

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ЖОҒАРЫ БІЛІМ МИНИСТРЛІГІ

«Л.Н. ГУМИЛЕВ АТЫНДАҒЫ ЕУРАЗИЯ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ» КЕАҚ

**Студенттер мен жас ғалымдардың
«GYLYM JÁNE BILIM - 2023»
XVIII Халықаралық ғылыми конференциясының
БАЯНДАМАЛАР ЖИНАҒЫ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
XVIII Международной научной конференции
студентов и молодых ученых
«GYLYM JÁNE BILIM - 2023»**

**PROCEEDINGS
of the XVIII International Scientific Conference
for students and young scholars
«GYLYM JÁNE BILIM - 2023»**

**2023
Астана**

УДК 001+37
ББК 72+74
G99

«GYLYM JÁNE BILIM – 2023» студенттер мен жас ғалымдардың XVIII Халықаралық ғылыми конференциясы = XVIII Международная научная конференция студентов и молодых ученых «GYLYM JÁNE BILIM – 2023» = The XVIII International Scientific Conference for students and young scholars «GYLYM JÁNE BILIM – 2023». – Астана: – 6865 б. - қазақша, орысша, ағылшынша.

ISBN 978-601-337-871-8

Жинаққа студенттердің, магистранттардың, докторанттардың және жас ғалымдардың жаратылыстану-техникалық және гуманитарлық ғылымдардың өзекті мәселелері бойынша баяндамалары енгізілген.

The proceedings are the papers of students, undergraduates, doctoral students and young researchers on topical issues of natural and technical sciences and humanities.

В сборник вошли доклады студентов, магистрантов, докторантов и молодых ученых по актуальным вопросам естественно-технических и гуманитарных наук.

УДК 001+37
ББК 72+74

ISBN 978-601-337-871-8

**©Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия
ұлттық университеті, 2023**

Список использованных источников

1. Кузембайулы А., Абиль Е./История Казахстана: Учебник для вузов. 8-е изд. перераб. и доп. / - Костанай: Костанайский региональный институт исторических исследований, 2006. – 350 с.
2. К.А. Акишев, Г.А. Кушаев / Древняя культура саков и усуней долины реки Или. // Алма-Ата: 1963. – 320 с.
3. История Казахстана: народы и культуры: Учеб. пособие / Маса-И90 нов Н.Э. и др. - Алматы: Дайк-Пресс, 2000. - 608 с, + вкл. 28 с.
4. Габитов Т.Х. «Казахи: Опыт культурологического анализа». – Saarbrücken: Germany Academic Publishing GmbH & Co. Kg lap lambert. - Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121. - KG LAP LAMBERT, ГЕРМАНИЯ, 2012. 10. Габитов Т.Х., Абдигалиева Г.К., Исмагамбетова З.Н. «Философия культуры»: Учебник для студентов вузов и колледжей. – Алматы: Эверо, 2013 11. Габитов Т.Х., Затов Қ. «Қазақ мәдениетінің рухани кеңістігі». - Алматы: Раритет, 2013.
5. К.А. Акишев / Древние и средневековые государства на территории Казахстана (этюды исследования). – Алматы, 2013. – 192 с.
6. <https://informburo.kz/stati/eto-feministicheskij-film-chto-kinokritiki-dumayut-o-kartine-akana-sataeva-tomiris.html>

УДК130.2

«КИНО КАК ГЛАЗ»: АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИИ ТОМАСА ЭЛЬЗЕССЕРА ИМАЛЬТЕ ХАГЕНЕРА

Мукушева Асемгуль Куатқызы

syomaazz@icloud.com

Магистрант 1-го курса ОП «Философия и этика»,

ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, Астана, Казахстан

Научный руководитель – Сандыбаева У.М.

Сегодня кинематограф стал предметом изучения разных социо-гуманитарных наук. Философ постмодернист Жиль Делез написал книгу «Кино», опираясь на идеи Анри Бергсона о «образе-времени» и «образе-движения» и в этом контексте он сравнивает великих кинематографистов с мыслителями [1]. В данной статье мы обращаемся к другой оптике взгляда на кино, где оно соприкасается и с философией, и с гендерными исследованиями, и с когнитивными науками. Мы акцентируем внимание на исследовании именно кинематографического опыта Т. Эльзессером и М. Хагеном, т.е. они вопрошают о кинематографическом опыте. Этот опыт представляет взаимодействие между экраном и зрителем, между разумом, телом и чувствами и речь идет не только о феноменологической интерпретации [2]. Важно то, что кино создает особые формы чувственности и ставя в центр мышления тело, авторы расширяют методологические перспективы для исследования кино. В статье мы ограничимся только одним срезом, а именно, кино как глаз.

