

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
Т.ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМ.Т.ЖУРГЕНОВА

MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN  
T.K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS



ҚАЗАҚТЫҢ ТҰҢҒЫШ КӘСІБИ ТЕАТР РЕЖИССЕРІ, ПРОФЕССОР АСҚАР  
ТОҚПАНОВТЫҢ 100 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН  
ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫНЫҢ 550 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН  
«БҮГІНГІ ТЕАТРДЫҢ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ»  
АТТЫ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ  
МАТЕРИАЛДАРЫ

МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА»  
ПОСВЯЩЕНАЯ 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО  
РЕЖИССЕРА, ПРОФЕССОРА АСКАРА ТОКПАНОВА И 550-ЛЕТИЮ КАЗАХСКОГО  
ХАНСТВА.

CONFERENCE PROCEEDINGS  
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE  
«PROBLEMS AND PROSPECTS OF MODERN THEATER DEVELOPMENT»  
TO THE 550TH ANNIVERSARY OF THE KAZAKH KHANATE AND 100TH  
ANNIVERSARY OF THE FIRST PROFESSIONAL THEATER DIRECTOR, PROFESSOR  
ASKAR TOKPANOV.

АЛМАТЫ  
ALMATY  
27-28 қараша, 2015  
27-28 ноября, 2015  
April 27-28, 2015

ӘӨЖ: 792 (063)  
КБЖ: ББК 85.33  
Б91

#### РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚА:

Бас редактор	– Нусипжанова Н.Б., п.ғ.к., профессор
Бас редактордың орынбасары	– Халыков К.З., филос.ғ.д., профессор
Редакциялық алқа мүшелері	– Нұрпейіс Б.К., ө.д., профессор Кабдиева С.Д., ө.к., профессор Жақсылықова М.Б., ө.к., доцент
Техникалық редактор	Оспанбаева А.А.

Б 91

«**Бүгінгі театрдың даму мәселелері мен перспективалары**» атты қазақтың тұңғыш кәсіби театр режиссері, профессор Асқар Тоқпановтың 100 жылдығы мен Қазақ хандығының 550 жылдық мерейтойына арналған халықар. ғыл. практ. конф. мат. «**Проблемы и перспективы развития современного театра**» мат. межд. науч. практ. конф., посвященная 100-летию первого профессионального театрального режиссера, профессора Аскара Тоқпанова и 550-летию Казахского ханства. «**Problems and prospects of modern theater development**» conf. proc. of intern. research and prac. conf. to the 550th anniversary of the Kazakh Khanate and 100th anniversary of the first professional theater director, Professor Askar Tokpanov. – Алматы, 2015. – 431 б.

ISBN 978-601-265-209-3

Бұл жинақта Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында өткен Қазақтың тұңғыш кәсіби театр режиссері, профессор Асқар Тоқпановтың 100 жылдығы мен Қазақ хандығының 550 жылдық мерейтойына арналған «**Бүгінгі театрдың даму мәселелері мен перспективалары**» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары топтастырылған.

Жинақ жоғары оқу орындарының ұстаздарына, докторанттарына, магистранттарына, ғылыми қызметкерлерге және өнер дамуының мәселелеріне қызығушылық білдіретін барлық оқырмандарға арналады.

ӘӨЖ: 792 (063)  
КБЖ: ББК 85.33

ISBN 978-601-265-209-3 Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2015.

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
Т.ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМ.Т.ЖУРГЕНОВА

MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN  
T.K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS



ҚАЗАҚТЫҢ ТҰҢҒЫШ КӘСІБИ ТЕАТР РЕЖИССЕРІ, ПРОФЕССОР АСҚАР  
ТОҚПАНОВТЫҢ 100 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН  
ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫНЫҢ 550 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН  
«БҮГІНГІ ТЕАТРДЫҢ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ»  
АТТЫ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ  
МАТЕРИАЛДАРЫ

МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА»  
ПОСВЯЩЕНАЯ 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО  
РЕЖИССЕРА, ПРОФЕССОРА АСКАРА ТОКПАНОВА И 550-ЛЕТИЮ КАЗАХСКОГО  
ХАНСТВА.

CONFERENCE PROCEEDINGS  
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE  
«PROBLEMS AND PROSPECTS OF MODERN THEATER DEVELOPMENT»  
TO THE 550TH ANNIVERSARY OF THE KAZAKH KHANATE AND 100TH  
ANNIVERSARY OF THE FIRST PROFESSIONAL THEATER DIRECTOR, PROFESSOR  
ASKAR TOKPANOV.

АЛМАТЫ  
ALMATY  
27-28 қараша, 2015  
27-28 ноября, 2015  
April 27-28, 2015

**ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС**  
**ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**  
**PLENARY SESSION**

**Приветственное слово**  
**ректора Казахской национальной академии искусств имени**  
**Т.К. Жургенова, профессора Нусипжановой Бибигуль Нургалиевны**

Уважаемые гости и участники конференции!

Добро пожаловать на Международную научно-практическую конференцию **«Проблемы и перспективы развития современного театра»**, организованную Министерством культуры и спорта Республики Казахстан и Казахской национальной академией искусств имени Т.К. Жургенова. Конференция приурочена к **100-летию со дня рождения** первого профессионального театрального режиссера, видного педагога, профессора **Аскара Токпанова** и **550-летию Казахского ханства**.

В работе конференции принимают участие видные ученые из Ирана, Венгрии, России, Азербайджана, Узбекистана и Казахстана. Разрешите выразить особую благодарность нашим зарубежным коллегам за высокое внимание, оказываемое к данной конференции.

В ходе конференции, запланированной на два дня, будут всесторонне рассмотрены вопросы творческого наследия выдающегося деятеля казахского искусства, крупного педагога Аскара Токпанова, внесшего значительный вклад в дело подготовки режиссеров и актеров театра. На конференции также будут обсуждаться актуальные вопросы современного театрального искусства.

Открытие памятника А.Токпанову возле академии.

Работа конференции будет проходить по следующим секциям: Театральное искусство; Музыкальное и Хореографическое искусство; Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; Искусство кино и телевидение; Социально-гуманитарные дисциплины. На конференции будут представлены более 80 докладов. Стоит отметить, что среди данных докладов особое место занимают работы, посвященные 550-летию казахского ханства.

В рамках конференции в Казахском Государственном академическом театре драмы имени М. Ауэзова состоится вечер памяти А. Токпанова «Мэтр театра». Кроме этого, зарубежные ученые проведут свои мастер-классы.

Уважаемые участники конференции, желаю всем успехов и всего доброго!

# БАЯНДАМАЛАР ДОКЛАДЫ REPORTS

**Нұрпейіс Б.К.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
(Қазақстан, Алматы)  
bakytn\_70@mail.ru*

## АСҚАР ТОҚПАНОВТЫҢ ҚАЗАҚ РЕЖИССУРАСЫН ДАМЫТУДАҒЫ ЖАҢАЛЫҒЫ

**Түйін:** Мақалада қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері А.Токпанов режиссурасындағы жаңалықтар қарастырылған. Ол қай тақырыпқа барса да, тарихи болмысқа байланысты халықтың тұрмыс-салтын, әдет-ғұрпын, сахналық жабдықтармен, киім үлгілерін этнографиялық дәлдікпен тура беріп отырғаны айтылды. Сонымен қоса пьеса тіліне, автор сөзіне, дауыс үнінің дұрыс шығуына, сөз ырғағының, тыныстың орынды қойылуына, тіл өнеріне қажетті шығармашылық жұмыстарға мейлінше көңіл бөлген. Режиссер актерлердің еркін ойлауына және оларды рольге зор жауапкершілікпен қарауға тәрбиелеген. Сахнада адам өмірінің ерекшелігін, рухани негізін ашуды талап етті. Орындаушылармен роль үстінде тыңғылықты жұмыстар жүргізіп, олардың шеберлігін ұштауға мол ықпал жасады.

**Резюме:** В статье рассматривается режиссерская новизна первого казахского профессионального режиссера А.Токпанова, выявлено, что к какой бы теме он не обращался исторически достоверно показывал традиции и быт народа, этнографически точно показывал сценические костюмы. Также, обращал большое внимание на текст пьесы, стиль автора, на правильную постановку голоса, ритм слова, ударения, на творческую работу необходимую для сценической речи. Режиссер воспитывал в актерах свободомыслие, ответственность за каждую роль. Требовал достоверного раскрытия на сцене особенностей человеческого бытия, его духовного богатства. Проводил кропотливую работу над каждой роли с исполнителями, внес незаменимый вклад в развитии актерского мастерства.

**Abstract:** The article deals with the directing novelty of the first Kazakh professional director A.Tokpanov. It is found that no matter what the subject he addressed the director always tried historically to show significantly traditions and life of the people with showing exactly ethnographic costumes. Also, he paid more attention to the text of the play, the author's style, the correct formulation of the voice, the rhythm of the words, the stress on the creative work required for elocution. The director brought in the actors freedom of thought, responsibility for each role. A.Tokpanov required disclosure of significant features of human existence, his spiritual wealth on the stage he conducted painstaking work on each role with the actors and made an indispensable contribution to the development of acting as well.

**Кілт сөздер:** театр, шығармашылық, спектакль, сценография, режиссер, актер.

**Ключевые слова:** театр, творчество, спектакль, сценография, режиссер, актер.

**Key words:** theater, art, classic, performance, set design, director, actor.

Бүкіл өмірін қазақ өнерін өркендетуге арнаған, қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері, актер, педагог, өнер зерттеушісі, аудармашы бір сөзбен айтқанда кемел суреткер Асқар Токпановтың қазақ театр тарихынан алар орны ерекше. Ұлттық театрымыздың ыстығына күйіп, суығына тоңып, оның биік

белестерге көтерілуіне бар ғұмырын сарп еткен Асқар Тоқпанұлы Тоқпанов (1915-1994) 1930 жылдың көктемінде Алматыдағы үлгілі-тәжірибелік жеті жылдық қазақ мектебінің интернатына түсіп оқиды. Өнер аңсап білім қуып келген жас талапкер алғашқы күннен-ақ оқуға бар зейінін салады. Соның нәтижесінде бұрын мектеп көрмесе де, үш жылда бес сыныптың бағдарламасын өте жақсы деген бағамен тәмамдайды. Ал 1933 жылы алты айлық дайындық курсына тауысқан соң Қазақтың Абай атындағы мемлекеттік педагогика институтының қазақ тілі мен әдебиеті факультетіне студент болып қабылданады. Қ.Жұбанов, С.Сейфуллиндей әдебиетшілерден дәрістер алады. 1933 жылы институттың бірінші курсына үздік бітірген студент атақты режиссер Жұмат Шаниннің кеңесімен Мәскеудің А.В.Луначарский атындағы театр өнері институтының әуелі актерлік бөліміне, кейінтен режиссерлік курсты В.Г.Сахновскийден 1939 жылы бітіріп шығады. Сол кездері ГИТИС-тің режиссерлік бөлімі теориялық және практикалық болып екіге бөлінген болатын. Теориялық бөлімге В.Г.Сахновский жетекшілік етті. Бірақ кейінтен аталмыш курс жабылып, практикалық бөлімі ғана қалды. Ал А.Тоқпанов аты аңызға айналған ГИТИС-тің ұстаздарынан тәлім алып, дипломға ие болған қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері.

А.Тоқпанов институт тәмамдайтын жылы дипломдық жұмысына Ф.Шиллердің «Махаббат пен зұлымдық» трагедиясын таңдап алып, дайындыққа қызу кіріседі. Әлемдік драматургияның қыр-сырын жетік меңгерген ұстазы В.Г.Сахновскийдің жетекшілігімен болашақ қойылымның нұсқасын жасап Алматыға келеді. Алайда туған еліне шығармашылық тасқынмен оралған А.Тоқпановқа Мәдениет министрлігі мен театр басшылары М.Әуезов пен Л.Соболев бірігіп жазған әлі де сиясы кебе қоймаған «Абай» трагедиясын сахналауға ұсыныс жасайды.

Сол кезеңде Абай туралы тарихи, әдеби, этнографиялық материалдар тапшы болатын. Тіпті ақынның ғылыми өмірбаяны да толық зерттелмеген еді. Режиссер алғашқы жұмысын Абай жөніндегі мәліметтерді іздеуден бастайды. Ол: «Әдебиет майданы» журналында ұлы Абайдың туғанына 90 жыл толу мерекесіне байланысты жарық көрген мақалалармен түгелдей танысып шықтым. Бұл журналда Абай жөнінде көп те терең мағлұмат берген профессор Құдайберген Жұбановтың мақаласы болды. Абайдың әдебиетімізде алатын орны, поэзияға қосқан үлесі, кіргізген жаңалықтары, оның тек ақын ғана емес, ойшыл, кемеңгер дана, философ, әрі қоғам қайраткері, композитор, сегіз қырлы, бір сырлы ұлы адам екенін терең, әрі жан-жақты түсінген» [1, 133-134 б.], – деп сол мақаладан Абайды тану жөнінде көп үйренгенін және дұрыс бағыт алғанын әсерлене жазған. Одан әрі Абайдың өз қаламынан туған төл шығармаларын өлеңдерін, қара сөздерін, дастандарын, бас көтермей оқып, терең талдаулар жасайды. Қайта-қайта үңілген сайын мүлдем жаңаша рең, жаңаша бояу, жаңаша мағына беретін құдіретін таниды. Содан келіп Абайдың өз шығармаларын, ақын ретіндегі өсу жолдарының кезеңдерімен танысады. Ақын шығармашылығына қай жылдарда нендей тақырыптар арқау болғанына назар аударады. Абай өмір сүрген заманды, ХІХ ғасырдың екінші жартысында қазақ даласында үстем

болған рулық-феодалдық және біртіндеп ене бастаған капиталистік қарым – қатынастарды, Абай сусындаған үш мектепті бөліп алады, олар – халық ауыз әдебиеті, Шығыстың Фирдоуси бастаған ұлы ақындарының мұралары; Батыс Еуропа әдебиетін меңгеруі. «Абай» трагедиясындағы ақынның есейген шағын, яғни ұстаз, әке, қоғам қайраткері болған кезеңдерін анықтайды. Бұдан спектакль қоймас бұрын А.Тоқпанов Абай әлемін терең зерттеп алғандығын көреміз. Тіпті «... «Абай» трагедиясындағы оқиғаларды, талас-тартыстарды түсіну үшін Семей қаласына барып, Ысқақтың баласы Әрхаммен, Абай ауылында өскен Қатпа сияқты көне көздермен танысып, дидарластым» [2,137 б.], – деп ерінбей-жалықпай Семейге барып ұлы жазушымыз М.Әуезовпен бірге Абайды жақсы білетін адамдардан мол мағлұматтар жинап қайтады. Ертіс жағасындағы ақын оқыған медресені аралап танысады. Ауыл адамдарының айтқан естелік әңгімелеріне талдау жасай келіп, Абайдың нағыз дана, кемеңгерлігіне тәнті болады. Сонымен қоса «Абай» трагедиясындағы кейіпкерлердің мінез ерекшеліктерін терең ұғынады. Абай мен Жиреншені көзі көрген Қайым, Қатпа, Құсайын ақсақалдар олардың сөйлеу мәнерлері мен жүріс-тұрыстарын, өздерін қалай ұстағандықтары туралы да айтып береді. Режиссердің осындай үлкен ізденістерге баруы орыс театрының белгілі реформаторы К.С.Станиславскийдің шығармашылық ізденістерін еске түсіреді. Ол да орыс тарихынан басты орын алатын ірі тұлғалардың сахнадағы бейнесін шынайы жасау үшін бірнеше айлар бойы ел аралап, жер аралап, халықтың тұрмыс-тіршілігімен терең танысқандығы жөнінде «Менің өнердегі өмірім» [3] деп аталатын кітабында жазған болатын. Соның нәтижесінде Москва Көркем театрының сахнасынан кесек бейнелер галереясы сомдалған еді.

А.Тоқпановтың ізденістерінен оның түпкі мақсаты айқын байқалды. Әсіресе, бұрын сахна төрінен көрінбеген тың бейнені бірінші болып шығару оған үлкен салмақ жүктеген еді. Мұны жақсы ұққан режиссер қазақ сахнасынан көрінетін ел ардақтыларының халық жүрегінен бірден орын алуына күшін сарқа жұмсады. Ол трагедияны зерттеу барысында бір-бірімен қабыспайтын, мәңгі тартыста отыратын төрт идея бар екенін анықтап алды. Біріншісі – Абай жолы, өнер, ғылым дүниесіне шақыру, оның ішінде шындық, ақындық жолдары; Екіншісі – Айдар мен Ажарды қорғау арқылы феодалдық-рулық әдет-ғұрып жолы. Өнет, Өскенбай, Кеңгірбай жолдарынан таймау. Үшіншісі – Керім бастаған топтың әрекеті. Төртіншісі – патшалық Россияның отарлау саясаты. Бұлардан басқа келесі бір арна – Айдар мен Ажардың арасындағы махаббатпен байланысып жатқан романтикалық желі. Трагедияның өн бойындағы осы бағыттардың идеялық тартыстары үзілмей, шиеленісіп жүріп отыратындықтан да режиссер осылардың барлығын да өз қалпында көрсетуді көзден таса етпей қадағалайды. Драматургияны әбден зерттеп болғаннан кейін барып, сондағы сұрапыл тартыстарды сахнадан көрсетудің жолдарын іздеуге көшеді. Режиссер трагедияның философиялық, әлеуметтік, көркемдік-идеялық мән-мағынасын ашу, драматургтер бағындырған биік деңгейден төмендемеуді

ойластырды. Ол үшін Абай өмір сүрген заманды, қазақ даласындағы әлеуметтік қайшылықтарды тарихи дәлдікпен беруді түпкі мақсат етіп алды.

А.Тоқпанов шығарманы қолға алған күннен бастап «Станиславский жүйесімен» жұмыс жасауға кірісті. Оның бірінші белгісі кейіпкерлер өмір сүрген тарихи дәуірдің шынайы шындығын беруге деген құлшынысынан көрінді. Екіншіден, спектакльдің сәтті шығуы рольдердің дұрыс бөлінуіне байланысты болғандықтан бұған да айрықша көңіл бөлді. Басты кейіпкерлерді ойнайтын актерлерді іріктеу оңайға түспегенін А.Тоқпанов былайша есіне алған: «Абай – ақын, философ, кеменгер, ұстаз, әке, қоғам қайраткері, композитор, қысқасы, интеллектуальдық қасиеттерге бай. Сегіз қырлы, бір сырлы ұлы адам. Мұндай бейнені кім жасамақ? Кімнің қабілеті жетеді? Мұхтардың өзі де Абайға лайық актер таба алмай: «Әттең, актер Свердлов қазақша білсе, нағыз Абайдың бейнесін жасай алар еді-ау...!», – деп ішкі арманын аһ ұра айтып салған-ды. Мен Абайды Қалибекке бердім дегенде, тіпті актерлер де сенген жоқ» [2,146 б.], – дегеніне қарап, нақты тарихи тұлғаларға арналған драматургияны сахналауға режиссердің батыл кіріскені сезіледі. Ұлы адамдарды сахнада сомдаудың белгілі бір жолы әлі қалыптаса қоймаған тұста, режиссерлік қадамын енді ғана бастаған А.Тоқпанов Абай ролін сомдайтын актерді таңдау үшін көп ойланды. Бұған дейін қазақ театрында қойылған спектакльдерде басты рольдерді (Әжіхан, Городничий, Көбей, Тәнеке, т.б.) сомдап әбден ысылған Қ.Қуанышбаев өз шеберлігімен танылған кез болатын. Соның өзінде Абай ролін дөңгелетіп алып кететіндігіне автордың өзі күдікпен қарады. Ұлы ақынның туғанына 95 жыл толуына орай Семей қаласына барып баяндама жасауға жүргелі тұрып, алты ай бойғы дайындықтың шешуші репетициясына қатысқан М.Әуезов бір сөздің мағынасын дұрыс жеткізе алмай қалған Қ.Қуанышбаев пен режиссерге қатты ренжіп қалады. Соңғы күштерін жинап репетицияға қайта кіріскен А.Тоқпанов суретші С.И.Гуськовтың көмегімен грим жасағаннан кейін ғана Абай бейнесі салмақты, байымды, сабырлы тұлғасымен тұра қалғанын айтқан. Трагедияның өзекті кейіпкері табылған соң барып қалған кейіпкерлердің (достары, шәкірттері, дұшпандары) Абаймен қарым-қатынастары тез шешілген.

Режиссер Қ.Қуанышбаевқа Абайдың көшірмесін ойнап беруді емес, ұлы ақынның басынан кешкен қилы-қилы ауыр өмір соқпақтарының дәл қазір өтіп жатқандай толғануын талап етті. А.Тоқпанов жібек жіптей суыртпақтай отырып, спектакльдің жанын, соғып тұрған жүрегін, кейіпкерлердің бір-бірімен іштей сабақтасып жатқан қарым-қатынасын дөп басып көрсете білді. Режиссер актерлерді қалай ойнау жолына емес, кейіпкердің ішкі көңіл-күйін терең сезіну, алдына қойған сахналық мақсатқа жету мұраты мен бейнелеу тәсілдерін өзі табуға бағыттап отырды. «Актер сахнада неге сенсе, сол шындыққа айналады» - [3, С.34], - деген К.С.Станиславский қағидасына сүйеніп актер ойынында сенім мен шындықты ұштастыруға күшін салды. Актерлік шеберліктің ерекше күш құралы әрекет болғандықтан да, оған алып келетін ақыл, ерік және сезім үшеуін орнымен пайдалану арқылы алдағы түпкі мақсатқа жету көзделді.



К.С.Станиславский: «Үш қолбасы–ақыл, ерік пен сезім – ең басты жетекші» [3, С.34], – деп актерлер үшін ақыл арқылы ойға алғанды көкірек көзімен саралап, одан кейін бағалап, сезімге жету керектігін назарда ұстаған. А.Тоқпанов та сахналық бейнені тірілту үшін артистің ақылы мен еркін және сезімін біртіндеп шыңдауды алға тартты. Сахнада өмірдегідей әсерлі, күшті, қажырлы тірлік етіп еркін көсілгенде ғана шындық өмірді бейнелеуге болатынын қатты қадағалады. Актер шеберлігінің ең маңызды элементтерінің бірі түпкі мақсат пен үзілмес әрекет желісі. Түпкі мақсат анықталып, соған жететін жолда үзілмей жасалған әрекет жағдайлары дұрыс бағаланса ғана актердің нәтижеге қол жеткізе алатыны сөзсіз. Ол спектакльде Абайдың түпкі мақсатын дәл анықтап берді. Халқын өнер мен білім жолына алып шығуға талпынған Абайдың үсті-үстіне құйылған сәулетті сезім шуағы адамзатты адалдыққа, мейірімділікке, қайсарлыққа шақырды. Сөйтіп, ұлы ақын ел алдында асқар биікке баспалдақтап биіктей берді де, Оразбай, Керім әрекеттері әшкереленіп бірте-бірте құлдилап бастайды.

Сахнадағы көзқарастар қақтығысы, шиеленісі, жан толқулары көрермендердің көкейіне ой салды, көңіліне шуақ құйды, көзіне жас алдырды. М.Әуезов қатты тебіреніп тұрып: “Жаман Қалибектен жап-жақсы Абай шығыпты» [2, 85 б.], – десе, театрдың аса білгір маманы А.Марченко: «Қалибек Қуанышбаев сияқты ірі дарындар бүкіл Одақта саусақпен санағандай-ақ! В.Качалов, М.Москвин, Н.Хмелев сияқты айтулы дарын сахна саңлағы. Бүкіл спектакль ансамбльдік сатыға көтерілген театрдың шынайы қойылған тамаша сәтті туындысы» [4,18 б.], – деп «Абай» спектакліне жоғары баға берді.

Қазақ театрының тарихында Абаймен бірге А.Тоқпанов пен Қ.Қуанышбаев есімдері қатар шықты. Актер сахнада ақынды тірілтсе, ұлы дананың ролі оның актерлік даңқын шығарды. Сахнада кемеңгер ақынның тылсым тұлғасы дүниеге келсе, оған ілесе Асқар Тоқпанұлының есімі де ауызға қоса ілінді. Абайдың сахналық бейнесі арқылы Қ.Қуанышбаевтың актерлік атағы асқақтады.

Сахнада сомдалған Абай қазақ халқының ар-ұжданы мен ақылгөйі, ақындықтың ақсақалды абызы, жаңалықтың пірі мен пайғамбары болып шықты. «Мыңмен жалғыз алысқан» жұмбақ жанның өр тұлғасын тірілткен А.Тоқпановтың еңбегі өлшеусіз болды. Спектакль премьерасынан кейін бүкіл әдебиет пен мәдениет қайраткерлері өздерінің ой-пікірлерін ортаға салды.

Ғ.Мүсірепов: «Театр Абайдың стилін дұрыс тапқан. Абай дәуірінің мазмұнын беруге көп еңбек сіңірген. Әсіресе, жас режиссеріміз Асқар Тоқпановқа қатты риза болуымыз керек. Алыста қалған өмірдің сыртын ғана емес, сырын ашу үшін барын салғандығы айқын-ақ. Сахнаға шығарған басты геройлары бірі арғы замандікі, бірі бергі замандікіне ұқсап тұрған жоқ, бір кезеңнің адамдары сияқты, шүбә туғызбайды. Кейде сөз жазушыныкі, декорация мен киім суретшінікі, образ әрбір артистікі болып тұратыны бар ғой, Абайды қойған Асқар бұған қараған жоқ. Сөз бен киім образдікі, образ пьесанікі, постоновка Асқардікі» [5], - деп спектакльдің көркемдік

тұтастығын тура көрсеткен. Анау-мынауға таңдай қаға қоймайтын кірпияз жазушының бұл айтқандарынан режиссерлік шешімнің тұтастығын, актерлік ансамбльдің мықтылығына көзіміз жете түседі.

«Қазақ театрының тарихында» режиссер А.Тоқпановтың «Абай» трагедиясы кәсіби тұрғыда кеңінен талданып, үлкен баға берілген. Онда Абай роліндегі Қ.Қуанышбаевтың актерлік жұмысы жан-жақты сөз болған. «Абай–Қуанышбаевтың алғашқы рет сахнаға шығуы аса әсерлі де, естен кетпестей болды. Екі қашқын Айдар мен Ажарды ұстап әкеліп, қуғыншылар бұл екі ғашықты түтіп жеуге айналған аса ауыр сәтте тау кенересінен ірі денелі, кесек бітімді адам шыға келіп, төмендегілердің төбесінен жартастай төніп тұра қалады. Оны көргенде ұялас жауыз жандар жым-жырт болады. Ол қос ғашыққа арашаға келген Абай еді. Абай ұзақ толғанып, үнсіз тұрады. Ол өзгелердің де осы айуандық қылықтарын ойлануларына мүмкіндік береді. Осы көріністе Қуанышбаев өзінің үнсіз тұрыс, дыбыссыз сөзімен көрермен қауымның ақыл-ойын бірден билеп әкетеді. Данышпан дананың рухани күдіретті күйін актер асқан шеберлікпен жеткізеді.

Абайдың сот алдында сөз сөйлеуі спектакльдің жан толқытарлық ең елеулі сәттерінің бірі болды. Қуанышбаевтың сөз шеберлігі барша жалынымен лаулап көрінді» [6, 335-336 б.]. Бұдан Асқар Тоқпановтың актерге тура бағыт беруімен бірге Қ.Қуанышбаевтың ішкі сезіммен беріле ойнайтын орындаушы екендігін байқаймыз. Актер жетістігінің көркемдік түп қазығы Абайдың рухани әлемін жетік меңгеруінде болды. Ақын өмір сүрген қоғамның қайшылықтарын терең түсінген Қ.Қуанышбаев өз кейіпкерінің қараңғылық пен әділетсіздікке қарсы арпалыстарын шебер көрсете алды. Ол «күйіне білу мектебінің» озық үлгісін танытып өзі жасаған сахналық бейнеге жүрегі мен жанының лапылдаған жалынын аямай жұмсады.

Спектакльде сәтті шыққан сахнаның бірі – сот көрінісі. Режиссер бұл сахнада қазақ халқының шешендігін, сөзге құлақ түретін айрықша болмысын танытатындай етіп берді. Актерлер аталмыш сахнаны ерекше шабытпен ойнады. Әсіресе, Қ.Қуанышбаевтың Абайы аса салмақты қалыпта, аз сөйлеп бүкіл істің тізгінін өз қолында ұстайды. Абай қадала қарап, мысымен басқан кезде жаулары ығысып, Сырттан би «Сол екі ит сұм ит те болса тірі болсын» деген үкімді амалсыз айтады. Дәл осы көрініс бүкіл оқиғаның шиыршық атқан тұсы болатын. Қ.Қуанышбаев шеберлігінің арқасында бұл сахна тамаша шешім тауып, спектакль оқиғасының одан әрі динамикалы өрбуіне ұйытқы болды.

Абай – Қуанышбаевтан халықтың тарихи болашағы аңғарылғандай еді. Режиссер дананың өмір жолы арқылы қазақ халқының тұтас бір дәуірінің өркендеу бағытын көрсете білді. Ақыннан халықтың рухы мен тағдыры танылды.

А.Тоқпанов орындаушылардың барлығынан да кейіпкерлердің ішкі сезімін терең беруді талап етті. Бұл үшін К.С.Станиславскийдің ілімі бойынша, кейіпкер бірнеше кедергілер жүйесінен өтіп, олардың тұрмыстық, психологиялық шындығы алға қойылған айқын сахналық міндеттерді орындауға көмектескен жағдайларда ғана адам жаны жарқырап ашылады

деген қағиданы мықты ұстанды. Бұл әдіспен ойнау актерлерден зор шеберлікті талап ететіні де жасырын емес. Олар оқиғаға әлеуметтік және психологиялық талдау жасай білгенде түпкі нәтижеге жете алады. Ал спектакль ең үздік актерлердің ойындарына негізделді.

«Абай» спектаклінің сәтті шығуына бүкіл театр ұжымы ат салысты. Спектакльдің декорациясын жасаған Эмиль Чарномский де Абай туып өскен жерге барып, мұражайдағы деректермен танысып, тура режиссердей Абайды көзі көрген ауыл адамдарымен сұхбаттасып қайтады. Кейіпкерлердің киімдеріне аса зор мән берген А.Тоқпанов жоғарыдағы еңбегінде былай деген: «Абай дәуіріндегі тобықтының басына киетін тақия, бөркінен бастап, аяғына киетін етігі мен кебісіне дейін, тіпті қолына ұстайтын қамшысына дейін өздеріне тән болуды қадағалап, «жалпылама қазақтікі» болмауына назар аудардық. Осы күнге дейін келе жатқан бір жаман әдет «әйтеуір, қазақтың тымағы, шапаны болса болды» деумен X-XI ғасырда тірлік еткен Қарабайға да бүгінгі «жасыл» шапанды кигізе салу бар. Жалпы қазақ емес, нақтылы әр рудың, әр жердің өзіне лайық таңбасы, киімдерінің стилі бар. Ал, мұның бәрі зерттелмегендіктен, тарих этнография институттарымен байланыстың жоқтығынан бәрін араластырып жіберу кездеседі. Осы күнгі бір шалалық: режиссер де, суретші де, шынайы зерттеу жұмысын жүргізбей, өздерінің қиялынан туған нәрсені малданып, тарихи шындықты әлеуметтік шындықпен байланыстыра алмайды» [2, 86 б.], – деп режиссурада жіберілетін олқылықтарды тура айтқан. А.Тоқпановтың осы ойын кеңінен тарқататын болсақ, онда тарихи пьесалармен жұмыс жасаған кезде міндетті түрде режиссер тарихы шындықтың сақталуына мән беру қажеттігін ұғуға болады. Атап айтатын болсақ: тарихта өмір сүрген адамдардың туған мекен-жайларына барып деректер жию, мұражайларды көріп материалдар жинақтау, көз көрген адамдармен әңгімелесу, киім ерекшеліктерін іздеу, тарих, этнография институттарымен байланыс түзу, жеке тұлғаның шығармашылығын терең зерттеу, әдебиетшілермен пікірлесу сияқты т.б. зерттеу жұмыстарын жүргізгенде ғана көркемдік тұтастығы бар спектакль тудыруға болатынын А.Тоқпанов театр тарихында дәлелдеп кетті.

«Абай» қойылымы шын мәнінде қазақ сахнасының кезеңдік биік белесіне айналған шоқтығы биік спектакль деп бағаланды. КСРО Ғылым академиясынан жарық көрген алты томдық «История советского драматического театра» деген аса үлкен ғылыми-зерттеу еңбекке енген. Онда: «Крупным творческим событием в жизни театра явилась постановка трагедии «Абай». Здесь впервые выведен образ великого казахского поэта, демократа и просветителя Абая Кунанбаева... Роль Абая была этапной работой замечательного мастера казахской сцены Калибека Куанышбаева. Актер проникновенно раскрыл характер великого поэта и мыслителя; зрителей поражала психологическая насыщенность образа» [7, С.405], – деп спектакльдің табысы жан-жақты талданған.

А.Тоқпанов қазақ театр сахнасындағы алғашқы қадамын өте сәтті бастап, «Абай» спектаклімен бүкіл халыққа танылды. Ол пьеса авторымен қоян-қолтық байланыста болып, бұрын театр репертуарында болмаған

тарихи адамның өміріне құрылған тұңғыш қазақ пьесасының тұсауын кесті. Абай спектаклінде ойнаған актерлердің барлығына да, тың шығарманы игерудің жаңа жолын көрсетті. Сол спектакльден кейін Абай ролінде ойнаған Қ.Қуанышбаевты орыс театрының қас шебері атанған Щепкинге теңеу басталды.

Режиссер қазақ сахнасында К.С.Станиславский жүйесімен жұмыс жасаудың озық үлгісін көрсетіп берді. А.Тоқпанов шығармашылығын терең зерттеген театр сыншысы Қ.Уәлиев: «...Станиславский жүйесінің шын сыр-сипатын, практикалық-теориялық мән-мағынасын шала оқулы, көбісі орыс тілін нашар білетін қазақ актерлері бұған дейін театрда жұмыс істеген (тіпті жемісті жұмыс істеген) орыс режиссерлері қаншама түсіндіріп, көрсетіп үйретсе де, (бірақ сол режиссерлердің көпшілігі арнаулы режиссерлік мектептен өтпеген практиктер болатын) нақ арнаулы режиссерлік факультеттің теориялық курсы үздік бітіріп келген, оның үстіне сол білімін ана тілінде жатық та, түсінікті етіп айтып берумен қабат сахнадан да тамаша спектакль қою арқылы іс жүзінде керемет дәлелдеп көрсеткен Асқар Тоқпановтан көбірек ұғып-түсініп, іштей түйген болса керек» [8, 54 б.], – деген пікірі де А.Тоқпановтың қазақ актерлерінің К.С.Станиславский жүйесі туралы ұғымдарын тереңдете түскендігін растайды.

А.Тоқпанов бұдан кейін «Абай» трагедиясын Қарағанды, Гуревь, Қызылорда, Шымкент, Жамбыл театрларында қойып, трагедияның әлеуметтік, философиялық тереңдігін әр қырынан ашуға деген ізденісін жалғастырды.

Ел басына күн туған Ұлы Отан соғысы жылдары режиссердің жұмысы қыза түсті. Соғыстың алғашқы айларында халықтың рухын жанитын патриоттық сезімін ұштайтын пьесалар ауадай қажет болды. Туған жерге, Отанға деген сүйіспеншілік сезімдерді оятуға арналған алғашқы пьеса М.Әуезовтың «Сын сағаттасы» болды.

Пьеса қазақтың академиялық драма театрының сахнасына 1941 жылдың 7 қарашасында Қазан төңкерісінің жеңісіне арналып қойылды. Спектакльді әзірлеу кезінде театрдың бүкіл ұжымы жұмыла қызмет етті. Пьеса кейіпкерлерінің арман-мақсаттары, ой-тілектері оны ойнаушы актерлердің мақсатына айналып кетті. Спектакльде бейнеленген сын сағаттарды әрбір актер өз басынан кешіріп жатқандай көңіл-күйде болды.

А.Тоқпанов майдан даласы мен шахтерлердің ауыр өмірін қатар көрсетіп отырды. Алғашқы сахнада Қарағанды шахтерлерінің еңбектегі ерен табыстары, екі кезекпен бірдей істеп, көмір өндіруде рекорд жасаған Ербол Датовтың еңбектегі жеңісі, достарының арасындағы беделі көрсетіледі. Одан кейінгі сахналарда Ербол майданда, дивизия командирі ретінде әрекеттер жасайды. Спектакль жеңісті жақындату үшін соғыс майданындағы әскерлер ғана емес, өндіріс пен өнеркәсіптегі жұмысшылардың да ерен еңбегі үлкен болды деген идеяға құрылды. Бұл қойылым туралы Л.Богатенкова кәсіби талдаулар жасап, А.Тоқпанов еңбегін жоғары бағалаған. Сыншы өз ойын қорыта келіп: «Қазақ театрының еліміздің қаһармандық өмірін бейнелеуге деген ықыласы қазіргі күн тақырыбына жазылған ұлттық драматургия

шығармаларын сахнаға шығару кезінде өте-мөте айқын танылып отырды. Бұл ниет театрдың соғыс тақырыбына жазылған аударма шығармаларды күткісі келмегендіктен ғана тумаған еді. Сонымен бірге оның бүкіл халықтың күресте жаумен шайқасып жатқан өз жерлестерінің бейнесін көрермен жұртқа көрсетуге асыққан ыстық ықыластан туған болатын» [6, 27 б.], – деген еді. Шынында да, сахналық өмірін сәтті бастаған «Сын сағатта» пьесасы республикамыздағы барлық облыстық театрлардың репертуарына енгізілді. Солардың ішінде Шымкент, Семей театрларының қойылымдары жоғары деңгейде шықты.

Спектакльге қатысқан актерлердің барлығы да аса бір құлшыныспен ойнап көзге түскендігі А.Токпановтың «Мұхтар Әуезовтың Ұлы Отан соғысы кезіндегі пьесаларының академиялық драма театры сахнасында қойылуы» атты мақаласында кеңінен айтылған. Онда: «Спектакльде ансамбльдік дәрежеде мін болмады. Мен 40-тан аса қойған спектакльдерімнің ішіндегі ең бір сәтті шыққаны осы «Сын сағатта» еді. Мұндай сәттіліктің түпкі себебі: артистердің Отанға деген патриоттық сезімі мен санасы болуы керек» [1, 46 б.], – деп пьесадағы Отанға, елге деген үлкен махаббаттың жалыны актерлердің ойынында алаулаған отқа айналып, бүкіл көрермендердің патриоттық сезімін жанығанын әсерлі әңгімелеген. Спектакль көрермендердің жауға деген өшпенділігін арттырып, жеңіске деген сенімдерін күшейткен.

Суретші Э.Чарномскийдің декорациясы мен сазгер О.А.Сандлердің спектакльге арнайы жазған музыкасы спектакль мазмұнының терең ашылуына жәрдемін тигізді. Оның марш ырғақты музыкасынан пулеметтің таңқылдағаны, жекелеп атылған оқтың үндері айнымай танылып тұрды.

Режиссер сұрапыл соғыстың майдан даласын бейнелейтін сахналарды көрсеткенде шыр көбелек айналатын еңкіш алаң арқылы қара түсті көбірек пайдаланды.

Бұдан кейін А.Токпанов С.Мұқановтың «Жеңіс жыры» деп аталатын пьесасын 1942 жылдың мамырында сахнаға қойды. Спектакль мектеп жасындағы балаларға арналып, оларды кеңестік патриотизм, халықтар достығы рухында тәрбиелей беру ісіне тиісті үлес қосты.

Соғыс жылдары режиссер қойған спектакльдердің ішінде Ш.Құсайыновтың қазақ академиялық драма театрында қойылған «Алдар көсе» комедиясы елеулі табысқа ие болды. Спектакльде халықтың тағдыры туралы идея көтерілді. Бұл ойдың негізгі салмағын режиссер Алдар көсеге жүктеді. Актерлерге роль бөлуде жаңылысып көрмеген режиссер Алдарды Ш.Аймановқа берді. Оның Алдары қиындықтарға мойымайтын, айлакер, тапқыр, жігерлі әзіл-қалжыңды жаны сүйетін адам болып шықты. Алдар жолында кездескен кедергілерден сүрінбей өтіп, үнемі өзінің мақсатына тура жете білді. Өзіне қарсы шыққан жауларын масқаралап, олардың әділетсіз істерін әшкерелеп отырады.

Ш.Айманов сахнаға шыққан кезде спектакль оқиғасын жандандырып, өзінің ойымен көрермендердің ықыласына бөленді. «Театрдың Алдар көсе сияқты халыққа белгілі, сүйікті бейнені өз көрермендеріне жаңа қырынан,

одан да қызықты етіп таныту үлкен табыс болды. Театр Айманов арқылы драматург ойын іске асыруды талантты түрде орындап қана қойған жоқ. Сонымен бірге ол творчестволық ой-өрісі кең бұл тамаша актер арқылы қаһарманның әлеуметтік әуенін биіктетіп, классикалық драматургияның үлгісіне, мәселен, Мольердің Скапені дәрежесіне жеткізді» [6, 46 б.], – деген баға берілген.

Ә.Тәжібаев «Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы» деген монографиясында «Шахмет Құсайынов Алдар көсеге лайық деген ірі қимылдарды сахнаға шығара отырып, Алдарға лайықты тілге де көңіл бөлген. Ол тек қана күлдіргі сөйлемейді, өткір, кесір сөйлейді. Оның аузынан мақал-мәтелге айналатын ұшқыр-ақылды сөздер де төгіліп отырады» [9, 25 б.], –дегеніне қарап пьесада Алдар бейнесінің терең жасалғанына көз жеткіземіз. Ш.Айманов тек қана пьеса мазмұнымен шектелмей, Алдар туралы халық ұғымында қалыптасқан аңыз-әңгімелердің барлығымен танысқаны байқалады.

Режиссер Алдардың қажымайтын күлкішіл өміршендік қуаты арқылы соғыс жылдарындағы театрдың айрықша ролін көрсете алды. Бұл пьеса да республикамыздың барлық театрларының сахнасында қойылды.

А.Тоқпанов сахнаға шығарған ұлттық классикалық шығармалардың ішінен М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек» трагедиясының орны ерекше. Себебі, 1944 жылы трагедияның қойылу қарсаңында автор пьесаны қайта қарап, күрделі түзетулер енгізген болатын. Бұл жолы драматург пьесаны бұрынғы тұрмыстық, яки махаббат трагедиясы, ру аралық тартыс шеңберінен мағыналық, идеялық, саяси-әлеуметтік тұрғыдан алып қарағанда әлдеқалай тереңдеткен болатын. Автор идеясын тура ұққан режиссер «Еңлік – Кебектің» әлеуметтік астарын, қан төгістің сырын, философиялық мән-мағынасын, трагедияның туу себептерін ашып көрсетуге айрықша көңіл бөлді. Ол бүкіл адамзаттық рухани ізденістермен тереңнен байланысып жатқан философиялық астарларын да қапысыз сараптады. Қан жылаған қасірет трагедиясы тек албырт жастардың махаббаттарын қорғаған гуманистік сипатпен қоса, адамның азат рухына тұсау салғысы келген озбырлық атаулымен ашық айқаста күрескерлік пафосқа ие болды.

А.Тоқпанов «Бүгінгі күнге дейін» деген кітабының «Еңлік – Кебек» пьесаларының қойылуы тарихы» деген тарауында трагедияның 1917 жылғы жазылған алғашқы нұсқасынан бастап автордың сол шығарманы бірнеше рет қайта қарап елеулі өзгерістер әкелгенін және қазақ театр сахнасында қойылу тарихынан мол мағлұматтар беріп өткен. Соның ішінде 1944 жылғы нұсқасында қандай өзгерістер болғандығына тоқталған. А.Тоқпановтың айтуы бойынша: «Ең алдымен «Еңлік – Кебек» – халық трагедиясы деген идеяға құрылды. XVIII ғасырдың аяғы феодалдық рулыққа бөлінген, мемлекеттік бірлік сана жоқ, бірін-бірі талап жатқан, алты бақан алауыз заманның қайғылы жайы-мұңын көрсету мақсатын қойды. Міне, осы тұрғыдан қаралып, бұрынғы бақсы Нысан Абыз – қамкөңіл ата, өліммен алысқан Қорқыт ата күйімен сырласып, қайғылы Асанға алыстан үн қосып дүние сөзінен кеткен, ел қамын жеген, халық мұңының жоқшысы, саналы

ойшыл ақынға айналған» [1,48 б.]. Режиссердің өзі пьеса кейіпкерлерінің тереңдеп, алғашқы нұсқалармен салыстырғанда идеялық мағынасының да күрделенгенін жақсы ұққандықтан актерлерге дұрыс бағыт сілтей алды.

Пьесаның алғашқы нұсқаларында бақсылық қалыпта көрінетін Абыз жаңа нұсқасында көп өзгеріске ұшырап үлкен әлеуметтік, философиялық биікке көтерілді. Ол ел мен жердің тыныштығын ойлап, халықты бірлікке шақыратын әлеуметтік, идеялық, көркемдік жүгі салмақты кейіпкерге айналды.

А.Тоқпанов режиссурасымен сахнаға шыққан «Еңлік – Кебек» актерлердің классикалық пьесаны игеруге деген ықыласын танытып берді. Режиссер халық трагедиясының сырын, қасіретін ашуды мақсат етті. Ол спектакльді романтикалық стильде қоюды міндет етіп қойды. Кейіпкерлердің костюмдеріне, дүние-жиһаздарға айрықша мән беріп тұрмыстық дәлдіктердің сақталуын қадағалады. Сахна кеңістігін еркін пайдаланып билер сотын үйдің ішінде емес, бір төбеде орналастырып, кең алқапты көрсетуге тырысты. Спектакль суретшісі Э.Чарномский режиссердің ой-қиялын дөп басып, пьеса мазмұнын ашатындай декорация тудыра алды. Музыкасын жазған Н.И.Шабельский кейіпкерлердің көңіл-күйін айна қатесіз танытып, жан жүректерін ашуға жәрдемдесетіндей әсерлі музыка тудырды.

«Қазақ театр тарихының» екінші томында: «... Еңлік – Кебектің» жаңа қойылуында сыртқы жауға соққы беру үшін халықтың іштей бірлесуі тақырыбы туындап, ол тақырып қаһармандардың сахналық іс-қимылына баға беруде елеулі роль атқарды. Спектакльде патриоттық идея тарату Абыз қарттың үлесіне тиді. Ол үшін М.Әуезов бұл образға елеулі өзгеріс жасады. Пьесаның жаңа нұсқасында Абыз ұлы Асан қайғының адал мұрагері ретінде алынды. Әуезовтың бұл тамаша пьесасының идеялық жағынан жаңғыруын режиссер А.Тоқпанов пен Абыз ролінің орындаушысы Қ.Бадыров қалтқысыз түсінді. Сөйтіп, олар Абызды сахнаға халықтың адал қамқоршысы, жастардың сүйікті ақылшысы етіп шығарды» [10, 47 б.], – деген. Бұдан режиссердің өзінен бұрын қойылған спектакльдердің кемшіліктерін көңілге түйе отырып, оған әлеуметтік, қоғамдық, философиялық мағына беруге көп күш салғаны байқалады. Аталмыш спектакль театр репертуарында он бес жылдай тұрақтады.

А.Тоқпанов қай тақырыпқа барса да, тарихи болмысқа байланысты халықтың тұрмыс-салтын, әдет-ғұрпын, сахналық жабдықтармен, киім үлгілерін этнографиялық дәлдікпен тура беріп отырғанын байқаймыз. Сонымен қоса пьеса тіліне, автор сөзіне, дауыс үнінің дұрыс шығуына, сөз ырғағының, тыныстың орынды қойылуына, тіл өнеріне қажетті шығармашылық жұмыстарға мейлінше көңіл бөлген. Режиссер актерлердің еркін ойлауына және оларды рольге зор жауапкершілікпен қарауға тәрбиелеген. Сахнада адам өмірінің ерекшелігін, рухани негізін ашуды талап етті. Орындаушылармен роль үстінде тыңғылықты жұмыстар жүргізіп, олардың шеберлігін ұштауға мол ықпал жасады.

### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Тоқпанов А. *Бүгінгі күнге дейін*. – Алматы: Өнер, – 1978. – 360 б.
2. Тоқпанов А. *Іңкәр дүние*. Алматы: Жалын. – 1991. – 258 б.
3. Станиславский К.С. *Работа актера над собой*. – М.: Искусство, 1985. – Ч.1: *Работа над собой в творческом процессе переживания*. Дневник ученика. – 497 с.
4. Марченко А. *На сцене «Абай»*. // *Театр*. – 1968. – № 5.
5. Мүсірепов Ф. *Абай*. // *Лениншіл жас*. – 1940, қараша – 3.
6. *Қазақ театр тарихы. Екі томдық*. – Алматы: Ғылым, 1975. – 1 т. – 435 б.
7. *История советского драматического театра в 6- томах*. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – 458 с.
8. Уәлиев Қ. *Сахна менің өмірім*. – Алматы: Өнер, 1981. – 245 б.
9. Тәжібаев Ә. *Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы*. – Алматы: Жазушы, 1971. – 416 б.
10. *Қазақ театр тарихы. Екі томдық*. – Алматы: Ғылым, 1978. – 2 т. – 432б.