Итак, авторы рассматривают роль глаза как органа раскрытия мира и в тоже время говорят о тревожном, ненадежном, характере этого раскрытия. Согласно феноменологии взгляда в кино, зритель не просто смотрит на изображение на экране, но также и сопереживает происходящему, не просто видит движение и действие на экране, но также чувствует эмоции персонажей. Феноменология взгляда в кино утверждает, что зритель не является пассивным наблюдателем, наоборот же активно участвует в процессе восприятия фильма. Сюжет фильма может влиять на человека эмоционально и психологически. Если игра актера смогла побудить в вас чувства,

эмоции, значит, актер прекрасно справился со своей работой. Из этого и вытекает, что кинематография тесно связана с семиотикой и сенсуализмом.

Глаз не привязан одному лишь физиологическому аспекту нашей жизни. Как орган зрения он выдает наше внутреннее состояния души. Именно глаз выдает наши эмоции, неважно гнев или радость, именно через глаза мы передаем свои эмоции. Здесь уместно упомянуть теорию Ж. Лакана о разделении идеального Я и Я -идеала. Каждый субъект на стадии подсознательного уровня может выдавать свое неудовольствие собою. Мало когда человеку нравится его отражение, и он всегда идеализирует другого. Он всегда хочет достичь чего-то другого, выглядеть насыщеннее, красивее, лучше. Всегда возможен конфликт с воображаемым Я Другого.

Глаз в раннем кинематографе играл роль глаза-протеза как механического дополнения к восприятию. Глаз не привязан к телу и спокойно может путешествовать по всему миру. Авторы не случайно обращаются к шедевру Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». Кино-глаз Вертова кажется бестелесным и всевидящим, да и группа его называла себя киноками. Это была победа кино над органами чувств [2, 176].

Для понимания феноменологии взгляда важна феминистская теория в кино. Роль женщины в кино – это, как универсум, либо идеалистической женщины, либо пассивный взгляд на нее. Женщина всегда играет одну из этих двух позиций. Мужчина смотрит, женщина - объект взгляда [2, 192]. Например, жестокое отношение к женщине в фильме «Андалузский пес», где представляется мужчина с лезвием или же роль Кларисы Старлинг в фильме «Молчание ягнят» где от нее напрямую требовалось доказать свои силы и знания в мужском обществе и где она была под пристальным обзором мужчин. Общественное мнение разделилось по поводу фильма. Если одни увидели сильную женщину, которая обязана всем мужчинам показать свой профессионализм, то другие заметили в этом кинороль женщины среди мужчин в плане их вуайеристского взгляда. Углубляясь в смысл фильма, мы можем заметить, что главная героиня, подражая отцу и вправду хотела показать свой профессионализм, свою силу и конечно же заботу. Но и не стоит забывать вуайеристические взгляды разных персонажей. То есть, как мы и упомянули ранее, отведенная роль для женщин предоставляется только как дополнительный маневр движения в кино. В кинематографе нам легко встретить мужчину главным героем, властелином и протагонистом. Что касается женского пола все, наоборот, мы редко когда встречаем женщину протагониста в кино. Именно отсюда и берет название так называемое “женское кино”. Ведь в классическом понимании роль мужчины всегда была зрительной, а женщина всегда была объектом его взгляда. Итак, феминистская теория кино была особенно активна в выявлении специфических паттернов контроля и захвата, присущих взгляду (во внутри диегетическому пространству между камерой и персонажами или между аудиторией и фильмом).