**Туляходжаева М.Т.**

Государственный институт искусства  
и культуры Узбекистана,  
г. Ташкент, Узбекистан  
[muhabbat.tula@mail.ru](mailto:muhabbat.tula@mail.ru)

## ИНТЕГРАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: ВОСТОК-ЗАПАД

**Түйін:** Мақалада театр мәдениеттерінің бірігуіндегі өзекті мәселелер бүгінгі Өзбекстан сахна өнерінің шығармашылық хал-ахуалы контекстінде қарастырылған. Өзбекстан аумағында болған бірігудің негізгі кезеңдері сараланады. Қазіргі таңдағы әлемдік мәдени кеңістіктегі Өзбекстан театр өнерінің негізгі бағыттары анықталады.

**Резюме:** В данной статье затрагиваются актуальные вопросы интеграции театральных культур в контексте современного состояния сценического искусства Узбекистана. Прослеживаются основные этапы этой интеграции, которые происходили на территории Узбекистана в XX веке. Рассматриваются интеграционные процессы с позиций взаимовлияния и взаимодействия национальных культурных групп, стран и регионов. Определяются основные направления движения современного театрального искусства Узбекистана в мировое культурное пространство.

**Abstract:** In this article considers topical issues of the integration of the theatre culture in the context of the current state of the scenic arts of Uzbekistan in the 20<sup>th</sup> century. We consider the integration process from the standpoint of mutual cooperation between national and regions. Determined by Uzbekistan in the global cultural space.

**Ключевые слова:** интеграция, культура, театр, фестиваль, режиссура, актер, взаимовлияние, взаимодействие, культурный обмен.

**Key words:** integrity, culture, theatre, festival, direction, actor, interaction, communication, exchange of culture.

Театр европейского типа возникает на территории Узбекистана в начале прошлого столетия. Его развитие смыкалось с объективными процессами культурной интеграции, что предопределило не только дальнейшее развитие сценического искусства, синтезирующее в себе слово, музыку, танец, пантомиму, но и дало мощный импульс для формирования драматического театра.



В начале XX века взаимосвязь социального и культурного аспектов проявлялась в различных формах. Этому способствовали гастроли русских, татарских, азербайджанских, армянских театральных коллективов, оперных трупп, а также артистических групп кафе-шантанов, оперетты, цирка. За период с 1877 по 1915 год в Туркестане выступило с гастролями более ста провинциальных трупп и музыкальных коллективов.

Значимым событием стал приезд в начале 1910 года В.Ф. Комиссаржевской. Гастроли драматической труппы знаменитой русской актрисы проходили в Ташкенте и Самарканде с неизменным успехом. Публика знакомилась с мировой классической драматургией, что оказало весьма благотворное влияние на местную театральную жизнь. Русская актриса исполняла главные роли в спектаклях «Бесприданница», «Дикарка» Островского, «Кукольный дом» Г. Ибсена, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.

В 1915 году в Коканд приезжает азербайджанский музыкальный театр, на спектаклях которого публика знакомится с жанром музыкальной драмы, с широко известными музыкальными спектаклями «Асли и Керим», «Аршин мал-алан» и «Не та, так эта» У. Гаджибекова. Азербайджанские актеры и режиссеры оказывали помощь формирующимся узбекским любительским коллективам. Они занимают в своих спектаклях на эпизодические роли актеров, передают им свой театральный опыт. Уже 30 декабря 1916 года была показана музыкальная драма «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова на узбекском языке в постановке С. Рухуллы, который исполнил в ней роль Меджнуна. Можно сказать, что в этом факте уже содержались первые ростки культурных интеграционных процессов.

Деятельность татарских азербайджанских трупп получает все более широкое распространение. Сходство языков тюркских народов создавало благоприятные условия и ускорило освоение европейских театральных форм, процесс создания нового узбекского театра. На сцене Государственной Образцовой узбекской драматической труппы были поставлены переводные пьесы «Муж и жена» У. Гаджибекова, «Шейх Санан», «Иблис», «Марал» Г. Джавида; драмы Шиллера «Разбойники», «Коварство и любовь». Обращение к драматургии других народов расширяло репертуар и творческие возможности актеров. А в середине 20-х годов пребывание и учеба в театральных студиях Баку, Москвы становится стимулом в овладении актерами основ сценического мастерства, навыков работы над ролью и спектаклем

В 1930 году в Москве проходила всесоюзная театральная Олимпиада, где узбекский театр имел возможность показать свое искусство. В Олимпиаде участвовали два театральных коллектива: Театр имени Хамзы и Государственный узбекский музыкальный театр. Спектакли Олимпиады, продолжавшейся с 15 июня до 11 июля 1930 года, получали специальные отзывы жюри с указанием, какие именно тенденции театру следует развивать. В этой связи необходимо отметить, что жюри предписывало узбекскому театру не отрываться от «удачно найденных форм национального

игрового спектакля» («Советский театр» 1930, № 9-10, стр. 10). Проведение Олимпиады положило начало обмену творческим опытом между деятелями театрального искусства,

В 1932 году в Ташкенте и других городах Средней Азии в течение 3-х месяцев гастролировал театр Вс. Мейерхольда. Знакомство с творчеством режиссера, его опытом, исполнительским мастерством актеров определенным образом повлияло на деятельность актеров и режиссеров узбекского театра. Так режиссер В.Витт, перекраивая пьесу Н.Погодина «Мой друг», решал её как «музыкальное обозрение, изобретал ритмико-музыкальную жизнь каждого действующего лица. Исполнители напевно декламировали и должны были двигаться по четко разграниченным и начертанным мелом по сцене клеточкам в определенном ритме.

Те же тенденции с попыткой внести некоторые элементы восточного быта в ткань спектакля, прослеживались и в постановке режиссером «Ревизора» Н.Гоголя. Спектакль состоял из 28 эпизодов и трактовался как буффонное, фарсовое зрелище. Персонажи были превращены в условные маски. В этих спектаклях главным было пластическое освоение сценического пространства, изучение законов ритма, композиции, стремление постичь элементы биомеханики, направленной на создание актера высокой пластической культуры. И хотя спектакли во многом лишь копировали и цитировали постановочные принципы Мейерхольда, все же в них проявилась попытка расширить границы сценических возможностей, как для режиссуры, так и для исполнителей.

Сценическое искусство Узбекистана отразило уникальный опыт адаптации новых для традиционной культуры европейских форм и видов театра, исходя из собственных возможностей и средств. В результате чего сформировалась самобытная, своеобразная, содержательная специфика, определились закономерности и особенности развития, внутри которых происходили процессы ассимиляции, слияния различных направлений путем усвоения и освоения основ различных стилей театрального искусства.

Поиск решения героико-романтического спектакля четко прослеживается в обращении к произведениям «Отелло», «Гамлет» Шекспира, «Коварство и любовь» Шиллера. В годы войны зрители Ташкента, Самарканда, Ферганы знакомятся с искусством ведущих театров России, творчеством замечательных мастеров – режиссерами Иваном Берсеновым, Соломоном Михоэлсом, театральным художником Александром Тышлером, актерами Марией Бабановой, Софьей Гиацинтовой, Максимом Штраухом, Серафимой Бирман и другими.

Но, пожалуй, самым значительным явлением в театральной жизни Узбекистана в те годы стала постановка по пьесе Х. Алимджана «Муканна», осуществленная на сцене театра имени Хамзы в 1943 году. Художественный успех был обусловлен плодотворным творческим содружеством двух театральных мастеров сцены - С. Михоэлса и М. Уйгура, талантливыми выразительными декорациями А. Тышлера, музыкой В. Успенского и А. Мушеля, великолепной игрой актеров, таких как Аброр Хидоятов, Сара

Ишантураева, Шукур Бурханов, Абид Джалилов, Алим Ходжаев. Для творческого коллектива эта постановка стала своеобразной школой, где творческий коллектив встретился с одним из выдающихся режиссеров С. Михоэлсом.

Большое значение в развитии культуры Узбекистана имело создание в 1945 году Ташкентского театрального института. Первыми руководителями кафедр актерского мастерства и режиссуры, сценической речи, театроведения были известные мастера искусств из Узбекистана и деятели из Москвы: П. Верхацкий, А. Эфрос, И. Радун, Я. Фельдман, А. Рыбник, М. Григорьев. На актерских курсах обучались студенты из Каракалпакии, Китая, Кореи, Греции. Институт выпускал актеров, режиссеров и театроведов не только для Узбекистана, но и Таджикистана, Туркменистана, Казахстана и Киргизии.

В послевоенные годы узбекский театр значительное внимание уделяет осмыслению переводной драматургии. В 1949 году театр впервые обращается к творчеству А. С. Пушкина и ставит на сцене две маленькие трагедии – «Скупой» и «Каменный гость», в 1952 году «Ревизор» Н. Гоголя. Опыт работы над произведениями переводной классической драматургии давали возможность актерам воплощать многогранные, реалистические образы. Постановки пьес в свою очередь оказывали воздействие на творчество драматургов и деятелей узбекской сцены.

Событием в культурной и театральной жизни стала Декада литературы и искусства Узбекистана в Москве в 1959 году. Были показаны лучшие спектакли ведущих театров республики, которые подтверждали способность узбекской сцены открывать новые пласты воплощения мировой классики и современных пьес, открывали творческий потенциал деятелей театрального искусства. Вместе с тем набирал силу процесс интеграции, углубления культурного взаимодействия и взаимовлияния между народами национальными культурными центрами. Основной целью Декады становился дружественный обмен между культурами.

Видную роль в процессе активного взаимообмена творческим опытом сыграли, проведенные в 60-70-е годы Декады литературы и искусства уже в Узбекистане – русская, украинская, белорусская, туркменская и другие. А также гастроли в Ташкенте крупнейших театральных коллективов России – МХАТ, Малого театра, Ленинградского театра драмы им. А. Пушкина, Московского театра им. Вл. Маяковского, театра на Таганке, театра Сатиры.

В постановках второй половины 70-х годов интересными стали спектакли «В списках не значился» по повести Б. Васильева и «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина. За спектакль «В списках не значился» Б. Васильева Б. Юлдашев был удостоен Всесоюзной премии им. А. Попова за режиссуру.

Работа театра над переводной драматургией обогащала исполнительское мастерство актеров. И об этом свидетельствовали многие спектакли. Период 1970-1985 годов был отмечен целым рядом интересных постановок мировой классики, в которых выявились новые, важные для

развития театра тенденции. Это: «Разбойники» Ф.Шиллера, «Женитьба» Н.Гоголя, «Антигона» Софокла, «Живой труп» Л.Толстого, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского, «Отелло» В.Шекспира. Поставленные разными режиссерами эти спектакли привлекали неординарностью сценического прочтения, оригинальной постановочной и актерской интерпретацией, оформительским решением. В них проявились преемственность и новаторство режиссуры, поиски обновления традиций актерской игры.

В 1976 году коллектив обращается к античной трагедии и ставит «Антигону» Софокла. Всем ходом своего развития спектакль в постановке грузинского режиссера Д.Алексидзе обнаруживал стремление к познанию истины человеком. Ведущей темой спектакля режиссер определял тему пробуждения совести. Этот мотив ярко был выражен в образе Креонта в исполнении А.Ходжаева.

Оригинальные творческие поиски театра в воплощении классической драматургии можно проследить в спектакле по пьесе Л. Толстого «Живой труп» в постановке Б. Юлдашева, сценография Г. Брима. В нем прочитывалось стремление вскрыть социально-нравственный конфликт драмы через яркую выразительную форму и постижение психологической глубины человеческих отношений и характеров.

Обращаясь в 1982 году к пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», театр, прежде всего, искал пути создания сатирического спектакля. Видя в драматурге не бытописателя, а сатирика, московский режиссер П.Васильев ставит стремительный, насмешливый, веселый и вместе с тем серьезный и поучительный спектакль.

В 1983 году театр приглашает ведущего режиссера Казахского театра Азербайджана Мамбетова на постановку известной драмы М. Ауэзова и Л. Соболева «Абай». Постановка отличалась тем, что в ней режиссер стремился раскрыть, прежде всего, сложную, драматическую судьбу поэта, композитора, просветителя казахского народа.

В 1984 году театр осуществляет постановку «Отелло» В.Шекспира. Режиссер Е.Симонов, художник И.Сумбаташвили, композитор Л.Солин, приехавшие из Москвы, имея в своем распоряжении обилие современных выразительных средств и приемов, пытались воссоздать напряженную и сложную жизнь трагедии, её атмосферу во всем богатстве философских и нравственных проблем.

В 1986 году Р.Хамидов ставит спектакль – «И дольше века длится день» по роману киргизского писателя Ч. Айтматова, а вслед за тем обращается к трагедии В. Шекспира «Кориолан». Р.Хамидов, выбирая шекспировскую пьесу, увидел в ней актуальную проблематику гражданского самосознания народа и человека.

Интересным спектаклем классического репертуара в этот период стал «Ревизор» Н.Гоголя в постановке М.Вайля. Заслуга режиссера видится во внимательном прочтении пьесы, благодаря чему отчетливо проступают контуры социально-политической сатиры.

При исследовании взаимосвязей различных национальных сценических культур особый интерес в конце 80-х годов 20 века представляют примеры проведения театральных фестивалей «Навруз», которые последовательно проходили в каждой из республик Центральной Азии. На этих театральных форумах происходило переkreщивание сфер сценического творчества, прослеживались попытки осмысления новой образной структуры и воплощения её оригинальными выразительными средствами. В результате происходила «состыковка» разных национальных художественных структур. Эти фестивали становились отражением живого театрального процесса. Здесь были представлены и традиционные и экспериментальные спектакли режиссеров разных поколений, которые определяли два направления развития сценического творчества: театр-игра, лицедейство и театр-притча, философские размышления о человеке и его месте в мире.

Эти фестивали подтверждали универсальность и эффективность процесса взаимодействия культур, показывали, что использование сценического опыта стран региона благотворно сказывается на расширении и обогащении репертуара, средств сценической выразительности, интенсивном творческом поиске режиссуры, исполнительского мастерства.

В конце октября 1993 года в Ташкенте состоялся 1 международный фестиваль «Театр: Восток-Запад», проведенный под эгидой ООН-ЮНЕСКО. Можно без преувеличения назвать этот фестиваль самой крупной культурной акцией в Узбекистане, после провозглашения Независимости. Лишенный какой бы то ни было идеологической окраски, театральный форум убедил в реальности проводимой культурной политики, ориентированной, с одной стороны, на возрождение национального духовного наследия, с другой, на полную открытость в мировые культурные процессы

Фестиваль стал смотром театров различных стилевых и жанровых направлений. 18 стран участниц представили на суд зрителей 23 спектакля. От Японии до Швеции, от Гонконга до Лондона – такова была география фестиваля. В программе рядом стояли театры бытовой традиции и театры невербального эксперимента, оперные и кукольные, молодежные и академические. Спектакли фестиваля рождали вопросы и подталкивали к размышлениям о проблемах формы, средствах выразительности, о традициях в национальных культурах и широком использовании опыта мирового театра.

Трогали зрителей события, происходящие в спектакле «Алдар Косе» Талгарского театра масок и марионеток из Казахстана. Постановка напоминала о ярких импровизационных представлениях площадного театра, где всегда есть герой, воплощающий в себе добрую смекалку, простодушную хитрость и, конечно, тот, кто защищает бедный, обездоленный люд. Все персонажи, кроме Алдар Косе, в ярких, причудливых масках, обнаруживали тот или иной человеческий характер. Спектакль был наполнен удивительным теплом и радостным общением со зрителем.

В русле невербального театра на фестивале были представлены театр «Резолю» из Гонконга со спектаклем «Двое служащих на небоскребе» П.

Хандке, «Пандора стейдж» из Финляндии, показавший спектакль «Дама с камелиями» К. Хурмеринта и «Театр молчания» (Япония, Германия) со спектаклем «Песок» Шого Ота.

Наиболее интересными из них оказались спектакли: «Дама с камелиями» и «Песок».

Конечно, влекло название «Дама с камелиями», но это был не А. Дюма. Авторы сценической композиции Кристина Хурмиринт и Анна Прожковска, они же являются исполнителями ролей. В центре пустого пространства сцены погост с четырьмя могильными крестами. Сюда приходят две странницы, совершающие длительный путь к месту, где похоронена героиня известной драмы А. Дюма.

На сцене две актрисы, которые в течение пятидесяти минут создают завораживающее действие, наполненное символикой. Это действие как поток ассоциативных размышлений о судьбе женщины, о её трагической, самозабвенной любви, во имя которой она отдает собственную жизнь. Странницы пытаются всколыхнуть память о прошлом, «вырвать» из забвения образ прекрасной дамы, прибегая к простым деталям – женской туфельке, перчатке, платку. А потом один из крестов они превратят в дерево, на которое развешат полоски красной ткани. И зрители увидят в них красные, пурпурные листья – символы вечной жизни и вечной любви. Так без слов две замечательные актрисы создают трогательное и поэтическое театральное действие, рассказывая нам о прошлом, настоящем и будущем.

Ярким символом сближения Запада и Востока стал на фестивале спектакль известного японского режиссера Шого Ота «Песок». Постановка символична насквозь от начала и до конца, во всех компонентах. И в полном молчании, длящемся около двух часов, и в засыпанной белым песком сцене, освещенной ярким светом софитов, и в медленном темпе, в котором японские и немецкие актеры разыгрывают эпизоды спектакля. Четко очерченный круг символизирует вечность движения жизни. Песок, на котором разворачивается действие, несет в себе знак зыбкости, непрочности, изменчивости бытия человека. За каждым из действующих лиц своя судьба, которая с помощью актеров становится осязаемой и понятной через жест, мимику, пластику, взгляд. Сквозной мотив постановки одиночество человека в этом таинственном мире не рождает чувства безнадежности. Он несет вполне объяснимое сознание того, что в бесконечно повторяющейся жизни каждый должен сам пройти её круги, испытать взлеты и падения, радость и печаль.

Фестиваль доказал, что сценическое разноязычие оказалось плодотворным и не привело к отстраненности и обособленности зрителей и участников. Напротив, смотр подчеркнул, что никаких границ для театра не существует. Есть актер и магическое таинство театрального действия, основой которого остается чистота и гуманность общечеловеческих ценностей. Фестиваль отразил веяния времени, вместе с тем показал мощный процесс взаимообогащения искусства разных народов.

На протяжении 90-х годов и первого десятилетия 21 века набирал силу процесс интеграции узбекского театра в мировое сценическое пространство. Об этом свидетельствуют многие факты, которые выражаются в гастрольных поездках за рубеж наших ведущих театров, постановки спектаклей приглашенными режиссерами из западных и восточных стран, таких как Италия, Россия, Франция, США, Германия, Израиль, Корея, Япония.

Стремление освободиться от традиционных рамок, поиск новых средств сценического воздействия явно прослеживается в постановке «Короля Лир» В. Шекспира в драматическом театре, осуществленной американским режиссером Давидом Капланом. Постановщик, он и оформитель спектакля, переносит действие с берегов туманного Альбиона на Восток. Мотивы ориентального стиля прочитываются в сценической атрибутике и костюмах, мастерски выполненных художником З. Насыровой.

Б.Юлдашев показал свой спектакль «Искандер» А. Навои во Франции, где французский актер Франсуа Шатто играл в этом спектакле роль Навои.

На сцене Академического русского драматического театра Узбекистана был поставлен спектакль «Арлекино» по пьесе Л. Гольдони «Слуга двух господ» итальянским режиссером Себастьяно – Мария Сальвато.

Постоянным участником театрального фестиваля «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге, Чеховского фестиваля в Москве становится коллектив «Молодежного театра Узбекистана», где с успехом принимают зрители постановки режиссера Н. Абдурахманова.

Национальный театр Узбекистана гастролировал на фестивале в Истамбуле со спектаклем «Кирмизи олма» Э. Хушвахтова режиссера М. Абдуллаевой. Театр им. Муками показал спектакль «Стая» на фестивале в Каире. Ферганский, Сурхандарьинский театры в разное время становились участниками международного театрального фестиваля в Алматы. В Ташкенте проходили международные театральные фестивали «Хумо», где были показаны спектакли из стран содружества, Германии, Японии, Франции, Великобритании, Израиля.

Осенью 2014 года зрители Ташкента познакомились с труппой театральной компании «Хэбома» из Кореи, которая показала спектакль «Макбет» по Шекспиру. Надо сказать, что в октябре уже этого года они вновь приезжали с этим же спектаклем. Это удивительная по своей энергетике, экспрессии постановка. Обаяние молодых актеров труппы, их темпераментная, динамичная игра, живая музыка – барабанная дробь, звучание корейских народных музыкальных инструментов, использование масок, пантомимы, танца, оригинальная трактовка европейской классики приемами и средствами восточного условного театра дала неожиданный результат. Произошло слияние традиций восточного театра с импровизационной стихией европейского театра, а тема и идея шекспировской трагедии обернулась философскими назидательными сентенциями типа «справедливое есть несправедливое, а несправедливое есть справедливое». Парадоксальность этой сентенции вскрывает многозначность шекспировского замысла Восточным театром. А финал – самоубийство

Макбета – показал бессмысленность, тщетность самонадеянной гордыни человека в стремлении к власти.

После провозглашения Независимости нашей страной многое изменилось во всех сферах национального искусства (изобразительного, декоративно-прикладного, музыкального, оперного, балетного, танцевального, драматического), которое стремительно интегрирует в мировое культурное пространство, мировое сообщество. Любая театральная культура не может обходиться без культурной интеграции, процесса углубления взаимодействия и взаимовлияния между национальными культурными группами и регионами. Это и процесс практического и информационного взаимодействия, это и живой, дружественный обмен достижениями, соответствия и согласованности между различными традициями, национальными формами культуры, между культурным наследием общества и новыми её достижениями, это и процесс утверждения единой системы общечеловеческих ценностей.

#### **Литература:**

1. Рахманов М. *Узбек давлат академик драма театра. Тошкент: Г.Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 2001. – 327 б.*
2. Рахманов М.Р., Тулахужаева М.Т., Мухторов И.А. *Узбек миллий академик драма театри тарихи. Тошкент: 2003 – 267 б.*
3. Кадыров М.Х. *Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Ташкент: 2010 – 238 с.*

**Бармак А.**

*Российский институт  
театрального искусства (ГИТИС)  
Москва, Россия*

## **О МЕТОДЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА**

**Тўйин:** Мақалада Станиславский мен Чехов «жүйелері» арасындағы байланыс пен сабақтастық жайлы айтылады.

**Резюме:** Искусственный отрыв Чехова от Станиславского приводит, на наш взгляд, к тому, что так называемый «метод Чехова» остается в сущности неизвестным.

**Кілт сөздер:** М.Чехов жүйесі, театр өнері, «психологиялық ым-ишара».

**Ключевые слова:** Метод Чехова, театральное искусство, «психологический жест».

Искусственный отрыв Чехова от Станиславского приводит, на наш взгляд, к тому, что так называемый «метод Чехова» остается в сущности неизвестным.

Раньше всего надо бы объясниться для кого собственно предназначены эти страницы. Тем не очень многим людям театра, которые понимают и знают метод Чехова и, что самое важное, понимают его неразрывную связь с системой Станиславского они, эти строчки, не нужны. Но тем более они не нужны армии чеховских адептов, которые все равно ничего не услышат,



потому что ничего слышать не хотят. Они, как и прежде будут громогласно заявлять, что у Чехова будто бы есть своя «система» и что эта «система» намного лучше, то есть, шире, глубже, объемнее, выше системы Станиславского. И что эта чеховская система проницает будто бы такие горизонты, которые Станиславский со своей системой, устаревшей и уже никому не нужной кроме старых заматерелых и давно остановившихся в своем развитии его приверженцев, продолжающих почитать его скорее по привычке и по врожденному неверию ни во что новое, в такие, повторяем, горизонты, которые догматик Станиславский в силу своей мировоззренческой подслеповатости не видел.

Несколько слов обязательно нужно сказать молодым людям – студентам, будущим актерам и режиссерам, театроведам, вообще всем тем, кто любит театр и хочет заниматься им. Им, будем надеяться, и попадет эти заметки в первые руки. Не хочется вспоминать слово – предостеречь, но оно как-то само собой скатывается с пера на бумагу. В творческом педагогическом наследии Чехова хотят найти последнюю правду театральной педагогики, как будто бы ее вообще можно где ни будь найти. Но велико искушение сделать то, что называют «методом Чехова», часто и довольно безвкусно, прописывая слово «метод» с большой буквы, единственно верным учением вообще о театре, об актерской работе в частности. Когда-то точно такую же вещь неумные люди пытались сделать – и, увы, сделали, с так называемой «системой» Станиславского. Они нанесли театральному учению Станиславского огромный, до сих пор еще не исправимый вред. Эта неприятность – абсолютизация одного и другого их сторонниками, доходящая до отрицания значения и того и другого, уже сближает их в исторических судьбах.

Станиславского и Михаила Чехова постигла со времени одна беда – начетническое отношение к их наследию, восприятие его как некоего религиозного догмата, который, как известно, никаким образом не может быть подвергнут сомнению.

В отрыве от Станиславского – Чехов непонятен, он становится талантливым подкидышем, сиротой без роду-племени. Оторванный от Станиславского он узковат, хотя вся его творческая педагогическая деятельность безусловно отмечена чертами гениальности. Противопоставлять Чехова Станиславскому, отрывать Чехова от Станиславского, а это, увы, практика достаточно широкая для того, чтобы не забить по этому поводу тревогу, это значит прежде всего бить по самому Чехову, это значит бесконечно обеднять его метод.

Часто хватаются за своеобразную философию Чехова, за любовь его к Рудольфу Штайнеру, за общие его с Андреем Белым антропософские взгляды, за эвритмию, за трех актеров в одном, за дух, душу и т.д., то есть за все то, за что ухватиться легче всего, ибо природа всех этих любопытных вещей все же несколько эзотерическая, и что для театрального дела хорошо только своей практической, простите за это выражение, утилитарной значимостью. В самом деле, что, собственно, актеру, например, до эвритмии

как явления в его душе некоей мировой идеи, она для актера полезна прежде всего, как возможность создавать ряд интереснейших упражнений, развивающих воображение, чувство ритма, чувство звука, дающее небывалую, ранее невозможную возможность почувствовать «тело» звука, воспринять и выразить образ звука.

Трудно, да и не нужно принижать значение философии в творческой деятельности и жизни Михаила Чехова, тем более, что сегодня становится понятным вся глубина и прекрасная сущность философских взглядов и интересов Михаила Чехова и круга его соратников. Но не нужно философией и духовными исканиями, как бы они ни были интересны и важны сами по себе подменять и затемнять кристально ясную сущность предмета – изучение и освоение законов актерской жизни на сцене. А эта подмена часто происходит. Со всем тем, когда изучение актерского искусства в его чеховской интерпретации стоит на твердых ногах и основывается на крепком фундаменте, эта философская сущность становится бесценной. А фундаментом этим в данном случае все-таки является система Станиславского, методология, созданная им; эта методология основа современного театра, она не замкнутая вещь в себе, не нечто эзотерическое, напротив – она диалектична, она явление движущееся, растущее и именно поэтому крепкое. И она безусловно вбирает в себя метод Чехова, без всякого, повторяем, ущерба для этого метода. Чехов гениальный интерпретатор системы Станиславского и потому гениальный, что весь принадлежит этой системе, этой методологии.

Метод Чехова, взятый вне этой методологии, данной нам Станиславским, в руках людей, получивших его из третьих рук, понаслышке, прочитавших, но не понявших, слышавших и не уразумевших, а таких, увы, достаточно много, чтобы этот метод извратить и сделать плоским, в руках таких адептов этот великолепный метод гениального актера может принести вред. И, увы, приносит. Скажем прямо – по-настоящему преподавать по так называемому методу Чехова могут очень немногие; опасность самого настоящего шарлатанства в этом деле очевидна. Сознательных шарлатанов тоже достаточно, но, что о них говорить, они не в счет; беда, что до шарлатанства может очень быстро скатиться самый добросовестный, но совершенно не понимающий роль Чехова в театральной педагогике адепт.

Все из чего досужие умы в советское время легко выводили мистику, все это на самом деле есть тонкое и невероятно точное понимание Чеховым сложной, скрытой от невооруженного глаза душевной, духовной жизни актера. Но то, что видел он, то, что так прекрасно понимал он, может понять и почувствовать во всей глубине и силе далеко не каждый, особенно начинающий актер. Если отрывать Михаила Чехова от методологии Станиславского. Кстати говоря, Одна из самых сегодня популярных книг Чехова называется по-русски несколько нескладно – «Уроки для профессионального актера». Вслушайтесь внимательно в название – речь идет об уроках для профессионального актера, то есть о тех уроках, которые получают актеры, уже сыгравшие ряд ролей, имеющие некий опыт работы на

сцене, да и жизненный эмоциональный и духовный опыт. Мы же очень часто начинаем заниматься по этой книге с юными, совсем ничего не знающими и очень мало что испытавшими молодыми людьми – они очень восприимчивы, очень доверчивы и очень хрупки. Далеко не всегда их психика, их душевная жизнь, их опыт оказываются способными принять метод Чехова без некоторого ущерба для них; чеховские упражнения, а это важнейшая часть его метода, если не сказать основная должны проводиться только с очень квалифицированными педагогами. Мы подразумеваем прежде всего такими педагогами, для которых методология Станиславского является основой их педагогической деятельности и которые эту методологию хорошо знают и понимают.

В конце жизни Станиславский пришел к величайшим своим открытиям в области актерского искусства и режиссуры. Прежде всего – это метод физических действий и метод действенного анализа. К нам они пришли спустя более чем четверть века после смерти Станиславского. Произошло это благодаря подвигу Марии Осиповны Кнебель – это она сохранила, распространила, изучила, а главное – поняла, и внедрила в современный театр и театральную педагогику последние открытия Станиславского, не делая, разумеется, из них догму. Мария Осиповна сохранила и донесла до нас театральное учение Немировича-Данченко, без которого система Станиславского была бы неполной.

Именно Кнебель вернула в Россию наследие Михаила Чехова.

Четверть века, прошедшие после смерти Станиславского были очень, мягко говоря, непростыми вообще, а с точки зрения театральной науки едва ли не губительными для наследия Станиславского. В сороковых и пятидесятых годах театр испытал исключительно сильное идеологическое давление. Система Станиславского была назначена единственно верным театральным учением – и как бы окостенела. «Метод физических действий» едва ли не с милицией насаждался по всем театрам без исключения и был выхолощен. Сказать, что так называемый метод физических действий у Станиславского никогда не был методом только физических действий, что чисто физические действия просто невозможны, что каждое физическое действие это и психическое действие, что работу души из этого метода удалить невозможно, что Станиславский специально, нарочно упирал на физическую сторону работы актера на сцене, потому что ему нужно было, чтобы актер не относился пассивно, мечтательно, бездейственно к своей работе на сцене, а заставлял работать свое тело, источник всех эмоций, чувств, сказать это было просто невозможно, что бы тебя не обвинили в идеализме, а это обвинение в те годы было чревато серьезными карами. Чиновники и партийные руководители искусством считали так: метод физических действий есть метод материальный, не идеалистический, каким в то время было провозглашено учение Немировича-Данченко, метод подходящий для единственно верной идеологии, стоящей на принципах исторического материализма и диалектического материализма. Сегодня это, может быть, вызывает улыбку, а в те времена часто оборачивалось трагедией

многих художников театра. Конечно, лучшие из них сражались за правду методологии, отстаивали «метод физических действий» от его вульгаризации. И в этой борьбе значительную роль играли М.О.Кнебель и ее друг, старший соратник, единомышленник, выдающийся русский советский режиссер А. Д. Попов. Не стоит думать, что наследие Станиславского пришло к нам в сегодня в благой атмосфере, что оно бережно передавалось из рук в руки – нет была самая настоящая битва за него. Но и сегодня она – не утихла. Хотя нападки на методологию идут совершенно с другой стороны; их даже нападками нельзя назвать – просто пришли сегодня в театр и театральную педагогику невежественные люди и о методологии предпочитают не упоминать, делая вид, что ее давно нет. Но это тема другого и очень болезненного разговора.

Нам с вами важно здесь то, что «система Станиславского» стала отождествляться с невыразительной серой скучной театральной эстетикой, ставшей на долгие годы господствующей на наших сценах. Разумеется, были замечательные исключения, но все же в целом такая тенденция серости стала ощутимой в театральном, да и не только, искусстве тех лет. И даже когда эта серая пелена рассеялась и в середине пятидесятых годов прошлого века произошел в полном смысле этого слова театральный ренессанс, все равно – эта надуманная и ничего не имеющая с истинным положением дел связь «системы» с унылой эстетикой, которую начал преодолевать театр осталась. Осталась эта оскомина – и, будем правдивы, живет до сих пор. И это несмотря на то, что самые выдающиеся спектакли, театральные победы тех лет, надолго определившие направление театрального искусства как раз, и были созданы во многом, если не в основном, на основе той методологии, которую проповедовала система. Методология Станиславского вообще не имеет отношения к эстетике, к явлению преходящему, зависящему от времени, поскольку законы открытые Станиславским действуют независимо от эстетических предпочтений эпохи, на то они и законы.

О Михаиле Чехове слухи ходили. О том, что он был гениальный актер. Смотрели в кинотеатре «Иллюзион» голливудские фильмы с участием Михаила Чехова, особенно «Рапсодию». Да, несомненно видно по этому фильму, что Чехов актер исключительно выдающийся, но в голливудском кино он не более выдающийся, чем некоторые другие большие актеры Голливуда. Смотрели и старый советский немой фильм 1927 года «Человек из ресторана», в этом фильме Чехов действительно гениален. И может быть именно по этой киноработе Чехова, по этому фильму, в котором он играет очень театрально, в самом замечательном смысле этого слова, становилось понятно, как он играл в театре. Во всяком случае этот фильм давал возможность прикоснуться именно к театральному актеру Чехову. Образ Скороходова, созданный актером незабываем, то, как подходит к нему Чехов дает некоторое понимание его именно театрального мастерства. Эту роль Чехов сыграл незадолго перед тем как навсегда покинуть Россию – наверное и это нашло свое отражение в его игре; наверное, и это обстоятельство рождало в нем те движения души, которое он скоро назовет –

«психологическим жестом». Вот в сущности и все, что мы тогда, да и теперь знаем о Чехове как об актере, разумеется, речь не о воспоминаниях, критических отзывах и его собственных словах. В этом нельзя верить и самому Чехову – в кабинете М. О. Кнебель висела фотография Михаила Чехова в роли Гамлета, одной из самых великих его ролей, а на ней надпись: «Маше от Миши Чехова фуксом проскочившего в Гамлете».

Может быть, даже больше, чем об актере говорили о Чехове, как о гениальном педагоге. И – главное, о том, что будто бы его метод это нечто особенное, нечто не то чтобы совершенно отвергающее «систему» совсем, все-таки помнили, что Чехов был учеником Станиславского, но открывающее в театральной педагогике неведомые и самому Станиславскому глубины. И так случилось, что Чехов пришел к нам как легенда. Легенда о Чехове пришла и захватила нас раньше, чем его наследие по-настоящему вернулось в Россию. Вдруг появилось большое количество студий, кружков, центров по изучению Чехова, в них преподавали (!) его метод. Кто? Да кто угодно, кто познакомился и был захвачен неожиданностью чеховских уроков, размышлений, гипотез. Родилась еще одна легенда – что метод Михаила Чехова не просто открывает в Станиславском неведомые доселе глубины, а, прямо-таки, противостоит Станиславскому. То есть получилась известная вещь, люди, толком не знавшие что такое «система» Станиславского, но отвергавшие ее как нечто отсталое и ставившие знак тождества между системой и устаревшей театральной советской эстетикой, тут не нужно пренебрегать и политической подкладкой, люди точно так же не разбирающиеся в методе Чехова, как и в системе Станиславского стали пропагандировать его метод и делать из него, как всегда, единственно верное учение.

Сколько потратила сил, нервов, времени жизни М. О. Кнебель на одно из важнейших дел ее жизни – собрание, редакцию и выпуск в свет творческого наследия Михаила Чехова, сказать невозможно. Книга, знаменитый двухтомник, вышла уже после ее смерти. Книга снабжена двумя великолепными статьями Кнебель. Любой человек, будь он ученик, студент, актер, режиссер, театровед или просто любитель, если только он серьезно захочет понять, что же такое метод Чехова, должен внимательнейшим образом прочитать эти статьи Кнебель. Среди множества работ, посвященных Чехову, а таких сегодня очень много, эти две статьи являются лучшим, что написано о гениальном актере и педагоге.

Адепты метода Чехова действительно противопоставляют его метод системе Станиславского. По крайней мере по двум очень важным пунктам расходился со Станиславским Г. С. Жданов друг, многолетний сотрудник и пропагандист метода Чехова, после смерти Чехова он собственно являлся одним из самых главных авторитетов в области изучения актерского искусства, воспитания актера по методу Чехова. Хорошо известны очень энергичные и довольно частые высказывания Жданова по поводу того, что они, Чехов и он, расходятся со Станиславским помимо прочего в следующих

пунктах, для них не приемлемых: это формула Станиславского «идти от себя» и то значение, которое он придавал «аффективной памяти».

Откровенно говоря, создается впечатление, что Жданов, не знал, что такое на самом деле «система» Станиславского. Это немудрено – на Западе систему знают поверхностно и только тот ее этап, который унесли отпадавшие от Станиславского по разным причинам ученики. Последних открытий, которые, благодаря подвижничеству Кнебель, буквально перевернули современную театральную педагогику Жданов не знал, об этом и говорить нечего. Но и тот этап работы Станиславского, который он застал, покидая Россию, этап становления системы, этап поисков, не дает никаких оснований для тех выводов, которые делает Жданов. Нигде и никогда Станиславский не давал оснований считать, что его знаменитая формула «идти от себя» призывает подменять образ самим актером, то есть совершать то, что мы называем играть самого себя. Или подменять своими собственными эмоциями и чувствами эмоции и чувства образа. По меткому умному выражению А. Д. Попова в известной формуле Станиславского, главное слово – глагол «идти».

Идти от себя это раньше всего означает поставить себя в предлагаемые обстоятельства образа и, что исключительно важно, постигнуть логику его действий и зажить ею. Возможно ли сделать это без «магического если бы» Станиславского, то есть без активной работы воображения, которому Михаил Чехов справедливо придавал исключительное положение в своем методе работы над ролью? Но ведь как только актер мысленно переносит себя, а кого же еще он может перенести, в предлагаемые обстоятельства действующего лица, то он уже только этим самым перенесением уже чуть-чуть себя меняет. Лучше сказать, меняет что-то в себе. Вот тут-то и работает душа актера – и все упражнения на тренировку души, которые так важны Чехову, конечно, невероятно полезны. И тело актера из которого он и творит, не из чего другого, а именно из собственного тела, это тело актера должно быть тренированным, должно быть гибким, чутким, свободным и, если угодно – музыкальным.

Как возникает художественный образ на сцене этого не знает никто, разными путями, иногда совершенно неожиданными, парадоксальными. Можно идти к образу, усваивая логику его действий; можно притягивать образ к себе, как о том говорит Чехов; можно увидеть что-то, что вдруг продиктует душе некий удивительный «психологический жест», как, например, это произошло со Станиславским, когда он, думая о Крутицком, увидел старый покосившийся, но еще довольно крепкий барский особняк; можно как высказывается Жданов, как бы «надевать» образ на себя. Это интересное выражение – «надевать образ на себя», притягивать образ к себе. Заметим, к себе, на себя, а как же иначе образ из области фантазии становится материальным. Каким, простите за каламбур, образом? Только когда его воспримет и душа и, главное, тело актера. А другого тела, как своего собственного у актера нет. И притягивать образ, надевать его на себя – это все равно идти от себя к нему, идти от своего тела, которое помнит

абсолютно все, что с нами было, самое же важное, что оно помнит и то, что мы забыли и то чего с нами не было. И это все означает идти навстречу образу. Так где же здесь – подмена? Где здесь противоречие, о котором достаточно настойчиво, чтобы обратить внимание на его слова, говорит Жданов? Ведь он не просто полемизирует со Станиславским, несколько запоздав, честно говоря, но он вообще не признает, отвергает «систему» как таковую. Все, кто так или иначе принял «систему» и руководствуется ею при воспитании актера, разумеется, внося в нее и свое собственное отношение к поставленным Станиславским проблемам, вызывает у него недоверие. О Ли Страсберге – выдающемся американском актере и педагоге, самом ярком пропагандисте «системы» в Америке, Жданов говорит пренебрежительно, неприязненно. Но в чем Чехов противоречит Станиславскому он толком объяснить не может – не лучше было бы сказать, что Чехов дает Станиславскому новый импульс, подчеркивая то, что у Станиславского в силу его озабоченности всегда той проблемой, которая стояла перед ним в данный момент, проблемой первоочередной, могло что-то оставаться в тени, что-то в данный момент он мог отодвинуть, о чем-то недоговорить. Как только мы примем мысль Станиславского о том, что актер должен присвоить себе логику действий образа, так сразу же отпадает вопрос о какой-то возможной подмене актером образа. Без осваивания и душой и телом логики действий образа – обойтись невозможно. Но, и это очень интересно, но никак не странно, Жданов практически ничего не говорит о действии, как об основном законе актерского искусства. Так же он ничего не говорит о предлагаемых обстоятельствах, которые, если можно так выразиться, формируют действие. И тем более о самом главном открытии Станиславского последних лет – о событии, в котором это действие происходит. Ни слова о задаче, о сверхзадаче – а ведь они, как и другие составляющие актерской жизни на сцене создают вокруг действия сильнейшее эмоциональное поле, *расшевеливают*, примем есенинский глагол, душу актера.

Чехов был гений и когда он силой своей фантазии, своего исключительно богатого воображения видел некий образ, «подсматривал», «подглядывал» за ним, в его работе над образом большой место занимал так называемый «творческий подгляд», он все равно всегда действовал. Действие для него было абсолютно естественным процессом. Ну, а как молодой человек, студент, начинающий актер, не гений, с которых писал свою систему Станиславский и для которых она не нужна, – даже если он станет старательно воображать образ, тщательно за ним «подглядывать», вы уверены, что он придет к образу или образ его посетит? Он может быть придет к нему, посетит его, слетит к нему, но только в его фантазии, в его воображении. Чтобы эта фантазия стала сценической реальностью – нужно все равно зажить логикой *действий образа*, но как зажить этой логикой не действуя? Эта логика, что очень важно, весьма неформальная, это именно логика образа, а она может быть, даже, не может быть, а наверняка, предстает как правило логикой необычной, чужое всегда необычно и,

конечно, нужны большие усилия души, чтобы чужое стало своим, процесс присвоения себе чужой логики, конечно, требует включения всех без исключения элементов психофизики актера, среди них – воображение и фантазия имеют свое огромное значение, но включает в работу все эти элементы – действие. Эта логика продиктована предлагаемыми обстоятельствами жизни образа, роль которых в переходе от жизненной логики актера к художественной логике образа огромна. «Надевать на себя образ», пришедший к нам из нашей фантазии – это и означает «идти», идти к образу. Но ни с чем иным актер не может идти к образу, кроме как собственных души и тела. Ничего другого у него нет. Нафантазированное может стать сильнейшим толчком к действию, а может и не стать. Воображение и фантазия у Станиславского тесно связаны с действием, они взаимозависимы, они рождают энергию, как полюсы в электричестве. Какими бы яркими ни были видения образа, какими бы они ни были мощными, какие бы они ни всколыхнули волнения в душе актера, они могут быть реализованы только через активное целесообразное, как говорил Станиславский, сценическое действие.

«Творческий подгляд» это великолепное упражнение для актера, это замечательный прием, очень много дающий актеру во время работы над образом. Но объявлять его принципом работы над ролью, неважно в спектакле, в отрывке ли, – это неопытному человеку может принести огромный вред, особенно когда этот процесс оторван прежде всего от действия, которое, разумеется осуществляется актером не в безвоздушном пространстве. Действие всегда направлено к определенной цели, на решение конкретной задачи, и если эта цель или задача определены верно, если они действительно являются насущно важными, то, конечно, они не могут не будоражить эмоциональной сферы действующего актера, не могут не тревожить его душу, не могут не заставлять активнейшим образом работать его фантазию, а, стало быть, само действие всегда в таком случае обладает определенной и очень подвижной эмоциональной атмосферой. Не надо только понимать цели и задачи, как исключительно рациональные понятия. «Задача», это понятие не только внешнее, но и внутреннее – да, она есть некое целеполагание, но она всегда еще и то, что Немирович-Данченко называл внутренним «зерном» образа, а зерно, это «основное ведущее противоречие образа», как говорила выдающаяся актриса и режиссер С. Бирман – соратница М.Чехова по Первой студии МХТ.

Второе значительное и столь же мнимое расхождение Жданова со Станиславским, это отрицание им важности того, что Жданов называет «аффективной памятью», а Станиславский называл памятью «эмоциональной». Вообще создается впечатление, судя по словам Жданова, что он сводит всю систему только лишь к «аффективной памяти». И здесь почему-то возникает у Жданова вопрос об опасности подмены якобы мелких чувств актера большим чувствам образа. Вместо высоких чувств Гамлета актер будет стараться подсунуть свои – по мнению Жданова мелкие и неинтересные чувства. Тут много путаницы. Во-первых, почему это у актера



чувства должны быть мельче, чем у Гамлета? Смотря у какого актера – у Чехова, например, жизнь чувств была так интенсивна и так напряженно высока, что, например, между его чувственным душевным миром и миром чувств, скажем, Дон Кихота, о котором он мечтал всю жизнь, вряд ли было большое несовпадение. Что уж говорить о его Гамлете, который стал великим созданием актера.

Во-вторых, прекрасно понимая, что актер творит из самого себя и самим собою, Станиславский призывал актера обратиться к эмоциональной памяти, то есть пробудить в себе поначалу чувства и эмоции хотя бы только похожие на те, что должен был бы чувствовать персонаж, в которого должен актер перевоплотиться. Да, поначалу – только похожие. Но, самое главное, настоящие, подлинные. Достаточно верно зацепить, ухватиться за малую правду – она приведет к большой. Так называемая «аффективная память» против которой так горячо восстает Жданов, это не только память тех случаев, событий, эмоциональных ситуаций, которые были на самом деле в жизни актера. Это прежде всего и важнее всего память тела, которую нужно пробудить, тела, которое помнит все – и то, чего с самим актером может быть или даже наверняка – не было. Так устроен человек, его психофизика. Так же, как и Станиславский это отлично понимал Чехов; его упражнения, тренирующие фантазию, воображение, вообще весь внутренний аппарат актера, в том числе и эмоциональную память, в этом смысле исключительно важны. Фантазия, яркое, сильное воображение – это приказ, если угодно, подсознанию, которое начинает переставать быть немым и выдает нам, в конце концов, те чувства и эмоции, о которых мы даже и не подозревали. В чем же здесь расхождение со Станиславским, и где же здесь подмена, зададим риторический вопрос. Но разве здесь не приходят на память гениальные слова Немировича-Данченко о том, что надо актеру посылать мысль к тем нервам, которые бы действительно вибрировали бы у него, если бы он находился в ситуации, в которой находится образ. Три гениальных мастера нашего театра в сущности говорят об одном.

Значительное место в чеховском методе занимает проблема атмосферы. Особенно важна для нас мысль Чехова о так называемой «борьбе атмосферы» - это выдающаяся находка Чехова. Но надо все же вспомнить, что атмосферой намного раньше Чехова начал заниматься Немирович-Данченко. Еще в 1905 году он писал об атмосфере в связи с постановками Художественного театра пьес А. П. Чехова, указывая на огромное значение атмосферы в поэтике чеховской драматургии. При этом он относил само понятие атмосферы не столько к области поэтики, сколько именно к театральному сценическому воплощению чеховских пьес, которое без наличия в спектакле особой «чеховской» атмосферы не могло быть художественно целостным. В дальнейшем проблема атмосферы займет у Немировича-Данченко важнейшее место в его театральном учении, наряду с такими его много решающими открытиями в театре – как «второй план», «внутренний монолог», «физическое самочувствие», «зерно роли и пьесы», «куда направлен темперамент актера», «три волны театрального искусства».

Все эти открытия Немировича-Данченко, каждое из которых имеет самостоятельное значение в процессе создания роли и спектакля, и все в совокупности обладают очень большим значением в возникновении атмосферы спектакля. Конечно, понятия атмосферы у Немировича-Данченко и у Михаила Чехова – не всегда совпадают, но имеют между собой и много общего, прежде всего и у того, и у другого атмосфера связана с богатством и тонкостью внутреннего мира актера, с тренингом его души, с работой воображения и фантазии. У Михаила Чехова атмосфера как будто объективируется, создается впечатление, что она существует помимо нашего восприятия. Вступать по этому вопросу в философский спор совершенно бесполезно. Но все же следует сказать, что с нашей – театральной точки зрения атмосфера если и существует объективно, то только как некий результат, некий эмоционально-смысловой итог действий актера в предлагаемых обстоятельствах и тесно, неразрывно связанный с актерским действием. Скольком бы мы ни пытались вообразить себе ту или иную атмосферу, ощутить ее, почувствовать, зажить ею, она останется в нашем воображении – она не возникнет до тех пор, пока мы не начнем – действовать. Все чувственное, а атмосфера все-таки, объективна она или нет, связана прежде всего с миром чувств, неподконтрольно актеру. Но воображая ту или иную атмосферу, пытаюсь перенестись в ту или иную атмосферу – мы, конечно, производим необходимую работу души, развиваем, если так можно сказать, расширяем палитру чувств, столь необходимых в профессии актера. Есть мнение, что актер является *носителем* атмосферы. До известной степени это так. Но актер прежде всего *создатель* атмосферы в спектакле.