Если рассматривать глаз как интерфейс между зрителем и фильмом, то можно выделить несколько конфигураций, по-разному формирующих взгляд и зрительную деятельность. Еще до того, как они были подхвачены и развиты кинематографом, некоторые из этих конфигураций уже были культурно обусловлены и глубоко укоренились в народном воображении. Например, творческий (и внутренний) глаз воображения, характерного для романтической эпохи, сглаз, приписываемый этническому и культурному Другому. Благожелательное око всевидящего христианского Бога (как оно изображено на американской долларовой банкноте) переходит в демократический идеал глаза, символизирующий прозрачность и открытость: взгляд просвещения и разума, характеризующийся светом, уравнивает глаз и солнце как источники знания. Но глаз и взгляд могут также безжалостно подстегиать самоанализ вплоть до самообвинения, как это показывают инквизиционная охота на ведьм, показательные процессы Сталина или любое другое принудительное признание [2,173].

Для раскрытия феминистской оптики авторы обращаются к эссе Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». Этот манифест второй волны феминизма не только сыграл фундаментальную роль в теории кино, его влияние распространилось далеко за ее пределы, на историю искусства, культурологию и даже теорию литературы. Его самым провокационным и, пожалуй, самым проблемным моментом был «антиэстетизм», радикальное иконоборчество и неприятие красоты и удовольствия: «Считается, что, анализируя удовольствие или красоту, мы одновременно разрушаем то, что анализируем» [2,189]. Главный аргумент Малви состоит в том, что в голливудском кинематографе нормативно функционирующая иерархия взглядов кодируется в категориях гендера: мужчина смотрит, женщина является объектом взгляда. Главное новшество ее подхода заключается в повороте от содержания к форме, поскольку она критикует уже не репрезентацию, а способ репрезентации. Предшествующие феминистские тексты касались прежде всего роли женщин в фильмах, сосредоточивались на репрезентации, понимавшейся как миметический реализм, результатом чего было, например, влиятельное исследование изображения женщин, варьировавшегося от подавления до изнасилования. Малви радикализовала эту критику, обвинив весь классический кинематограф, независимо от того, представляют ли отдельные фильмы образцы позитивных ролевых моделей для женщин или нет, в том, что они поддерживают господствующую фаллоцентрическую патриархию и закрепляют ее структуры. Классический голливудский кинематограф обычно не только фокусируется на протагонисте мужчине в нарративе фильма, но и предполагает зрителя мужчиной (или зрителя, кодируемого как мужчина). Поскольку зритель идентифицирует себя с главным героем, он проецирует свой взгляд вовне, совмещая со взглядом себе подобного, то есть своего экранного заместителя таким образом, что власть главного героя, обусловленная его контролем над событиями, совпадает с активной властью эротического взгляда. Оба типа власти придают уверенное чувство всемогущества. Только несколько жанров, среди которых мелодрама, имеют протагониста-женщину, и неслучайно эти жанры часто с презрением назывались «женскими фильмами» или «слезовжималками». Дополнительная проблема в этих фильмах состоит в том, что они, как кажется, предлагают только мазохистскую позицию идентификации с героиней и ее страданиями. Более того, по мнению Малви, присутствие женщины в фильме всегда указывает на нехватку, потому что на символическом уровне женщина всегда вводит в игру угрозу кастрации. В такой констелляции у фильма есть только два способа бороться с «опасностью» кастрации: фетишизм или садизм. Женщина либо возносится до положения фетиша (или частичного объекта) и переносится в царство воображаемого, как это, по мнению Малви, демонстрируют фильмы Джозефа фон Штернберга с Марлен Дитрих, либо ее наказывают по ходу сюжета за желание видеть и изгоняют из символического порядка, из-за чего она «регрессирует» в зависимое положение, как в фильмах Альфреда Хичкока, в особенности в «Марни», «Птицах» и «Головокружении» [2, 195]. Тезисы Малви повторялись бесчисленное количество раз и в итоге были сведены к списку психоаналитических концепций, таких как фетишизм, вуайеризм, страх кастрации, фаллос и дезавуирование, или отрицание.

С другой стороны, по меньшей мере два поколения теоретиков кино с 1980-х годов успело выдать большое количество изошренных комментариев о нарратологических, гендерных и идеологических следствиях аргументов Малви о кино и статусе «полового различия». Если женский кинематограф все-таки возникнет, он не должен будет только лишь представлять положительных героинь, сосредоточиваться на женских проблемах, он должен пойти гораздо дальше, если хочет оставить свой отпечаток в сознании. Это потребует революционной стратегии, которая может быть основана только на анализе того, как фильм работает в качестве медиума внутри специфической культурной системы. Как отмечают авторы, проект Малви не только получил развитие, но и подвергся критике на самых разных основаниях, например за

гетеросексистскую аргументацию, поскольку скрытым или непредумышленным образом он устанавливает гетеросексуальную идентификацию в качестве нормы. Согласно такой критике, в этой модели нет места для лесбийской (или гомосексуальной) идентификации, на что Малви ответила статьей, в которой подчеркнула «перверсивную» идентификацию с мужским взглядом как возможную субъектную позицию для женщины [2, 198].