Атмосфера возникает в результате действия, борьбы, столкновений, которые происходят в событии. Событие – рождает атмосферу. Атмосфера и событие – антиномии. Атмосфера создается событием, но и событие существует в атмосфере, одно без другого невозможно. Г. А. Товстоногов говорил о событии, как о ведущем предлагаемом обстоятельстве, которое по замечательным его словам – висит в воздухе спектакля и довлеет над всем.

Исчерпывается событие, сменяется ведущее предлагаемое обстоятельство – меняется атмосфера. Но вот что чрезвычайно интересно и важно – событие заканчивается, ведущие предлагаемое обстоятельство меняется, а вот атмосфера все еще продолжает существовать и живет в чувствах актеров. Это правда – если событие было настоящим и участвующие в этом событии со всем своим разным отношением к нему по-настоящему его восприняли, то конечно сразу вот так из события не выйдешь, оно еще живет в ощущениях, эмоциях, чувствах, от него трудно отойти. А уже наступает новое событие, и другая атмосфера захватывает нас, не то что бы уничтожая предыдущую атмосферу, но как бы вбирая ее в себя. Атмосфера – явление многослойное динамичное и очень подвижное. Таковы одни из ее свойств. Чехов справедливо отводил атмосфере огромную роль в спектакле – ведь именно она, атмосфера актера, атмосфера спектакля, и есть проводник мыслей, идей, всего смысла огромной работы актеров и

режиссера в зрительный зал. Ведь существует еще и борьба атмосфер сцены и зрительного зала, очень захватывающая борьба, особенно сегодня.

Для Михаила Чехова чрезвычайно важен был духовный процесс в работе над ролью, для обозначения некоторых этапов этого исключительно трудного процесса ему понадобились специальные термины, так и возник у него, например, термин «психологический жест». Замечательный, глубокий, остроумный, метафорический, но отрывать его от всего смысла «системы» Станиславского ни в коем случае не надо; он тут же становится одним из приемов гениального артиста. Научиться приемам нельзя, их можно только неудачно повторять, бледно копировать.

«Психологический жест» – это некое сильное движение души, некий резкий душевный уклон, некий острый скос души, появляющаяся и поселяющаяся в ней на какое-то время, а, может быть, и навсегда, настойчивая доминанта, определяющая прежде всего поведение человека, дающее ему свою повадку, свой характер. Найдет ли эта душевная доминанта свое яркое физическое выражение или не найдет – не суть важно. Если она есть, если она найдена, то просто по закону жизни человеческого тела она не может не найти своего внешнего выражения. Причем не обязательно в пластике, но обязательно в жизни тела. Бывает, что это можно и не заметить невооруженным глазом, а бывает и так, что это внешнее выражение некоего душевного уклона может быть совершенно неожиданным, не прямым, парадоксальным. Но и здесь необходимо сказать о том, что так называемый «психологический жест», даже если он найден актером путем огромной работы все тех же воображения и фантазии, а так же активным погружением в изучение внутреннего мира образа, когда образ приходит к актеру и приносит с собой «психологический жест», а может быть и так, что именно найденный актером «психологический жест» способствует рождению образа, все равно – это процесс прямо скажем столько же диалектический, сколь эзотерический, важно, что будучи оторванным от действия «психологический жест» становится иллюстрацией, изображением, показом.

И также как в случае с атмосферой «психологический жест» и действие невозможно оторвать друг от друга. Без действия «психологический жест» становится игрой состояния, действие без психологического жеста – схемой, что мы наблюдаем сплошь и рядом.

Еще раз напомним, что понятие «физического действия» у Станиславского чрезвычайно условно. По Станиславскому в каждом физическом действии скрыто внутреннее действие, переживание. В чистом виде физических действий не бывает; они всегда действия еще и психические. То есть любому действию соответствует некий душевный обертон. Действие всегда эмоционально окрашено, хотя это слово в данном контексте несколько грубовато. Собственно, «психе» и означает душа. Коль скоро любые наши действия есть проявление во вне нашей души, душевных движений, то они всегда в той или иной степени содержат как бы в свернутом виде «психологический жест», в том смысле, что могут именно в него развернуться. В той или иной степени – нужна большая работа и мысли,

и фантазии, и воображения, чтобы определить, выделить и сделать осязаемой ту единственно нужную действенную, подчеркнем еще раз, душевную доминанту, тот «психологический жест», который в огромной степени помогает актеру создать сценический образ.

Конечно, нельзя ставить знак равенства между психологическим жестом и физическим действием. Но важно понять, что обе эти вещи диалектически между собою связаны. Просто действия не бывает, оно всегда в той или иной степени если и не является психологическим жестом, то содержит его как возможность. Другое дело, что очень часто этого не хотят ни знать, ни понимать и определяют сценическое действие примитивно, лишают его ассоциаций, обертонов, огрубляют, забывая, что и в жизни, на которую мы так любим ссылаться как на критерий правды, что, кстати, далеко не всегда верно, процесс действия всегда эмоционально окрашен и никогда не прямолинеен.

Михаил Чехов был гениальным интерпретатором Станиславского. Но «системы» как таковой он не знал; когда-то, еще в бытность студийцем первой студии МХТ, он написал статью с изложением своего понимания «системы» и вызвал этим самый настоящий гнев Станиславского. Дело было в том, что и сам Станиславский в то время свою «систему» не знал – многое в ней он еще проверял, подвергал сомнениям и многое в ней еще только начинало брезжить, чтобы потом проявиться ярко и сильно в его последних открытиях. Но когда Станиславского спрашивали о «системе», то он, указывая на Чехова, отвечал – смотрите как играет Миша Чехов и увидите мою систему. Да, в самом Чехове заключалась вся так называемая «система», но должна была пройти еще четверть века, прежде чем Станиславский найдет и сформулирует основные положения своего учения, которые станут методологией творчества актера и режиссера. Годы эмиграции оторвали Чехова от непосредственного наблюдения за становлением «системы». Во время знаменитой встречи со Станиславским в Европе они, к сожалению, не успели найти общего языка. Встреча эта произошла накануне великих открытий Станиславского. Этих открытий Чехов так и не узнал; но в силу своей гениальной интуиции все, что он делал вольно или невольно являлось тесно связанным с основными положениями методологии Станиславского. Вне этой методологии, повторяем, открытия и замечательные находки Чехова чрезвычайно обедняются. Жданов или делает вид, что ничего не знает о том пути, который прошла идея Станиславского о творчестве актера и режиссера, или не хочет знать. Но мы то знаем и для нас потому так важен Михаил Чехов, что он не только не противоречит или, не дай Бог, противостоит Станиславскому, а именно потому что он весь в Станиславском. И это его бытие в Станиславском, дает «системе» Станиславского и театральному учению Немировича-Данченко, что, собственно, на сегодняшний день и составляет нашу методологию, совершенно особые возможности, открывает внутри этой великолепной театральной методологии новые пласты, заставляет по-иному неожиданно и сильно раскрываться сформулированным в ней законам сценического

творчества. Методология замечательна тем, что она открыта – так она оказалась открыта для гениальных находок Чехова, ее обогативших.

В заключение скажем о может быть самом главном.

Михаил Чехов был художником обостренной совести. Как и его великий учитель Станиславский. Оба они принадлежат к той славной когорте великих и не только великих деятелей русской культуры, больших и малых ее создателей, которые вслед за Карамзиным могли бы сказать: «Я взглянул окрест себя – душа моя страданиями человечества уязвлена стала».

Эта прекрасная уязвленная душа, ее направленность к миру, ее обнимающие человечество невидимые руки и есть, если угодно, самый настоящий – психологический жест Михаила Чехова.

Этому, увы, научиться нельзя; попробовать развить в себе или, лучше сказать, вырастить в себе эту способность – надо бы. Без этого все будет лишь – уроками для профессионального актера. Семинаром без главного героя.

**Исрафилов И.**

*директор Азербайджанского академического  
национального драматического театра,  
доктор искусствоведения, профессор,  
г. Баку, Азербайджан*

## **ТЕАТР УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ ТЕАТР**

**Түйін:** Кино мен теледидардың және бүгінгі ғаламтордың өмірімізде пайда болуымен театр өледі деген еді ақылды адамдар, бірақ олар қателесті, театр өлген жоқ. Театр мәңгі өлмейді екен. Керісінше, театр адамдары ғана диалог құрудың маңыздылығын дұрыс ұғынды.

**Резюме:** После рождения кино, телевидения и, наконец, сегодня – интернета, умные тети и дяди каждый раз прогнозировали гибель театра и каждый раз ошибались, похороны откладывались. Выходит так, этого никогда не будет. Скорее всех именно театралы почувствовали, как монологи умеют разъединять людей. Именно они поняли, насколько продуктивен конструктивный действенный диалог.

После рождения кино, телевидения и, наконец, сегодня – интернета, умные тети и дяди каждый раз прогнозировали гибель театра, и каждый раз ошибались, похороны откладывались. Выходит так, этого никогда не будет. Скорее всех именно театралы почувствовали, как монологи умеют разъединять людей. Именно они поняли, насколько продуктивен конструктивный действенный диалог. Таким образом, К. С. Станиславский, с похвалой отозвавшийся о действенном труде, волевой направленности к цели, усилил значение актовых диалогов. Это его высказывание не ограничилось руслом театра, перешагнув границы географии оно превратилось в межкультурную парадигму. Таким образом, и призыв Шекспира в XIV веке – совершенствоваться в исполнении на флейте, в

последующие периоды истории превратилось не в присказку, оно послужило утверждению эстетических инициатив в обществе.

Некогда ответы на вопросы театральных деятелей о том – что такое театр или же - каким должен быть театр – сегодня, в период модерна, не то, что неудовлетворительны, даже, можно сказать, открывают путь к новым вопросам. Простая причина этого, говоря словами Пушкина, «жестокий век, суровые думы», но все же нет дороги назад, кроме как идти вперед в русле закономерностей диалектики. Тут к месту будет привести изречение нашего выдающегося поэта Сабира «Век вызывает нас на разговор, но мы молчим». Мы должны вступить в разговор.

В театральной культуре народов мира на подмостках сцен, есть немало спектаклей, где играют два актера. Сцена эта проста, но за ней стоит большая сила воздействия. Эстетика этой игры на протяжении столетий почти не менялась по форме, но воздействие ее на зрителей оставалось неизменным. Начиная с Эсхила, на протяжении веков и до сегодняшнего дня драматургическая мысль и художественная конструкция добросовестно служила разным воплощениям на сцене, адресованным к человеку.

То что происходит ныне во многих других сферах жизни, проявляет себя и в драматургии. И XXI век этот вопрос не проигнорировал. Это видно и по тому, как в последнее время, происходит демонтаж канонов, разрушение стереотипов. Стираются традиции, развинчиваются мифы, видоизменяется взгляд на драматургию, меняется отношение к тому, что некогда было пищей театров. В различных театрах мира начинают слышаться голоса протеста, мятежа против засилья слова.

С точки зрения истории не так уж много времени прошло со времен театральных постановок на основе древне-индийского эпоса П.Брука. Однако режиссура с тех пор в своем развитии намного продвинулась вперед. Роль ее в театре укрепилась и в контексте процесса сценического творчества. И теперь режиссура облачена в особый статус.

Сегодня режиссерское искусство, разрушая существующие стереотипы, по новому подходит к постановке пьес Шекспира, Чехова и даже Эзопа, согласно их концептуальной направленности.

Интересный процесс. Мы все время возвращаемся к своей первой любви. Как считает один французский автор – «о любви не говорят, его показывают». Первая любовь театра – действие. Театр в первую очередь выбирает не слово, а действие. Энергию слова заменяет стихия направленных действий. Это решающее действие, будучи основным оружием профессии режиссера, работает на возможности воплощения.

Современная режиссура, как когда-то говорил Мейрхольд, отказывается от статуса автора, чтобы выразить свои претензии на еще большие полномочия. Эта режиссура считает сценарий, отражающий ношу интеллекта своего времени, выше и важнее драматургического материала. Режиссер, при этом, не ждет от нас приговора о том правильно это или нет. Он воплощая синопсис игрового материала на нескольких страницах, включает актеров в свою концептуальную авантюру, и чтобы добиться

поставленной цели не чуждается головокружительных формул. При таком раскладе, актер это кто? Статист, который обеспечивает дефиле модельера? Забавная игрушка сцены? Или проводник художественной информации? Конечно же нет. Сегодняшний актер для режиссера – глина в руках мастера, он представляет собой наибольшую ценность, чем простое самовыражение. Режиссер, мыслитель, обогащающийся за счет духовных богатств общества, смотрит на актера, как на своего союзника, при исполнении больших проектов, и тот, в свою очередь, мастерски исполняет свою роль.

Это приводит иной раз к головокружительным успехам театра. Но иной раз мы затрудняемся назвать продукт театра творчеством. В современном театре мы, иной раз, наблюдаем некую растерянность в оценках критики, калейдоскопическая реальность театра вводит ее в ступор.

Критика вынуждена признать свое поражение не влиянием, а под давлением политико-социальных, экономических, культурных процессов. Театральная критика, по своим возможностям самовыражения, масштабам влияния, ограничена функциональностью. Выступал как приложение прессы, сегодня, в эпоху интернета, выглядит совершенно беспомощной.

В нашем социально-культурном пространстве интернет, оккупировавший нашу жизнь, снижает ценность бумаги, карандаша, функции художественного творчества, их воздействие. В такой атмосфере театральное искусство должно найти свою нишу в культурном биополе общества.

В современной действительности, так же как другие сферы жизни, и критика отдаляется от своего предназначения. Новейшие технологии видоизменяют предназначение театральной критики. Следует отметить, что сегодня порою любители читают нотации профессионалам. Любители, чья осведомленность ограничивается поверхностными знаниями, в своих статьях о театре или конкретно о каком-либо спектакле, экспроприируют наделы профессионалов. Иной раз их цветистые фразы, афоризмы, позаимствованные у кого-то, на клеточном уровне наносят увечья мастерам живого искусства. Черпая знания из смешанных источников, они, в большинстве случаев, из-за недостаточной компетентности, ставят в трудное положение профессиональных критиков. В результате ослабевает социально-эстетическая функция критики, диалог между критикой и теми, кто непосредственно занимается театральными постановками.

Наблюдения и исследования доказывают, что рефлексии театрального искусства служат вопросу определения ее места в системе универсальных ценностей. Закономерности развития истории, науки, религии регулируют творческие искания театрального искусства, которые живо откликаются на всякие новшества.

Порою меняя траекторию своей художественной орбиты, театральное искусство каждый раз отходит от всевозможных «измов», как известный герой картины Рембранта, вновь возвращается в отцовскую обитель. И тогда неминуем спор о том, чего больше в театре – приобретений или потерь. Но есть некая магическая сила, которая притягивает нас к театральному

искусству. Эта тайна, если выразить словами Гамлета, не приходит даже на ум философа.

Отметим, что театр наиболее чувствительная сфера общества, как носитель интеллектуально-этических ценностей, обменивающийся со своей аудиторией мессажами. Однако следует отметить, что при этом встречном духовном обогащении, иной раз кто-то из них остается в обиде, это неизбежно, но тем не менее, они помогают друг другу созидать, реставрировать новую жизнь.

Смешанная аудитория вправе требовать от театра пятизвездочный спектакль, и театр вправе требовать – понимание. С течением времени эти требования меняются, обоюдное недовольство иной раз перерастает в противостояние. Аудитория больше всего ждет от театра ответы на волнующие его проклятые вопросы.

Театр же...

В фильме Данелия «Мимино» есть эпизод. На телеэкране в одном индийском горном селе танцует девушка. Земляк спрашивает у Мимино, мол, что эта девушка делает? Тот отвечает – «ничего, просто танцует»

Если подойти с этой меркой к театру, то можно, перефразировать эту фразу, – Театр ничего не делает, просто живет.

**Кабдиева С.Д.**

*Казахская национальная академия  
искусств им. Т. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан*

## **КАЗАХСКИЙ ТЕАТР В СИСТЕМЕ ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Түйін:** Бүгінгі қазақ театры түркі халықтары сахналық мәдениетіндегі дамудың контекстінде «Наурыз» Халықаралық театр фестивалінде көрсетілген спектакльдер мысалында қарастырылады.

**Резюме:** Рассматривается современный казахский театр в контексте развития тюркской сценической культуры на примере спектаклей международного театрального фестиваля тюркских народов «Наурыз».

**Abstract:** the contemporary Kazakh theatre is analyzed in the context of development of Turkic stage culture based on the theatre performances of the International Theatre Festival of Turkic people «Nauryz».

**Кілт сөздер:** театр, фестиваль, спектакль, түркі мәдениеті, режиссура.

**Ключевые слова:** театр, фестиваль, спектакль, тюркская культура, режиссура, театральный процесс.

**Key words:** theatre, festival, theatre performance, Turkic culture, stage directing, theatre process.

II международный театральный фестиваль тюркских народов «Наурыз», прошедший в Казани в июне 2015 года на высоком художественном и организационном уровне, был посвящен казахскому



театру. Это позволило увидеть особенности современного национального театра Казахстана в контексте развития тюркской сценической культуры.

«Науруз», который проводится раз в два года в Казани, является одним из самых важных форумов тюркского театра, творческой лабораторией, площадкой для обсуждения развития и проблем театров тюркских стран. Осуществляется жесткий отбор – из 40 поданных заявок конкурс прошли 17.

Зритель получает возможность увидеть богатство и разнообразие сценической культуры тюркского мира в темах, образах, идеях, режиссерских решениях спектаклей. Фестиваль способствует консолидации театров в единое творческое сообщество.

При всем своеобразии национальных театров и художественной неоднородности, у тюркских сценических культур много общего в истории становления, этапах эволюции, закономерностях и проблемах развития, базовых ценностях. После обретения независимости, в республиках постсоветского пространства начался процесс национальной культурной самоидентичности. В театрах это выразилось, прежде всего, в активном обращении к сюжетам исторического прошлого и фольклора. Традиционная культура, обряды и ритуалы органично вписались в структуру новых режиссерских решений. В репертуаре казахских театров исторические спектакли постоянно занимают значительную часть. Очень востребованным жанром стала притча.

Определяющим фактором развития тюркского театрального искусства является отношение к традициям, которые проявляют свою жизнеспособность только при условии их дальнейшей эволюции и обогащения, а не консервации.

Одним из самых показательных примеров в этом направлении был спектакль «Аласапыран» («Буча») Ж.Аймауытова и Б.Майлина Кызылординского областного казахского музыкально-драматического театра им. Н.Бекежанова, отмеченный на VIII фестивале «Науруз». В работе над постановкой во всю силу раскрылся творческий союз режиссера Х.Амир-Темира и театрального художника С.Пирмаханова, самый плодотворный тандем в казахском театре.

Художественное решение и стиль спектакля определила эстетика супрематизма. Сценические картины дореволюционного прошлого, периода коллективизации и современности были скомбинированы экспрессивными мизансценами и доминантой красного цвета.

Х.Амир-Темир использовал богатую палитру средств сценической выразительности. Как только занавес поднимался, сцену заполняла стихия фарса, с акцентированным быстрым ритмом. Разные стилевые решения соотносились с соответствующими историческими периодами. Перед суперзанавесом актеры в традиционных костюмах играли социально-исторические и бытовые сцены. В сатирических сценах преобладали политический шарж и социальная критика. Актерское исполнение отличалось подчеркнутой театральной условностью.

В постановке визуально господствовали два цвета - красный и черный. Художник метафорично определил колористическое решение костюмов и пространства: форма красноармейцев, пиджак председателя колхоза, пулемет, серп и молот на черном заднике, - все было алого цвета. Идеология вытеснила из жизненно-бытового пространства все живое. Драматические персонажи сменялись гротескными сценическими образами.

Сцены спектакля были пронизаны внутренним движением. Центральный персонаж Галтанбаев в исполнении Р.Ахметова, пластичного, органичного актера, олицетворял тип человека, способного приспособиться к любым обстоятельствам, к любой политической власти. Режиссер воплотил в этом герое образ социальной мимикрии.

Для актуализации постановки Х.Амир-Темир завершал спектакль современным финалом, в котором мужчины и женщины в офисной униформе хаотично сновали под рекламными щитами с иностранными надписями, с большими денежными купюрами в руках в качестве символа власти и манипуляции общественным сознанием.

На XII международном театральном фестивале тюркских народов «Науруз» Казахстан представляли Казахский академический театр драмы им.М.Ауэзова со спектаклем «Заклятие Коркыта» Иран-Гайыпа, Молодежный театр («Жастар театры») г.Астаны с «Укрощением строптивой» У.Шекспира, Мангистауский музыкально-драматический театр им.Н.Жантурина с постановкой «Цунами».

«Заклятие Коркыта» предстало наиболее яркой и художественно зрелой постановкой. Отличительная черта состоит в том, что этим спектаклем казахский театр вписывается в мировой контекст.

Знаменитый литовский режиссер Й.Вайткус очень своевременно был приглашен на постановку в Казахский академический театр драмы им.М.Ауэзова. Прежде казахские режиссеры, в основном, ставили это произведение в этнографическом или фольклорном стиле. Успех спектакля Й.Вайткуса был обусловлен поисками метафорической образности, что свойственно литовской режиссуре, в качестве ключа к сценическому решению поэтического театра Иран-Гайыпа.

Гармоничный творческий союз постановщика с художником А.Шимонисом и композитором А.Мартинайтисом вывел тему мучительных поисков истины человеком творящим, созидающим, на уровень глубоких философских и художественных обобщений.

Спектакль стал практическим воплощением темы ритуализации театрального действия, которой был посвящен международный образовательный форум, прошедший в Казани годом ранее.

Слаженная работа литовской творческой команды продемонстрировала современный режиссерский театр с художественной концепцией и оригинальной интерпретацией текста. Взаимодействие разных национальных сценических культур привело к появлению на казахской сцене новой театральной образности. Существовая в одном культурном пространстве с визуальными и исполнительскими искусствами, с современным

кинематографом, театр заимствует у них приемы, трансформируя их в систему сценической выразительности соответствующей темпу и ритму сегодняшнего дня.

Спектакль насыщен необычайно выразительными сценами, изысканным пластическим решением, стилистикой ритуала, многозначными метафорами, завораживающими медитативными звуками. Вершиной является исполнение талантливым актером Дулыгой Акмолда роли Коркыта, соответствующей его дарованию. В нем проявилось все, что свойственно актеру: масштаб личности, глубокая внутренняя наполненность, интеллект, сложная психофизика, необычайная пластичность, мощная внутренняя энергия, виртуозная модуляция голоса.

В этом спектакле возник особый мир, отражающий духовное пространство национальной культуры, включающий в «текст» спектакля семантику традиционных образов, требующий от актеров особого способа сценического существования. Взаимодействие метафор и знаков разных структурно-смысловых уровней создал своеобразный игровой эффект, способствуя рождению новых смыслов.

Коллегией критиков особо было отмечено, что именно Д.Акмолда в роли Коркыта наряду с режиссурой Й.Вайткуса во многом определил успех постановки. Этот спектакль мог бы стать визитной карточкой театра в контексте современного мирового театрального процесса.

Возвращаясь к спектаклю «Аласапыран», следует отметить, что постановка явила собой редкий пример яркого художественного события областного театра. Палитра казахского театра долгое время оставалась монохромной. Многие областные театры работают по инерции, в привычном русле ложно понимаемых традиций, не обращая внимания на процессы обновления. Это касается театров таких городов, как Атырау, Кокшетау, Шымкент, Актюбинск, Кустанай и др. Да и в театрах Астаны и Алматы немало творческих проблем.

На рубеже веков большая надежда возлагалась на труппы, которые возникли на базе выпускных актерских курсов Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова. Со временем энергия молодости иссякла, творческий потенциал некоторых талантливых актеров остался до конца не раскрытым.

На сегодняшний день Северо-Казахстанский областной казахский музыкально-драматический театр им.С.Муканова неустанно ищет новые формы, ставит современные по идеям и стилистике тексты. Однако артисты так долго работали без профессиональной режиссуры, что от первоначального сильного состава остались единицы.

Данная труппа впервые сыграла на казахском языке современную российскую «новую драму» – «Down way» О.Богаева, «Беруши» О.Жанайдарова. Для новых текстов требуется обновление сценических форм и поиски новой театральной лексики. Кто будет этим заниматься в отсутствие профессионалов, - большой вопрос.

Уходят талантливые актеры и из Мангистауского музыкально-драматического театра им.Н.Жантурина, не имея возможности профессиональной реализации. Главный режиссер театра Г.Мергалиева при наличии потрясающей труппы так увлекается творческими исканиями, что сильнейшим актерам на протяжении многих лет достаются маленькие роли, практически нечего играть.

Устойчивое преобладание фольклорных и исторических произведений в репертуаре национальных театров региона привело к проблеме качества современной национальной драматургии, недостаточного уровня ее актуальности. Поэтому задача художественного осмысления реальной действительности XXI века остается ключевой для современного театра.

В Казахстане давно назрела необходимость создания молодежных театров-лабораторий. Молодая режиссура появилась, но говорить о ее реальных творческих достижениях, к сожалению, пока нет повода.

Важным фактором современного театрального процесса Казахстана является взаимодействие с приглашенными из других стран режиссерами, что продемонстрировал спектакль «Заклятие Коркыта». Один только независимый проект театра ВТ «Одноклассники», реализованный ведущим центральноазиатским режиссером из Таджикистана Барзу Абдураззаковым, в прошлом сезоне всколыхнул и художественно обогатил театральную жизнь. Он одновременно явился результатом образовательной программы театра ВТ и дебютом выпускников КазНАИ им.Т.Жургенова. Произошло естественное омоложение театральной жизни Алматы. На спектакль пришел новый молодой зритель.

Самый сильный по эмоциональному воздействию, самый точный по психологическому раскрытию образов, самый пронзительный спектакль сезона важен тем, что дает возможность осознать себя в современном обществе, понять, как хрупок мир, в котором в любой момент может вспыхнуть конфликт, и как важно не допустить этого в нашей многонациональной стране. Он является напоминанием о коллективной ответственности, о том, что человек должен оставаться человеком в любой ситуации.

Каждый из молодых исполнителей «Одноклассников» предстал не только актером, но и гражданином, способным размышлять о самых острых проблемах. Все они повзрослели за время репетиций спектакля, и в профессиональном плане, и в человеческом.

Театральный фестиваль «Науруз» решает многие проблемы тюркского театра и дает импульс развитию. Каждый год в Казани проходят важные международные театральные события. С целью активизации театрального процесса фестиваль чередуется с международным образовательным форумом. Профессиональные тренинги проводит Ю.Альшиц (Германия), возглавляющий исследовательский центр АКТ-ZENT при Международном Институте Театра – ITI UNESCO. Наглядным результатом является быстрый профессиональный рост татарских режиссеров. Они показали интересные спектакли.

Молодая тюркская режиссура предстала очень сильной и яркой. Ее художественная особенность состоит в том, что она соединяет национальное мировидение, эстетику с современными формами европейского театра. В настоящее время во многих тюркских театрах идет успешный процесс смены поколений. Молодая режиссура обновляет сценические традиции, генерирует идеи, создает новый театральный язык, художественную образность, средства выразительности. Интересно было бы увидеть на казахской сцене спектакли в качестве приглашенных режиссеров И.Зайниева (Татарстан), С.Потапова (Республика Саха-Якутия), А.Абушахманова (Башкортостан).

В рамках международного театрального фестиваля «Науруз» состоялась международная научно-практическая конференция «Вектор развития театра: Европа – Азия», в ходе которой обсуждались теоретические аспекты сценической практики тюркского искусства.

Оживлению театрального процесса в Казахстане будут способствовать активизация и продуктивность фестивалей. Они могут быть разными по масштабу, целям и задачам. Но, как показывает практика «Науруза», при высокой эффективности фестиваль становится действенным инструментом интеграция театрального искусства в мировой культурный процесс.

Современный театр Казахстана, сосредоточенный на внимании к внутреннему миру человека, расширяет поиск новых сценических форм в пространстве национальных обрядов и ритуалов, поэтической образности, игровой природы народных обычаев.

Приоритетными остаются задачи обновления содержания и форм театрального искусства. В связи с этим театр содержит в себе мощный потенциал дальнейших поисков новых идей, образов, средств сценической выразительности, интерпретаций в контексте художественных, философских, социально-политических процессов современности.

**Piroska É.Kiss**

Associate Professor of the Hungarian  
University of Fine Arts  
[piroskaekiss@gmail.com](mailto:piroskaekiss@gmail.com)

## **SET DESIGN FOR THEATRE WHEN THE LOCATION OF THE PLAY IS A ROOM OR AN APARTMENT**

All the genres of drama include many plays whose location is a room, flat, or another interior like a hotel, shop, office, café, etc. Creating a set for a play, whose location is a room, seems to be a simple work from the audience's point of view. Actors, directors and even designers frequently think the same about it. In fact, such a task needs secure knowledge of the profession.

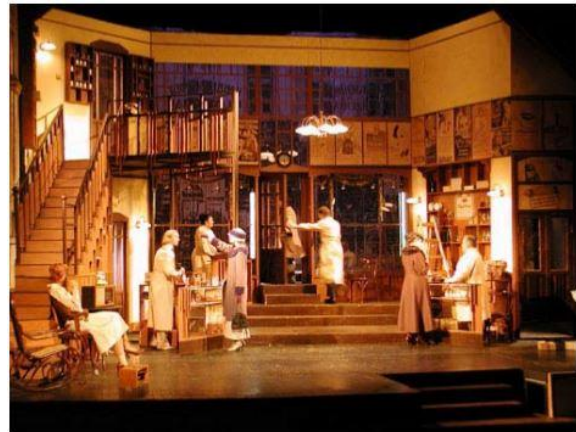
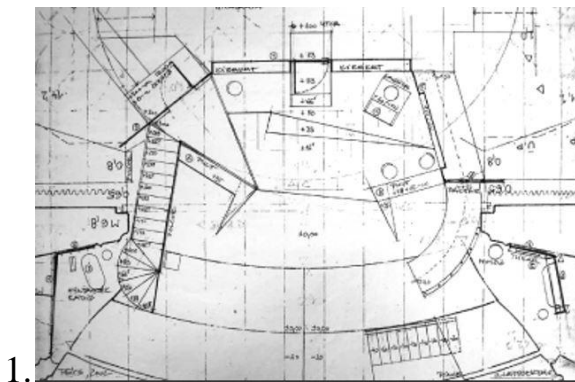
The performance is on a firm footing in a good room-set while a bad room-set prevents the actors from performing well. If the performance doesn't work well



despite a great conception, a good director and wonderful actors, the bad space-structure of the scenery will be responsible for it. The unfitness of the scenery is often hidden by an attractive sight.

Many students who had already finished their studies, and who had shown a great talent for designing great visions, needed help when they had to design a set of a room. That's why I have decided to collect, systematize, and summarize the problems of this task and their good solutions. I have also elaborated the method of teaching this topic.

First of all, you have to create the **optimal groundplan** which serves the logical use of the space, satisfies dramatical demands, and is able to give to the play something beyond verballity. (1) In order to realise that, you must be familiar with strong and less emphatic paths of moving and strong points of presence on the stage. The space structure determines the rhythm of the play, the relations of the heroes, even more the possibility or impossibility of a catharsis.



1. 2.

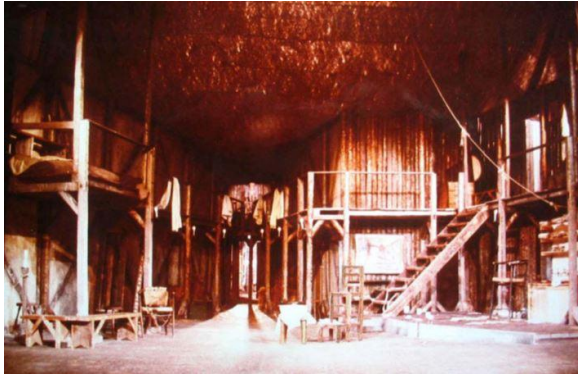
After finding the optimal groundplan, the next step is to produce the **atmosphere** of our room-scenery, namely the system and style of walls, doors, windows, the material, colour and pattern of surfaces, the style and type of the furniture, in brief, all the details. (2)

**Entrances** into the set determine the weight of the actor's appearance and his/her movement in the space. That's why the number, location, direction and types of entrances are so important.

The location of an entrance can give the possibility of a strong appearance, for example in the middle of the depth of the stage. The tension is growing during the way from the depth to the front. (3) Diagonal movement is also very strong. There are less emphatic ways into the stage like paths on both sides or partly covered entrances.

The different entrances do not form a hierarchy. All versions are needed on the stage but we must know the effect of them so that they can serve the dramaturgy well.

There is a great variety of different **doors** from simple and double doors to sliding, revolving or other special doors. The theatrical/dramatical effect caused by using a door depends on the location, direction, measurement/size, type and transparency of the door.



3.



4.

A frequent solution to entrances is to create **openings, holes** among/between walls, curtains and other elements of the scenery. The location of such an entrance can give the possibility of a strong appearance, but usually these openings create less emphatic ways into the stage. (4)

These openings facilitate a crowd's fast movement or the quick change of props and furniture.

The length of paths of moving in the set affects the pace and style of the performance. Sometimes it is worth creating an entrance to the set only in order to shorten the way out or into a scene.

The space on the stage has points where the presence is quite strong. The rest of the space is a less emphatic area. The performance can be strongly helped by identifying the main points of the space. (5) The strong points of interior sets are usually furnished by a great variety of furniture for sitting, either with a table or without it. The heroes' position, behaviour and their connection depends on the size, direction and shape of a table, and the use of furniture for sitting like armchairs, chairs, kitchen stools, or in case of a duet a sofa, a bench or different separate pieces like two chairs, an armchair with a stool, or a stump and all kind of variations.



5.



6.

Some main points serve all the cast, others serve smaller groups, but lots of them are personal places of one hero of the play. The location and the type of a personal place, with all its details is really important because of its connection with the actor's character, behaviour and position in the drama. (6) A rocking chair at the proscenium is close to the audience but in a remote spot from the point of view of the drama, so it suggests loneliness, while an armchair with a buffet and standard lamp at a window on the stage shows a dominant hero's cosy place.

A strong means of affecting an actor's character and behaviour is modifying the proportion of its furniture. The chair in the performance **THE GOVERNMENT INSPECTOR** by Gogol is a bit higher than normally. An applicant sits on it like a child on a chair for adults, while the mayor's self-confident wife uses it as a bar-stool. (7)



7.



8.

Of course, not only furniture can indicate the main points of the space. A fireplace, a standard lamp, a washstand, pillar or an elevation also makes a strong point for staying or acting. (8)

A special problem of room-sceneries is that the really important scenes happen, in most cases, at a big table or on a large sofa, so they must be close to the audience. But such a big piece of furniture in front can cover a large part of the stage. It needs a sophisticated design to find the right place of the big furniture while keeping the visibility of the important parts of the scenery.

During the whole work we must pay attention to lighting possibilities. That's not too easy in the case of a closed interior set covered by a ceiling. It's necessary to let in as much of the usual lighting as possible, and enrich it with special effects. (9)



9.

For an excellent set, the individual atmosphere of the scenery is just as important as a really well-structured space. The completed scenery must be an exciting, usable, practicable and viable space, a homogeneous sight, which is not illustrating, but informs about the age and site of the story and the social status of the heroes. (10) (11)





10.



11.

### Schultz: *SPELL* (12)

The play of Sándor Schultz, which was designed for a very small space in Petőfi Theatre, is set in a kitchen of a poor room-and-kitchen flat in Vienna after the turn of the 19th century. The story of three characters happens ten years after the death of the great Hungarian poet, János Vajda. The scene of the play is Gina's home. Gina, János Vajda's ex-lover, used to be a famous, successful, beautiful society lady. At the age of the play she is ill and poor, living in the kitchen of a poor room-and-kitchen flat on the third floor of a tenement. The room of the flat is rented by a young prostitute, and this is what finances the life of Gina, who is living in the kitchen. The third character of the play is Rosa, the poet's widow. Róza visits her former rival regularly to torment Gina and herself with the permanent analysis of the past.

In the middle of the wall on the left side is the entrance between the two windows. All three are openings to the outside corridor, so we can see the coming visitor before her entrance to the kitchen. You can feel being on the third floor owing to the banister of the corridor and the top of a tree, which you can see at the door opening. In the middle of the other wall is a recess with a door to the room. The corner formed by the two walls with an iron bed, bedside table and washstand is Gina's absolute personal space. She is mostly lying in the bed, from where she can look over both her territory and the movements outside through the window, while she is visible for the audience.

In the centre of the stage is a table with three different places for sitting. The scrappy furniture has an important dramaturgical role, in addition to creating the atmosphere of poverty. The worn, low, sagging club chair is Gina's snug, personal space. The Thonet chair is used by Rosa in an uncomfortable position during her visits. The kitchen stool has several functions, e.g., it serves like a small table to put the basket on and for peeling potatoes, but also serves as a sitting place sometimes if the prostitute is allowed to sit together with the lady at the table. This group of furniture does not hide the scenes around the bed because of its position and size.

There is a laundry chest in the recess near the door of the room, which is the prostitute's personal space in the kitchen. She is mostly standing in the doorway listening to the situation in the kitchen. She sits down on the chest only at discussions promising to be long. The recess is a space between the two tenants'

territory, functioning as a borderland. The prostitute doesn't leave the borderland while sitting on the chest. She's able to back away into her territory immediately if the situation takes a turn for the worse.

There is a place for ironing, supplemented with a chair and stool, in front of the left side window. This point of the scenery serves those scenes in which all the three women are present but the fighting of Gina and Rosa is in the focus. During these scenes, the prostitute is ironing, or looking out of the window, only her back shows her reactions. So, she is present but at a less emphatic point of the kitchen. There is another less emphatic point created by a cooker, a stool for washing dishes and a cupboard in front at the right. One can withdraw there, too, showing an authentic presence out of focus.

The five different points of staying and acting give a strong basis for establishing the difficult relationships among the three actors in an exciting and authentic manner. These opportunities serve the lonely presence as well as the scenes of duets or all the three characters.

To create such a scenery seems to be a simple work but it needs much profound considering. The fact that the solution was successful was summarized by the director and actresses of the performance in the following way: 'It's so easy to perform this difficult play in this scenery!'



12.

I will show the method how I teach set design for theatre when the location of the play is a room or an apartment by a ppt presentation at a workshop during the conference.

- 1., 2. László Miklós: **THE DRUGSTORE**, National Theatre in Pécs, 2002, Director.: Béres Attila  
Design: Piroska É. Kiss / set
3. Kleist: **THE BROKEN JUG**, Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, 1983, Director: Gothár Péter  
Design: Péter Donáth and Piroska É. Kiss / set and costume
4. Gombrowicz: **THE MARRIAGE**, Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, 1979  
Director: Ács János  
Design: Péter Donáth and Piroska É. Kiss / set

- 5.,6. Ferenc Deák: **WADDING**, Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, 1998, Director: Babarczy László Design: Piroska É.Kiss / set
7. Gogol:**THE GOVERNMENT INSPECTOR**, Csiky G Theatre, Kaposvár,1982, Director: GothárPéter Design: Piroska É.Kiss / set
8. An Sky: **DYBUK**, Szkéné Theatre, 2000, Director: Kövesdi László  
Design: Piroska É.Kiss / set and costume
9. László Darvasi: **INVESTIGATION ABOUT ROSES**, Csokonai Theatre in Debrecen, 1994,  
Design: Piroska É.Kiss / set Director: Pinczés István
- 10.,11. Chekhov: **THE SEAGULL**, Csokonai Theatre in Debrecen, 1993, Director: Bálint István  
Design: Piroska É. Kiss / set and costume
12. Sultz: **SPELL**, Petőfi Theatre in Veszprém, 2006, Director: Kővári Kati  
Design: Piroska É.Kiss / set and costume.

**Құлбаев А.Б.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[aman\\_1948@mail.ru](mailto:aman_1948@mail.ru)*

## ҰСТАЗ ҰЛАҒАТЫ

**Түйін:** Қазақ сахна педагогикасының негізін салушы, режиссер А.Токпановтың ұстаздық ұлағаты, режиссерлік және аудармашылық қайраткерлігі қарастырылған.

**Резюме:** Статья посвящена режиссерской и педагогической деятельности основателя казахского профессионального сценического искусства, первому профессиональному театральному режиссеру, переводчику, педагогу Аскару Токпанову.

**Abstract:** The article deals with the directing novelty of the first Kazakh professional director A.Tokpanov.

**Кілт сөздер:** Сахна өнері, режиссер, Қазақстан, А.Токпанов.

**Ключевые слова:** сценическое искусство, Казахстан, А.Токпанов.

**Key words:** theater, Kazakhstan, A.Tokpanov.

Елімізге танымал дара тұлға, сахна сардары, тұңғыш кәсіби режиссер, актер, ұстаз, аудармашы Қазақстан Республикасының халық артисі, профессор Асқар Токпановтың есімі алыс-жақын шет елдерге танымал болды. Жас кезінен өнерді өнеге тұтып, аңыз-ертегілер мен дастандарды жатқа айтып, ауыл балаларының кешкісін жиналған ортасының дүл-дүлі болған. Есейе келе қазақ кеңес классикалық шығармаларымен қатар әлемдік деңгейге көтерілген Фердоуси, Низами, Науаи, Саади, Аль-Фараби, Жәми шығармаларымен қатар А.Құнанбаев, М.Әуезов, Ж.Жабаев, С.Мұханов, Б.Майлин, І.Жансүгіров, Ғ.Мүсірепов, Т.Ахтанов, С.Сейфуллин, М.Дулатов, Ж.Аймауытов, Ж.Молдағалиев, Б.Момышұлы т.б. сынды қазақ жазушы ақындарының шығармаларын да ой елегінен өткізіп зерделей түскен қара сөздің шешені, өнердің теоретигі Асқар аға еді. Өнердің сүбелі саласы «режиссура» атты кәсіби шығармашылық десек, тарихи деректер бойынша А.Токпановтың 1939 жылы Мәскеудің А.В.Луначарский атындағы театр өнері институтының дәл сол – режиссерлік мамандығын тәмамдағаны еске түседі. Ол кезде режиссураның екі саласына мамандар даярлаған; бірі

теориялық режиссура болса, екіншісі практикалық режиссура болған, ал – Асқар ағамыз, осы екі мамандықтың тізгінін қатар ұстап бітіріп шыққан кәсіби маман, бұл өте сирек жағдай. Содан Алматыға келіп 1940 жылы М.Әуезов пен Л.Соболевтің «Абай» трагедиясын қазақтың академиялық драма театрында сахналағаны тарихи айғақ және қазақ мәдениетіндегі үлкен жаналық болды. Естеліктен: - «Жас достарым, қайрат жігерім жалындап тұрса да Абай трагедиясын қоюға сенім артқан ұлы Мұхтар ағаның алдында талай рет қиналып, ескертулер алғаным жасырын емес... Оған қоса тәжірибесі жоқ мен сияқты жас балаға ұлы Абайдың тағдырын сахналауға шешім қабылдағандар да сенімсіздікпен, үлкен күдікпен қарады. Дегенмен біртуар дара тұлғалар шығармашылыққа тән үлкен сабырмен аяғын күтті... Ал, мен болсам түңгі ұйқыдан айырылып Абайдың өмірлік пәлсафасын үйлестіруде спектакльдің көркемдік шешімімен ауырдым. Абайдың туған жеріне барып еліндегі киім үлгісін, жүріс-тұрысын, сөз саптауын т.б. компоненттерді көнекөз ақсақалдардың айтуы бойынша жинақтадым. Содан келген соң актерлік составты белгілеп Абай тұлғасын сомдайтын актерді тағайындадым...» дей келе, әрі қарай сахна тарихында үлкен үлесін алып көрерменнің қуанышына бөленген Қ.Қуанышбаев Абай образын сомдап үлкен абырой атаққа да ие болғаны сан рет айтылып жазылды да...

Асқар Токпанов ағамыздың тағы бір қыры жастардың өнерге, ғылымға деген құштарлығына дем беріп қолдап қол ұшын беруінде, қиял қанатының қарқынды еңбекпен, оқумен ұштасқанын қалаушы еді. Оның бір дәлелі – тағы да естелігінен: «Европа халықтарының оның ішінде Ресейдің ілімі даму үстінде. Қазақ жастарының (өнерге талпынғандарының) барлығы бірдей Мәскеу, Санкт-Петербургқа барып жоғарғы оқу орнында оқуға студент атануына «қаракөздеріміздің» қолы жете бермейді ғой... Өз елі, жері емес және тіл білу, еркін жүру деген сияқты. Барса біреу-екеуін ғана алар... ал, басқалары ше олардың жазығы не? Талантты ұл-қыздарымыз елімізде өте көп емес пе?! Мен бұл сауалдың жолын басқаша шешуге бел будым...

Сондықтан еліміздің аймақтық Үкімет басшыларының назарына КСРО Ғылым академиясының Қазақ филиалы жанынан «өнертану» секторын ашқыздым. Професионалды тұрғыда театр өнерін оқытудың негізін дәлелдей отырып, 1955 жылы Құрманғазы атындағы консерватория жанынан актерлік бөлім ашып алғашқы жоғары білімді «Актер өнеріне» студенттер қабылдауды іске асырдым... Бүгінгі күні сол бөлімнен факультет, факультеттен театр-көркем сурет институты одан ұлттық өнер академиясы қызмет атқарып жастарды өнер мен ғылымға баулап жатыр».

Асқар ағаның өмірге, өнерге деген көзқарастағы ой толғағы жастардың өмірде өз орнын тауып, халқының мұң-мұқтажын, салықалы сән-салтанатына жоғарғы білімді кәсіби маман ретінде өз еңбегімен үлесін қосу. Бұл барлық мамандықты игерудегі ортақ мәселе. «Атаңның ғана ұлы болу мақсат емес, өз халқыңның азаматы болудан асқан қасиетті парызды мен көріп тұрғаным жоқ» - деуші еді дара тұлға.

Сахна маманын тәрбиелеудегі, оның ішінде, актер мен режиссер даярлаудағы талаптан туар тауқыметі өте зор маманының жеке басының,

болмыстағы-индивидуумдық қасиетінің сан қырлы болу сырларына баса назар аударып, әр талапкерден қатаң талап етуші еді. Конкурстан өткен шәкірттердің жан дүниесін ашу, актерлік қабілетін ояту мен қалыптастыру сынды еңбек оңай міндет деп айту өнерге деген ерсілік болары хақ.

Ұстаз жауапкершілігі – әлеуметтік, қоғамдық дәрежеде бағаланатын өресі биік мұрат. Сол ұстаздықтың қыр-сырын меңгерген зерделі де зерек ұстаз Асқар ағамыз Ресей сахнасының дәстүрлі де арнайы шығармашылық-педагогикалық мектебінің танымал тарландары К.Станилавский, В.Г.Сахновский, О.Кнебель, А.Таиров, Вахтангов, Шепкин сынды дархан дарындармен көзбе көз жүздесе, В.Мейерхольд, В.Качалов, Москвин, Тарханов, Остужев секілді сахна саңлақтарымен пікірлес бола жүріп, өнер жолында араласу бақытына ие болғандығын дәріс беру сәттерінде сан рет тыңдап өстік. Ол кісі өнер – сахна туралы сөйлеп кеткенде сөзден сел қайтарып, ойдан образ тудырушы еді. Қара сөз бен өлең шумақтарды қатар үндестіріп қосқанда аудиторияда шыбынның ызыңы шықпайтын тыныштық үстінде ақырып отырушы едік. Ия, Асқар аға тілге шешен, сөз сараптауы ерекше орақ тілді от ауызды дарын иесі еді.

Асқар аға туралы, әріптестерінің естеліктері өте көп. Соның бірі сарапдал сыншы, қайраткер Ә.Сығайдың кітабынан бір үзіндіні айта кеткен жөн деп санаймын. «Асекеңнің сөз сөйлеудегі өз мәнерін, төл стилін, табиғи тілін түгелімен сақтау мақсатында Қазақстан Мәдениет министрлігінде 1992 жылы 28-қаңтар күні өткен кезекті бір жиынның стенограммасына үнілдік. Өнер адамдары бас қосқан осынау мәжілісте мінберге көтерілген режиссураның профессоры Асқар Тоқпанов өзіне ғана тән албырт мінезімен замандас, әріптестерімен былайша сырласқан екен, соны мағлұмат ретінде назарыңызға сала кетейік.