Итак, ключевой вопрос истории кино: как фильмы воздействуют на зрителей и как зрители воздействуют на фильмы? Исследователями Эльзессером и Хагенером кинематограф воспринимается через призму человеческого тела. Мы рассмотрели один аспект их концепции, а именно, кино как глаз. Эта концепция интересна тем, что позволяет выстраивать теории кино вокруг отношений между миром кино и миром зрителя, то есть наш глаз становится более чем просто орган зрения.

Список использованных источников

1. Делёз Ж. Кино.- М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.- 560с.
- 2.Т. Эльзессер, М. Хагенер.Теория кино. Глаз, эмоции, тело.- СПб.: Сеанс,2016.- 440 с.
- 3.Лакан Ж. “Я”в теории Фрейда и в технике психоанализа. Пер. с фр./А Черноглазова. М.: Издательство “Гнозис”, Издательство “Логос”. 2009. – 520 с.

УДК: 140.8

«МӘНГІЛІК ЕЛ» БОЛУДАҒЫ ЕЛДІК САНА ӨЛШЕМДЕРІ

Муратбева Айнур Кайратовна

muratbaevaai@mail.ru

«Философия және этика» ББ 2 курс студенті
Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ, Астана, Қазақстан
Ғылыми жетекші -Тұрсынбаева А.Ө.

Әр қоғамның ұлттық идеясы, ұлттың бірігуі жайлы өз түсінігі бар. Мұратсыз ұлттың ұлт болып қалыптасуы да, сақталып қалуы да мүмкін емес. Ұлттық идея халықты біріктіретін, бір мақсатқа жұмылдыратын, тұтастыққа негізделген, қоғам дамуында шешуші рөлге ие қозғаушы күшке айналады, ал онда қоғам дамуының бүгінгі, ертеңгі болашағы көрініс табады.

Қазақ жері де, елі де сонау Асан Сәбитұлының Жерұйығынан бастап бергін келе алты Алаштың ұл-қыздары ұмтылған Алаш ордасынан бүгінгі сан ғасырлар бойы армандаған, әлемге ыстық қуанышпен паш ете алатын тәуелсіз Қазақ елі мемлекеттілігіне қол жеткізгелі бері, міне ширек ғасырға таяп қалды. Бұл жолда Қазақ елі қаншама ғасыр заңғарларын бастан кешірді. Қаншама әкенің қаны мен ананың сүті жерге төгілді. Оған ұлт тарихымыз куә.

Ең бастысы Тәуелсіздікке қол жеткіздік. Елді жетелеп, шыңға жеткізер Елбасымызды таңдадық. Тәуелсіздікті асқақтадық. Мемлекетімізді түзеттік. Туымыз көкте желбіреді, әнұранымыз шырқалды, елтаңбамыз мәңгілікке тарих бетіне таңбаланды. Шекарамыз бекіді. Еңселі елордамыз - Астана бой көтерді. Бір сөзбен айтқанда, қазақ халқы тәуелсіздікті құттылыққа балады. Бір бақытқа кенелдік. Осы жетістіктерге көз жүгіртіп, қазақ халқы мәңгілікке жаралғандығын бірден аңғаруға болады. «Мың өліп, мың тірілдік» деген осы. Мәңгіліктің табиғаты қазақ халқының болмысына біткен десек те жарасар.

Тәуелсіздіктің басты ұғымы - Мемлекет. Себебі, тәуелсіздік дегеніміздің өзі этностың ұлттық мемлекет құру туралы қиялынан, арманынан, мақсатынан, мұрат биігінен туындайтын - дүниетаным. Осылай болғандықтан тәуелсіздіктің нақтылы саяси жетістігі, биігі - ұлттық мемлекет. Саяси билікке қолы жетпеген халықта тәуелсіздік туралы арман ғана болар еді.