«...Расул-алла, менің әріптестарім, мен құдайдың құлымын. Мұхаммед пайғамбардың үмбетімін. Осыны аллаға шүкіршілік қыламын. Егер мына заман болмаса, Мұхтар Әуезов ағадай дана тумас еді-ау, қазақтың роман, прозасы аспанға шығып, әлемдегі екі мың екі жүз кітапқа оның екі томы кірмес еді-ау, деп тәуба қыламын. Қой баққан, жетім, өскен сорлы Асқар Тоқпанов тұңғыш профессор болмас еді-ау. Егер Ленин партиясы болмаса қазақ халқы мемлекет болмас еді-ау деп ойлаймын. Марксизм, ленинизмнің жазығы жоқ. Оны құртқан жалған коммунисттер, таққұмарлар, қара бастың қамынан аспаған шерменделер. Өз халқын өзі ұрлаған – солар. Мұхаммед Пайғамбардың парыз, қарызында күнә жоқ. Қу құлқынның құлы болып құлқына тартқан – шала молдалар. Иса пайғамбардың жазығы жоқ маған сенбесеңіз Толстойдың «Воскресениесін» қайтадан оқып шығыңыз, Иса Пайғамбардың атынан сөз алып өзінің қу құлқынының құлы, күні болған шерменділерді ұшыратасыз... Бұл бір. Біз Абайды әлі білмей жүрміз. Мұхтар ағаның дәрежесінде білсеңіздер, сіздерден бақытты адамды көрмес едім. Хакім жолымен ғалым жолын қатар ұста» – деген Абай. Хакімдік дегені діни жол, бір құдайдан басқаның бәрі өздеріңнен. Ұлы Жамбыл да құптаған бұл жолды. Тәтем Абайдың құрдасы ғой; «Ибырайым қазақ халқының пайғамбары, құранды өлеңмен аударған жоқ па? Шіркін-ау, осы уақытқа



дейін осыны түсінбей жүрсін бе?»), деді, бір жолы маған. Бұл сонау үшінші орденін алуға барғанда айтқаны еді. Екінші ғалымдық жол, ол физика, наука, ғылым. Орыс халқының пайғамбары емес, бүкіл дүние жүзінің пайғамбары Константин Сергеевичтің анасынан айналдым, ол өзінің төрт кітабында бәрін тастап кетіп тұр ғой, айналайын, Оқысандаршы қарғаларым...

Актер – сахнаның патшасы. Актер единомышленник, соавтор В.Шекспира, М.Ауэзова и режиссера-постановщика. Он как единомышленник как Маркс, Энгельс. Міне, осыны ұстаған жалғыз Г.Товстоногов. Енді Абай былай дейді: «өздерің де ойландар неше алуан жансыңдар, ғылым да жоқ, ми да жоқ, даладағы аңсыңдар». Осы сөз өзінің күшінде тұр. Енді қорытқанда былай дейді, құлағыңмен тыңдама, жүрегіңмен тыңдағын. Ақпа құлаққа айтқан сөз ағып кетеді.

Абай тағы да айтады: «Адамның ең қасиетсіздігінің бәрін кісіден көремін» дейді. Осыған түгел қосыламын. Менің жендетім бойында, өзімде. Абай айтып тұр ғой Оразбайға: «Сен Абайды тұқым тұқиянымен, түбімен құртамын деген сөз айтыпсың. Сен не дейсің Оразбай? – сонда Оразбайды аяп тұр, жаны ашып тұр. – Сақал шашың ағарғанша жақсылыққа шақырған, бір лебізді естімей өттім-ау! Ей, сұм заман, біздерге тағдыр бұйрығы сол болса қусыраған арпалыспен өту болса, я, алла, мені адам ұлымен неге алыстырмайды, мынандай жартқыш хайуандарымен алыстырғанша. Оразбай менімен алысып қайтесің, Сенің жендетің өзінде ғой, Оразбай, ол надандығың ғой. Сен екі қасіретті ұстап тұрсың ғой – жесір дауы, жер дауы. Аруаққа табынасың, аруақты да сыйлай білмейсің ғой.»

Енді міне, егемен ел болдық, еркіндіктің, ел болғанның басы ғана бұл. Біздің қазақ патшалығының биіктігі – әз Тәуке. Мұнда біздің маршалдарымыз тұр. Қарт Бөгенбай бастаған, ұлы Төле би, Қаз дауысты Қазыбек, Әйтеке би, XV ғасырдағы Әз Жәнібек, оның Асанқайғысы тұр. Мен мұның қатарына Әз Төле би тәрбиелеген Абылайды қосар едім. Әз Абылай деу керек оны. Міне, ел болғанда бағымызға құдай Нұрсұлтанды беріп тұр. Анасының ақ сүтінен дарымаған адам ел басқара алмайды, өнер иесі де бола алмайды, дарымаған жарымайды.

Енді бір мысал. Он үш жасында Абай үш мектепті меңгерген кісі. Бірінші халқының мектебін түгел меңгерген, мақал-мәтеліне дейін, музыкасына дейін меңгерген. Абай – Глинка. Абайдың өз музыкасы бар. Ол кұрақ көрпе емес. Абай 13 жасында «Новои, Фердоуси, Хафиз-Сіздердің аруақтарыңыз маған медет бетсін»-деп тұр. Бұл шығыстың осы күнге дейінгі теңі жоқ жеті жұлдызын еске түсіріп айтатын Гетенің сөзі. Шығыстың жеті жұлдызын былай қойғанда, доктор Фаустың авторы: «Мен шығыстың орта дәрежелі ақындығына көтерілсем, өзімді өзім Еуропадағы бірінші ақынмын деп есептер едім»-дейді. Ендеше, халық мектебін фольклор дейміз ғой. Философия, мысли, чувство, бұған көтерілген жалғыз Ф.Достоевский. Балапандарым, әріптестерім Федор Михайлович орыс халқының пайғамбары. Оның досы Шоқан Уәлиханов. Біз оқымаймыз. Әй, әттең дүние-ай, бүкіл даналық кітапта жатыр ғой», – деп ағынан жарылып таусыла сөйлегені әлі-де есімізде.

Міне, Асқар аға пікірлері осылайша бірінен бірі туындап шексіз кете берер еді. Тіпті, кейде негізгі айтар ойының қайсы екеніне басымыз жетпей дал болатынбыз. Театр тақырыбы жайына қалып, әлемдік әдебиетке, одан саяхатқа, сәлден соң шығыс мақамына салып әндетіп кетуі де таңсық болмайтын. Ар-арасына Абайды айтып жылап алатыны бар. Перілігі, серілігі зор кісінің қай қылығын айтып тауысармыз. Дүниетанымы, көрген-білгені, түйген тұжырымдары көл-көсір Асекең кез келген ортада сөйлей жөнелгенде небір аузымен құс тіседеген қара сөздің қырғилары, керемет шешен тілді айтқыштар аяғын тарта қоятын еді. Білікті режиссердің мол эрудициясы сонау көне грек дәуіріндегі театр жағдаятынан бастап, бүгінгі күнгі өнер мәселелерін паш ететін кең құлашты дархан білімдарлығы, байқағыштығы, аңғарымпаздығы ұлан-ғайыр сан салалы мектеп дәрежесінде болатын. Кейде, біз алыстағы Андрониковтың өнеріне тамсанып өз арамызда сол ғаламат тұлғадан шешендігі, өресі жөнінде бірде-бір кем түспейтін Асқар Тоқпановтың ерен жүйріктігі мен ерен екпінін байыптай алмай қалғанымызды да жасырмағанымыз жөн» – деп, әділеттілікке жүгінген де дұрыс болар.

Асқар Тоқпановтың бала кезіндегі өнерге құштарлығын танып бағыт-бағдар берген ұстаздары –Ж.Шанин, Т.Жүргенов т.б. Мәскеуге оқуға жолдама алуына да осы тұлғалардың көмегі орасан. Жалғыз шешесінен айырылған дара бала болашақ мамандығын өнермен ұштастырып талмай ізденіс пен еңбектің жолына түседі. Тағы бір естеліктен: «Мен Мәскеуде оқып жүргенімде Темірбек аға келді дегенде (Т.Жүргенов Совнаркомның хатшысы) арнайы іздеп Мәскеу қонақ үйіне барып сәлем бердім. Өте жылы қабылдап қалай оқып жүргенімді, сынақ кітапшамды алып риза болып, Мәскеу театр саңлақтарының ойын-өрнегінен хабардар етуді талап етті. Сонда аңғардым Темірбек ағаның үлкен эрудицияның білім мен өнерде жан-жақты екенін және ұлттық өнер өрнегінде өзіндік ұстаным бар екенін кейін аңғардым. Бөлмеде шай ішіп болған соң «Асқар айналайын қазір екеуміз дүкенге (ГУМ-ға) барамыз деп ертіп шығып, Қызыл алаңның Одақтағы ең үлкен магазиннен көгілдір келген келісті костюмді алып кигізді. Сен кешкісін театрларға үлкен кештерге барасың, оқуды бітіруіңе де аз қалды, дұрыс киінгенің жөн» – деп, костюмді қолыма ұстатып шығарып салды. – «Қайран асыл азамат – Темірбек аға!» – деп жасаураған көзін бет орамалымен сүртіп естелігін жалғастыра түсуші еді... Содан 1940 жылы ұлы Мұханның «Абай» қойылымын қойып алғашқы премьеры күні сол костюмді киіп театр сахнасының соңғы актісі аяқталғандағы көрерменнің қол шапалақтап құрмет көрсетуінде ұлылардың сенімін ақтағаным зор қуаныш сезімінде тұрдым» – дегені әлі есімізде. Иә, ұлы Мұхтар ағаның риза болған жазбасы, Бауыржан Момышұлының тура мінезді, шенен тіліне, біліміне құрметпен қарағаны жай сөздер емес екеніне талай рет куә болғаным бар.

Асқар Тоқпанов республика театрларында және арнаулы оқу орындарында қызмет атқарған жылдарда 70-ке жуық көркем спектакльдерді сахнаға шығарып, бүгінде Қазақстанның шартарабында жемісті еңбек етіп жүрген 250-ден астам артистер мен режиссерлерге ұстаздық етіп жүрген

негізгі пәннен дәріс оқыды. Асқар Тоқпановтан тәлім алғандар арасынан қазіргі таңда қазақ сахна өнерінің мақтанышына айналып негізгі жүгін көтеріп жүрген төрт КСРО және Қазақстанның халық артисі, онға тарта Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткерлері, отызға жуық Қазақстанның еңбек сіңірген артистері өсіп шықты. Атап айтсақ КСРО халық артистері – Шолпан Жандарбекова, Фәрида Шәріпова, Асанәлі Әшімов, Ыдырыс Ноғайбаев, Қазақстан халық артистері – Бикен Римова, Күләш Сәкиева, Есмұхан Обаев, Нүкетай Мышбаева, Алтынбек Кенжеков, Сәбит Оразбаев, Алтын Ружева, Бекен Имаханов, Мұхтар Бақтыгереев, Маман Байсеркенов, Гүлжан Әспетова, Торғын Тасыбекова, Райымбек Сейтметов, Қуат Төлеков, Жұпар Манапова, Қарғаш Сатаев, Ерғали Оразымбетов, Тлектес Мейрамов, Талғат Теменов; Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткерлері – Абдолла Қарсақбаев, Қадір Жетпісбаев, Чапай Зұлхашев, Майра Әбусейітова, Аман Құлбаев, Мұрат Нұрасилов, Бауыржан Қаптағайев, Болат Ұзақов, Қадырғазы Қуандықов, Гүлжамилә Бекжанова, Байғали Есеналиев; Қазақстанның еңбек сіңірген артистері – Мәлік Құланбаев, Жамал Бектасова, Мәриям Жақсымбетова, Матан Мұраталиев, Сапар Өтемісов, Күләйша Иманғалиева, Ғабдолла Сүлейменов, Бикен Мұхамеджанова, Серәлі Қожмұратов, Мұрат Ахманов, Жұмагүл Мейрамова және басқалары бар. Асқар Тоқпанов алдынан тәрбие алғандардың көпшілігі бүгінде республикалық және облыстық театрдарымызда жетекші актерлер және режиссерлер болып, абыроймен қызмет атқарып жүр. Асқар аға шығармашылық еңбекпен қатар үш оқулық-монография мен алты автордың драмаларын қазақ тіліне аударып көзінің тірісінде кітап етіп жарыққа шығарып кетті. Олар: А.Салынский «Серуендегі сергелден» (1975), М.Горький «Фома Гордеев» (1983), А.П.Чехов «Шағала» (1985), А.П.Чехов «Иванов» (1985), А.Н.Островский «Шындық қатты, бақ тәтті» (1985), Г.Ибсен «Қуыршақ үй немесе Нора». Осы аудармалар қосылып жинақталған еңбек 1995 жылы «Өнер» баспанасынан пьесалар жинағы болып жарық көрді. Қазақстанның халық артисі, профессор, режиссер, ұстаз аудармашы, драматург Асқар Тоқпанов «Тазша бала», «Тасыған төгілер» атты пьесалардың да авторы. Өзінің қолынан жазылған ой тұжырымдары бес кітап болып баспадан өткен еңбектері мен қойылған спектакльдері дара тұлғаның асыл қазынасы.

Биылғы Асқар ағамыздың бір ғасырлық мерейтойын халқы мен шәкірттері және шәкірттерінің шәкірттері сахна өнерінің бел ортасында жүріп, ұлттық өнердің туын биіктетпесе алсыратқан жоқ.

Бастаған ұлы да қасиетті ісіңізді жалғастырушы шәкірттеріңіз бар да, Сіз мәңгі жасайсыз ұлы ұстаз – Асқар Тоқпанов!

#### **Пайдалынған әдебиеттер:**

1. Тоқпанов А. «Іңкәр дүние». Алматы: Жалын, 1991ж.
2. Тоқпанов А. «Әйгілі адамдар». Алматы: Өнер, 2005ж.
3. Тоқпанов А. «Бүгінгі күнге дейін». Алматы: Жалын, 1991ж.



**Секциялық мәжіліс**  
**Секционное заседание**  
**Sectional session**

**Секция 1. Театр өнері**  
**Театральное искусство**  
**Theatre art**

**Әбілдина Ғ.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
gainijamal\_ulitau@mail.ru*

**САХНА ӨНЕРІНІҢ БӘЙТЕРЕГІ**  
**(Асқар Тоқпанов – 100 жаста)**

**Түйін:** Бұл мақалада автор Қазақстан театр өнерінің негізін салған қайраткер – А.Тоқпановтың өмірлік кредосын ашып, сіңірген еңбектерін баса көрсетеді.

**Резюме:** В этой статье автор раскрывает жизненное кредо человека, который трудился всю свою жизнь для процветания театрального искусства Казахстана.

**Кілт сөздер:** Театр өнері. Классик жазушылар. Әлем әдебиеті. Әлем театры ықпалы. Тұңғыш кәсіби режиссер. Актер табиғаты. Сахна өнері әлемі. Өмірлік кредо.

**Ключевые слова:** Театральное искусство. Писатели – классики. Мировая литература. Влияние мирового театра. Первый профессиональный режиссер. Природа актерского мира. Мир сценического искусства. Жизненное кредо.

Асқар Тоқпанов – театр өнері әлеміндегі құбылыс. Олай деуге хақымыз бар. Өйткені, Асқар – режиссердің ешкімге ұқсамайтын қолтаңбасы, Асқар – педагогтың ешкімге ұқсамайтын әдістемесі, Асқар – қазақтың ешкімге ұқсамайтын мінез -құлқы болғанынан көпшілік хабардар. Асқар Тоқпанов – бақытты кісі болған. Жетім өсіп, жоқшылықты көп көргенімен, өмір жолында да, өнер жолында да ақжолтай жақсы жандарға жолыққан. Мықты ортада білім алған. Шала сауатты жігіттің намысқа тырысып, Мәскеу асып білім алуы – тек намысты ердің қолынан ғана келеді. Өз естеліктерінде жазғандай ештеңеден тайсалмай, мемлекет қайраткері Темірбек Жүргеновтен бастап театрдың үлкен тұлғасы Жұмат Шаниннің, профессор Құдайберген Жұбановтың, олан қалса Луначарский атындағы ГИТИС директоры Анна Ильинична Фурмановалардың қамқорлығына сеніммен кіруі кез-келген жігіттің қолынан келе бермейді. Ол дегеніміз – білемін, білгім келеді, үйренемін, үйренгім келеді деген үлкен мақсаттан туған батылдық көрінісі. Асқар ағамыздың өмірлік кредосында Абай тағылымы тұрғаны айқын. Алла сәтін салып, алғашқы жұмысы Мұқтар Әуезов пен Леонид Соболев жазған «Абай» трагедиясы болуы да кездейсоқ емес. Тоқпанов та жазылғанды артистер ойната салмай, Абай әлеміне шолып, ізденіп, тіпті ауылына дейін барып дана болмысымен де, ол өскен дала тынысымен де танысып қайтуы –

нағыз ізденіс нышаны. Абай бейнесін жасаған Қалыбек Қуанышбаевтың көпке дейін өзінен шыға алмай қалғаны, сөзі де, қимылы да Абай болғанымен, бір кілтипанның болғаны, соны әрлеу (грим) арқылы дана Абай деңгейіне жеткізе алғандарын оқып отырып, әрі таң қаласың, әрі өнерге деген шынайы жанашырлықты көресің. Мұқтар Әуезов сынды ғұлама кісінің ойынан шығу әрі өз өмірін Абайды дәріптеуге арнаған адамның мақсатын жеткізу – режиссерлік шешімді қажет еткені сөзсіз ғой. Алғашқы, тырнақалды жұмысы бола тұра Асқар Тоқпанов дәл осы «Абай» трагедиясын тамаша қойған деседі, көргендер. Ол туралы өзі: «Абайды қою үшін көп ізденуге тура келді. Абайдың өзінің төл шығармаларын – өлеңдерін, қара сөздерін, дастандарын ұқыпты түрде оқып, талдап түсіндіру керек болды. Демек, ұлы ақын, ойшыл дананың творчестволық жолдарына үңілмей, мол бұлағынан сусындамай, Абайдың өзін түсіну мүмкін емес – ті. Мөлшермен алғанда трагедиядағы оқиға Абайдың елу жасынан бастап өмірінің соңына дейінгі уақытты қамтиды. Сондықтан да ең алдымен Абайдың шығармалары, ақын ретіндегі өсу жолдарының кезеңдерімен танысып, творчасына қай жылдарда нендей тақырып арқау болғанына назар аудардым» - деп жазады.

Театр сахнасы – өмірдің бір белесін бір-ақ мезетте танытатын, көрерменге көрсететін алаң. Аядай сахнадан қоршаған әлемде болып жатқан тіршілік пен жарқын болашаққа жол сілтейтін жаңалық түрлерін көріп – тамашалайсың. Көне тарихтан бастап өткен заманның әрі бүгінгі дәуірдің әдет-ғұрып, сән-салтанатын түрлі әрекеттер арқылы 3 сағат көлемінде қарап, зерделейсің. Жақсылық пен жамандық, махаббат пен жиіркеніш, асыл мен жасықтың теке-тіресің байқап бағамдайсың. Театр шығармасы – спектакль десек, ал, оның өзегі – драматургия. Драматургтың шығармасы жанрын (драма ма, трагедия ма, комедия ма) анықтап, сырына бойлап, сол арада көрсетілген өмірді дәл тауып, адамдардың (бейнелердің) қарым-қатынасын ажыратып көрсете білу – режиссер алдындағы міндет. Осы жұмыстың басы – қасында болып, ұйымдастырушы, жетекші ролін атқаратын әрі спектакль жасауға қатысатын көптеген мамандардың (актер, композитор, дыбыс режиссері, гример, суфлер, жарық беруші және т.б.) басын қосып, бағыт беріп әрі басты ұйытқы болатын жан – режиссер. Асқар Тоқпанов қазақ театр сахнасында тұңғыш кәсіби режиссер болды. Өзі режиссер ретінде 70-тен астам спектакльдер қойыпты. Олардың арасында көрермен көзайымына айналған М.Әуезов пен Л.Соболевтің «Абай» трагедиясынан басқа Ғ.Мүсіреповтың «Ақан Сері – Ақтоқты», Н.Гогольдің «Ревизор», А.Чеховтың «Шағала», Г.Ибсеннің «Нора», Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», Шиллердің «Зұлымдық пен махаббат», Н.Островскийдің «Жазықсыз жазықтылар», Ғ.Мүсіреповтің «Амангелді», М.Әуезовтің «Қарагөз» сынды спектакльдері бар. Жалпы қазақ баласы сияқты Асқар ағамыздың да өнерге жақындығын былай қойғанда, сол өнерді дәріптеуге, дамытуға құлшына кірісіп, ізденіп, білімін жетілдіріп, қала берді жан-жағымен алысып өткені белгілі. Негізінде шығармашылық адамында талантына сай мінез болу керек. Болғанда да мықты, тайсалмайтын қайсар мінез болу қажет. Мінезді адам ретінде Асқар ағамыз спектакль жарыққа

шыққанша да, сахнада жүріп жатқан кездің өзінде де өзі режиссер ретінде тыным таппаса, актерлерге де ролін шығаруында тыныштық бермейтіндігін көп кәнігі актерлердің ауыздарынан естідік. Ол жәй әңгіме емес, ол – өнерге жанашырлық, қала берсе, жанкештілік. Жанын жеп жұмыс жасамаса өнер тумайтынын паш етуі. Әрі өзі тас жетім болып, жалшылық күй кешкенімен, ізденіп, талаптанып, қыруар әдебиет маржандарын сіміріп, үйреніп, жанын қинап жұмыс жасаған соң, өзгелердің жәйбарақат күйіне кіжінген де болар? «Қайран менің қазағым...» деген Абай дананың пәлсафасын есінен шығармаған кісі емес пе?!

Режиссер болған кісі өзі де мықты актер бола білуі керек. Шынтуайтына келгенде Асқар Тоқпанов В.И.Ленин, Әлішер Науаи, Ыбырай Алтынсарин сынды характерлі бейнелерді сомдаған. Өзі өмірде де әдемі киініп, сыланып, ерекше жүрген жан. Ол Сәкен Сейфуллиннің сұлу келбетіне еліктеп, солайша жүріп, сол кісі сынды тап- таза, жарасымды киімдер киюге тырысатын, -дейді көп замандастары. Сұлулықты ерекше қадірлейтін кісі болған. Ол жайында Қазақстанның халық артисі, профессор Маман Байсеркенов былай дейді: «Асекеңнің бір қыры – серілік. Сұлу сөйлеп, сұлу киінгенді ұнататын, әсемдік пен әдемілікке жаны құштар адам еді. Жейдесінің жең ұшына гауһар тастан түйме қадап, білегіне жақұт шынжырлы жарқ- жұрқ еткен саф алтыннан сағат тағып, көшеге сыймай маң-маң басып жүретін кездері көз алдымызда. Саусақтарына Алтайдың алқызыл алтынынан қақталған жүзіктерді самсата тағып, француз әтірінің хош иісіне бөленіп, күміспен бедерленген кавказ таяғын алшысынан тастап алшандап басып келе жататын. Біріне бірі ұқсамайтын екі-үш таяғы болушы еді. Киген киіміне қарай таяғын жиі ауыстыратын. Бір қызығы, Асекеңнің табиғаты ерекше жаратылған адамдарға еліктейтін ерме мінезі болғанын білеміз. Күміс таяғы күнге шағылысып, жарқырата киім киіп Сәкен Сейфуллин ағамызға еліктесе, түсін суытып, мұртын үдірейтіп батыр ағамыз Бауыржан Момышұлына еліктеуге тырысатын».

Рольдерді сомдағанда да әрқайсысына характер беріп, болмысын ашып, көрермен жетесіне жеткізе алатын. Сахна педагогикасының негізін салғандардың алғы шебінде жүрген Асқар Тоқпанов актер өнері туралы шәкірттерінің бойына сіңетіндей етіп айта алатын. Театр өнері, жалпы сахна өнері педагогикасының негізін салушылардың алғашқы толқынында болған кісіге шәкірт тәрбиелеу бір жағынан оңай болса да, екінші жағынан өте жауапты іс болатын. Сондай ауыр қызметті атқаруға құлшына жүріп ұстаздық еткен кісі. Ол кісіден дәріс алып, өмір мен өнер мектебін қоса бітіргендер арасында мүйізі қарағайдай қазақ ұлдары мен қыздары бар. Атап айтсақ, ол кісінің шәкірттері арасында төрт КСРО халық артисі, он Қазақ ССР халық артисі, он тоғыз Қазақ ССР-ның еңбек сіңірген артисі, бірнеше Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері бар. Республикадағы бірнеше театрлардың бас режиссерлері де осы кісіден біліммен де, тәжірибемен де ауызданған. Осының өзінен Асқар Тоқпановтың қазақ сахна өнеріне қосқан өлшеусіз еңбегінің көрінісін байқауға болады.

Жалпы әр мамандықтың түп қазығы бар. Негізсіз дәрігер, мақсатсыз инженер, ізденіссіз тарихшы болмайды. Сондай-ақ, актердің де өзіне тән мамандық негізі бар. Актер ойнайтын ролін терең зерттемей, сезінбей, түйсінбей шынайы маман бола алмайды. Сол сияқты режиссер де тақырдан пайда болмайды. Асқар Тоқпановтың өзі де: «Режиссер әрқашанда актерлерден білімі жағынан биік болуы шарт. Әйтпесе, актердің ауқымынан аса алмайды. Ол тарихты, әдебиетті, философияны, театр тарихын жетік білетін, жан-жақты білімдар, сонымен қатар, драматургияның теориялық заңдарынан, театрға қатысты өнердің барлық салаларынан хабардар, әрі эстетикалық талап-талғамы жоғары, мәдениетті жан болуға тиіс» – деп жазады. Режиссер үшін ең басты міндет – актерлармен жұмыс жасай білуі. Әр актердің жеке болмысын, ерекшелігін, оның шығармашылық мүмкіндігін көріп, тану көрегендікті талап етеді. Актерлермен тіл табыса отырып үйретумен қоса, олардан да үйреніп, қоян-қолтық жұмыс жүргізбесе нәтижелі іс тумайды. Режиссердің мақсатын актер жете түсініп, өз ақылымен ұғып, жан-дүниесімен сезіне рольді алып шықса жақсы.

Асқар Тоқпанов – сахна өнері әлемінде тың жаңалықтарды да әкелген кісі. Бірақ, еңбегінің көбі көрініп, жұртта елене бермегенінің себебі – мінезінің шайпаулығынан болса керек. Бет қаратпайтын бірбеткей, бетің бар, жүзің бар, – демейтін «шыншыл» болып өмір сүргісі келсе керек. Бірақ, ол «еркелігін» кім көтереді? Кімге керек? Қазақта: «Турасын айтқан – туысқанына жақпайды» деген бар. Әрі әр шындықтың екі жағы болады емес пе? Менікі ғана дұрыс деп өзеуреу көбіне кісіні жалғыздыққа апаратыны белгілі. Соны Асқар Тоқпанов та өмірінің соңғы сәттерінде сезінген болу керек. Өзі де өмірінің соңғы айларында сол болмысынан жиренген сияқты. Оны сол уақыттарда қасында болған белгілі режиссер Болат Атабаев былай баяндайды: «Мені қасына шақырып алды. Басында қажеті не деп түсінбей жүрдім. Кейін келе ұққаным – Асқар аға қалыпқа сыймаған, бір пошымда тұрмаған, қарама-қайшылықты кесек тұлға. Өмірінің соңғы 10-15 күнінде ылғи кешірім сұрап жатты. Хадишадан, Шолпаннан кешірім сұра деді, мен театрда жоспарлаудан соң апайлардан кешірім сұрап жүрдім. Маған қайта-қайта айта беретіні – мен де сен сияқты шыдамсыз болдым, менің кемшілігімді қайталама, – дейтін. Жатып алып түрлі әңгімелерді естиді ғой, шамасы. Ол кісі мен үшін мәңгі тірі – өзі де, сөзі де, көзқарасы да, пікірталасы да».

Сахна өнерінің бәйтерегі Асқар Тоқпанов – актер, режиссер һәм педагог. Оның осы қырлары көпшілікке ұғынықты әрі жақын болды. Ол қойған спектакльдерге деген ерекше қызығушылықтар орын алды. Өйткені, ол кісінің уақыты «жеті адам қарауға, жетпіс адам сынауға» келетін кез еді. Соған қарамастан жас режиссерлерді шыңдап, қатарға қосуда аянбай, жанашырлықпен ерен еңбек етті. Оларға заманына сай режиссураның қалыптасуы ғана емес, өсуінің бағытын көрсетіп, актерлік ойын шеберлігінің бір орында тұрмайтын түрлі қыр-сырын үйретуден жалыққан жоқ. Керек кезінде қатты ұрысты да, зекіді де, тіпті таяғы тиген мезеттер болыпты. Өйткені, өз балаларының тәрбиесіне қарағанда, шәкірттерінің болашақ

өнерді дәріптейтінін қатты сезініп, оларға еркше үміт артыпты. Шәкірттері де осы күнге дейін ұстаздарына деген шынайы алғысын айтып жүр.

Шындап қарасаңыз, адамды түсіну, әсіресе өнер адамдарын қабылдау – өте қиын дүние. Оған керек десеңіз, өре де керек. Қарапайым халық көбіне біреулерден естіген «әй, ол – дойыр болыпты ғой, немесе қатты кісі болыпты ғой» – деп жатады. Ал, өнер қайраткерімен бір сәт сұқбаттасып, оның жан-дүниесінде не болып жатқанын ұғыну екінің бірінің қолынан келмейді. Бір сәт Асқар аға сөзіне құлақ салып көрейікші: Адам ғұмырының ұзақтығы, немесе қысқалығы сананың салмағын, ол кешкен өмірдің мағынасын таразыламайды. Ой тоқтатып, өткенге көз салып, әуел баста негіздеп еді, жол-жөнекей ізгі мақсат арасында не жоғалтты, не тапты, табысы бар ма, әттеген-айы қайсы, қазір қай қылығын медет тұтады – осыған жауап ізде. «Осы жасқа келгенше жақсы өткіздік пе, жаман өткіздік пе, әйтеуір бірталай өмірді өткіздік... әурешілікті көре-көре келдік... Ал, енді қалған өмірімізді қайтіп, не қылып өткіземіз?» – деген Абай сөзіне тоқталатын белеңге келдік. Өмірде рухани азығымның бірі Абайдың сол күйін мен де басымнан кешіп отырмын. Әйтеуір, бар байқағаным – әрекетсіз, мақсатсыз, қимылсыз күн өткізбеппін. Мүмкін олжалы да шығармын, мүмкін қателесуім де. Кей тұстарда асаулығымды, албырттығымды, аңғалдығымды ойлап, неге сол мезеттерде пендешілікке жеңдірмедім деп те ойлаймын. Бірақ, мен өз-өзімді өмірбақи таба алмай, түсіне алмай кетем-ау деген күдік те жоқ емес, – деп толғаныпты абыз ағамыз. Әрине, ол кісіні жалпы қазақ өнері, театр өнерінің болашағы алаңдатпады дейсіз бе? Асқар аға өмірден өтер 90-шы жылдар қай жағынан болса да ауыр жылдар еді ғой. Қазір тірі болса, марқаяр еді. Еліміз өркендеп, мәдениетіміз жаңғырып, өнеріміз өрістеп жатқан мамыражай кезеңге мәз болар еді.

Асқар аға кезінде өзіне қамқорлық көрсеткен қазақтың ірі қайраткерлерінің бірі – Темірбек Жүргенов есімін бүгінгі ұлттық өнер академиясы болып отырған Театр және Көркемөнер институтына бергізуге мұрындық болған екен. Асқар аға еске алады: «Мен өнерге өмірімді бергелі мәдениет, өнер саласын басқарған талай адамдарды көріп келем. Бірақ, Темірбек Жүргеновтей халқымыздың өнері мен мәдениетіне шынайы жаны ашып, зор қамқорлық, батыл басшылық жасаған адам кемде – кем! Ақылды, парасатты басшыға кіргенде, онымен дидаласқанда, жан дүниең кеңейіп, жайнап шығасың. Өмірге, өнерге деген ынтықтығың арта түседі. Өрісі тар, білімі, білері таяз, өнерге жаны ашымасқа кезіксең, талабың тапталып, жігерің құм болып жиреніп, сенімнен ада боласың. Темірбек Жүргенов өнерді сүйетін, түсінетін ақ пейіл, абзал жан еді».

Қазақ сахна өнерінің бәйтерегі – әрбір шығармашылық ұлы тұлғаның басынан өтетін ауыртпалықты да, қиындықты да, қақтығысты да, соқтығысты да, пікір алшақтығын да, масайраған қуаныш – шаттықты да көрді. Көре жүріп, көкейіне түйгенін ұрпағына қалдырды. Шәкірттеріне «өнерде жалғандық, жасандылық, әлімжеттік» болмайтынын жеткізді. Актер ойынында «фальш» жүрмейтінін, режиссер қойылымында «жәй нәрсе» болмайтынын қатты ескерткен жан. Қазақ сөзіне мұқият болуды әрі сөз

күдіретін сақтауды бәріне, қазақ театр көрерменіне аманат еткен жан. «Жүрдім-бардым», «өйте сал, бүйте сал» шалалыққа қарсы жүрген кісі.

Қалай десек те, театр режиссері, мықты педагог, аудармашы Асқар Тоқпановтың қазақ мәдениеті мен сахна өнеріне сіңірген еңбегі зор әрі оның есімі сол өнердің мұрағатынан алатын орны айқын. Ол кісі – сахна өнерінің Абызы, бұтағын кең жайған Бәйтерегі. Өзі кетсе де, мұрасы қалған асыл қайраткер.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Станиславский К.С. Сочинение. 1-4 том. 1957.
2. Тоқпанов А. Бүгінгі күнге дейін. – Алматы, 1976.
3. Байсеркенов М. Сахна және театр. – Алматы, 1993.
4. Байсеркенов М. Қойылым және қолтаңба. – Алматы, 1989.
5. Каныбаева М. Рождение актера. – Алматы, 2012.

**Тұранқұлова Д.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[Dariga\\_turankulova@mail.ru](mailto:Dariga_turankulova@mail.ru)

## РУХАНИ ТӘУЕЛСІЗДІКТІҢ НЕГІЗІ – ТІЛ. ТЕАТР ТІЛІНІҢ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

**Түйін:** Сөзді меңгеру әдісі мен тәсілі драма актері, опера артисі көркемсез шебері, камералық немесе эстрадалық артист үшін бірдей және ортақ. Актер немесе дауыстап оқушы автор сөзінен кейіпкерін тірі адам бейнесінде көруі, мәтіннің астарында жасырынып жатқан «екінші жоспардағы» ұсынылатын жағдайды құруы керек. Рухани тәуелсіздіктің негізі – тіл. Бабаларымыз аманаттап кеткен асыл мұрамыз – ана тіліміз. Тіліміздің жұлдызы жанбай, халықтың да бағы ашылмайды. Халық тілі – бай қазына. Ол ешқашан таусылмайтын, сарқылмас қазына іспетті. Керегінді ал да, қажетіңе жарата біл. Тіл - адамдардың өзара түсінісу, қатынас құралы болумен қатар, қоғам мен табиғат құбылыстарының, адамның рухани өмірінің айнасы да.

**Резюме:** Для драматического актера, оперного артиста, мастера художественного слова, камерного или эстрадного артиста приемы и средства по овладению искусством речи являются едиными и общими. Актер либо чтец должен видеть персонажа из авторского текста как живого человека и уметь читать между строк скрытый подтекст. Основа духовной независимости – язык. Родной язык – это наше драгоценное наследие, которое было передано нам предками. Если язык наш не будет развиваться, то и народ наш не станет счастливым. Язык народа – богатое сокровище. Он подобен неиссякаемому, бездонному кладу. Возьми то, что необходимо, и используй это себе во благо. Язык – это не только инструмент общения и взаимопонимания между людьми, но и отражение явлений природы и общества, а также духовной жизни человека.

**Abstract:** For a dramatic actor, opera singer, master of artistic expression, chamber or pop singers techniques and tools for mastering the art of speech are equal and common. Actor or reader should see the character from the author's text as a living person and be able to read between the lines the hidden subtext. The basis of spiritual independence is language. Mother tongue is our precious heritage inherited from our ancestors. If our language does not develop,

then our people will not be happy. People's language is a rich treasure. It is like an inexhaustible, bottomless treasure. Take what you need, and use it for your own benefit. Language is not only a tool of communication and understanding between people, but also a reflection of nature's and society's phenomena, as well as person's spiritual life.

**Кілт сөздер:** Театр өнері, Қазақстан, қазақ сахна өнеріндегі тіл мәселесі, театр тілінің даму мәселелері.

**Ключевые слова:** театральное искусство, Казахстан, проблемы языка в казахском сценическом искусстве, проблемы развития театрального языка.

**Key words:** theater, Kazakhstan, the problem of language in the Kazakh theatrics, theatrical language development problems.

Әрбір ұлт, ұлыс өз тарихын, салт-дәстүрін, мәдениетін қалай құрметтесе, өзінің ана тіліне де солай карауы керек. М.Әуезовтің «Кімде - кім қазіргі уақытта ана тілін, өзінің әдебиетін сыйламаса, бағаламаса, оны сауатты, мәдениетті адам деп санауға болмайды» деген ой-пікірінің де бүгінгі таңда маңызы орасан зор.

Тарихқа үңілсек, қаһарлы хандар да, айбынды батырлар да аузынан от шашқан, орақ тілді шешендердің уәжді сөзіне тоқтап отырған. «Бас кеспек болса да тіл кеспек жоқ» деген мақал осыған орай туса керек. Адамдарды ажалдан, өлімнен, ауыл мен ауылды жауласудан құтқарған да, әрине, сөз құдіреті екені даусыз. Осындай дуалы ауыз, киелі сөздің қасиеті қазіргі уақытта да өз күшін жойған жоқ және жоймақ емес.

«Егер, – деп жазды дағыстандық әйгілі ақын Р.Ғамзатов, – ертең туған тілім жоғалар болса, мен бүгін өлуге даярмын!» Қай ұлт, қай ел болса да, өз тілін, ана тілін қастер тұтады. Ол әрбір адамның бойына ана сүтімен бірге еніп, сүйекке сіңеді. Өкінішке қарай, ана тілінде мінсіз сөйлей білмейтін адамдар әлі де бар.

Төл тілінде сөйлеуден безіну – ақ сүтін беріп асыраған, аялап, мәпелеп өсірген анаңды ұмытумен бірдей, өйткені ана тілі – ар өлшемі. Олай болса, тілді шұбарлау – арға дақ түсіру, көңіл тұнығын лайлау болып табылады.

Өміріміздің алмастай қырын, абзал сырын білуімізге басты себепкер де – ана тіліміз. Ана тілінің бүге-шігесіне дейін біліп, терең иірімдеріне бойлай білу – саналы азамат болғысы келген әр адамның парызы. Сондықтан да ана тілінің байлығын пайдалана алмаған адам – пақыр, ол қашан да күлкіге ұшырайтын жан. «Өнер алды – қызыл тіл. Тіл өнері дертпен тең. Тіл жүректің айтқанына көнсе, жалған шықпайды...» деген ұлы Абай атамыздың ұлағатты ойларына қалайша тебіреніп - толғанбайсыз.

Ұлы Абай сөз кестесін өлеңмен де, карасөзбен де төге білген. Сөзді қадірлеп, оны қолданудың үлгісін көрсеткен. Абайдың әрбір сөйлемінде терең тебіреніс, философиялық ой түйіні жатыр. Табысып, түйісіп қатар тұрған сөздер – ақындықтың айғағы. Ақын сөздері асылды шақпақ тасқа шаққандай боп, әсем сөйлем ішінде ұшқындап от төгіп тұрады. Ал М.Әуезов шығармаларында өзіндік ой түйіндері өте әсерлі беріліп қана қоймай, үлгі аларлықтай нақышты келеді. Сондай-ақ, сөз шебері, сөз зергері Ғ.Мүсірепов ұстаханасынан шыққан сөз әбден шыңдалып, қайнап, пісіп, өңделіп, кемелденіп келіп, жетіліп шығады. Ондай сөздер қандай жүректен болса да

орын алады, ол жүректі тебіrentіп, толғандырады, сол жүрекке от салады. Ұлағатты ойдан туған мағыналы сөз маржанына назар аударсақ, алтынмен аптап, күміспен қаптағандай, бір сөзі екінші сөзіне жарығын түсіріп, ой мен сезімге дәл тиіп жатады. Демек сөздің күші жүректі тебіrentіп, сезімді оятуда. Сөйтіп ақын айтқандай, жүректен шыққан сөз жүрекке жетеді.

Сөз проблемаларына байланысты актер шеберлігі әрі кең, әрі көп мағыналы ұғым. Автордың ойы пьесада әр түрлі жолдармен жүзеге асырылады. Шығарманың стилистикалық қасиеті, сөйлеу ерекшелігі, кейіпкерлердің, ойын бейнелеп көрсету және басқа көптеген сөйлеу өзгешеліктері сахналық шығармаларда басты роль атқарады. Осы ерекшеліктер спектакльде толық байқалуы қажет. Мұның бәрі оқушының, яғни орындаушының сөзінде өзіндік орнын табуы басты шарттардың бірі болмақ. Ең алдымен сөйлеу техникасы, яғни көрерменге кейіпкердің толғанысын көркемдік формада жеткізетін және іске асыратын қажетті сапа керек. Ал сахна тілін меңгеру үшін оймен мазмұнмен тығыз байланысты рольдердегі сөздермен жұмыс барысында автор ойынан ауытқымаған жөн. Бұл сөйлеу техникасымен жаттығу кезінде, әдеби материалдармен жұмыс барысында бүкіл жүйені анықтауға мүмкіндік береді. Сөзбен жұмыс істеуге ерекше күш салу қажет. Бұл ретте қажетті материалдар ретінде көбіне прозалық көркем шығармалар қолданылады. Шығармалардың авторлары да, жанрлары да, айтар ойлары да әр түрлі болуы мүмкін. Ал актердің сөйлеу шеберлігін қалыптастыруда драмалық емес әдеби көркем шығармаларды да пайдалануға болады, өйткені сахна өнері жанрларының негізгісі көркемсөз болып табылады.

Көркемсөзбен шұғылдану дұрыс техникалық дағдының қалыптасуына барынша көмектеседі. К.С. Станиславскийдің: «Мақам ақауы тілде емес, қиялда түзетіледі», – деген сөзі осы бағытта жұмыс істеудің нақтылы бағыт-бағдары болса керек. Көркемсөз өнері мен драма өнері арасында маңызды айырмашылық бар. Актер шеберлігі мен көркемсөз өнерін салыстырғанда бірқатар өзгешеліктерді байқауға болады. Мысалы, көркемсөз оқушы өзінің серігімен емес, көрерменмен байланысады. Көрермен алдында өтіп жатқан оқиға барысы жайында емес, өткен оқиғаны әңгімелейді, образды жаңа түрге енгізе отырып емес, кейіпкер мен оқиғаға байланысты белгілі бір қатынасты «өз атынан» әңгімелейді, сахнада көркемсөз оқушыда дене қозғалысы, қимыл - әрекет болмайды.

К.С. Станиславский: «Дауыстап оқушының актерден айырмашылығы, ол – ойнамайды, кейіпкерді бейнелемейді, оның дикциясы мен дауыс ырғағын қайталамайды», – дейді. Дауыстап оқушының міндеті – бәрімен байланыса отырып, мәтінде не туралы айтылады, өзінің кейіпкері жайында, оны бүгінгі жағдайда, қазір тыңдаушыға не үшін жеткізетінін әңгімелеу. Дауыстап оқушы мен актердің негізгі айырмашылығы – тыңдаушыға шығарманың формасы мен әдісін жеткізе білуде. Бұл айырмашылық спецификалық жағынан, негізінен, әдеби көркем материалды тыңдаушыға жеткізе білудегі мәнерлілік әдісін, яғни дауыстап оқушының қабылдауы мен икемділігін қамтиды. Бұл икемділік көркемсөз шеберлігінде маңызды роль



атқарады. Ал оларды қолдану шеберлігі мен шеңбері өте кең. Оның ішіне төл сөзді қолданудың, образдарды сипаттаудың басқа әдістері мен сипаттары, нақты шығармашылық тапсырыстарға байланысты екпінді тасымалдау т.б. кіреді [1,9]. Дауыстап оқушының негізгі міндеті – адамдарды, олардың мінез-құлықтарын, істеген қылықтарын өткен оқиғалар ретінде ойнамай, жаңа түрге енгізе әңгімелеу. Бұл орайда олардың психологиялық өмірлерінің белгілері пайдаланылады. Тыңдаушыға кейіпкердің ішкі жан-дүниесі, олардың ойлары мен сезімдері жеткізіледі. К.С.Станиславский: «Адам туралы әңгімелей отырып, дауыстап оқушы ол үшін өзі бастан кешіріп, қимылдайды», – деп тегін айтпаса керек. Дауыстап оқушы өз кейіпкерлерінің қайғысымен қайғырып, қуанышымен қуанып, онымен болған және оған қатысты барлық жайға, оқиғаларға араласады.

Дауыстап оқушының айтып тұрғаны өзінің өмірбаянының бір бөлігі іспеттес. Ол бұл өмірді алдымен өзі елестетеді. Қиял күші арқылы оны өзінің өткені етеді. Ол айтып тұрған жай оның өзін терең ойландырады, бәріне өзіндік көзқараспен қаратады. Бұл өткен өмір оған ой мен сезімді тудырып, бүгін, қазір, дәл осы жерде тыңдаушыларымен сөйлестіреді. Ал бұл шындық, үлкен үміт оның әңгімесінде сенімдірек шығып, тыңдаушыларын өз қайғысымен, ойымен баурап алады, ол өнерді мағыналы, мәнді етіп, ойдағыдай шығуға ықпал етеді. Соған қарамастан, рольді ойнайтын актерге қандай дайындық қажет болса, дауыстап оқушыға да соншалықты дайындық қажет болады. Бұлар: көріністі, идеяны талдау, автордың бұл шығарманы жазуына не себеп болды, оған не итермеледі деген сұрақтарға, қоршаған ортамен қарым-қатынастағы оның мінезіне талдау жасау. Сөзді меңгеру әдісі мен тәсілі драма актері, опера артисі көркемсез шебері, камералық немесе эстрадалық артист үшін бірдей және ортақ. Актер немесе дауыстап оқушы автор сөзінен кейіпкерін тірі адам бейнесінде көруі, мәтіннің астарында жасырынып жатқан «екінші жоспардағы» ұсынылатын жағдайды құруы керек. XV-XVII ғасырларда өмір сүрген ақын-жазушылар, шешен-көсемдер, батырлар, даналар қаншама өшпестей мәңгілік мұралар қалдырды. Олар өз бастарынан өткенді саралап, өлшеп, ақыл мен билік айтып, «тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін» жасаған. Жаңа заман ұрпақтары сол асыл сөздерді игілігімізге пайдалана білуіміз қажет. Өйткені қазақ халқы сөз сөйлеуге, нақылдарды ойната білуге өте шебер. Ата-бабамыз бір ауыз сөзге тоқтап, бір ауыз сөзге күйініп не сүйініп отырған. Міне осыған қарап асыл сөздердің оттай ыстық, мұздай суық, қылыштай өткір, мамықтай жұмсақ, өрмекші торындай нәзік, шуақтай жылы екеніне көз жеткіземіз [2,9]. Заман өзгергенмен, адамның елі, жері, тілі, ділі, тәрбиесі, бесігі өзгермейтін игілік емес пе?! XV ғасырда өмір кешкен әрі батыр, әрі жырау, әрі шешен Қазтуған жырау Сүйінішұлы былай дейді:

Алаң да алаң, алаң жұрт  
Ақ ала ордам қонған жұрт.  
Атамыз біздің бұ Сүйініш  
Күйеу болып барған жұрт.  
Анамыз біздің Бозтуған

Келіншек болып түскен жұрт.  
Қарғадай мынау Қазтуған,  
Батыр туған жұрт,  
Кіндігімді кескен жұрт,  
Кір қоңымды жуған жұрт,  
Қарағайдан садақ будырып,  
Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  
Жанға сақтау болған жұрт.. [3,29].

Өзінің туған жұрты әркімнің өзіне қымбат екеніне сүйіспеншілікке толы инабаттылық, шын ниеттілік білдіреді. Әкең – күйеу, шешең – келін болған, кіндік қаның тамған жерді ұмытасың ба? Тай-құлындай тебіскен балалық шақтың бал күндеріне ой жүгіртіп еске аласың, сағынасың. «Туған елдей ел болмас, туған жердей жер болмас» деген түйінді сөздерді салмақтай отырып, туған жерді, елді, атамекенді сүюге құлшындырады. Ақын-жыраулардың өлең жолдары өздері өмір сүрген кезеңнің көрінісін көз алдына әкеледі. Өлеңнің әр жолын оқи отырып, әр адам тарих беттеріне үңіліп, ата-бабасының өткен тарихын тереңірек түсінуге мүмкіндік алады. Бүгінгі тәуелсіздік жолына дейінгі ата-бабаларымыздың ауыр да тауқыметті өмір жолдары оңайлықпен келген жоқ. Демек, оқып отырған шығармаңыздың басты идеясын түсінген болсаңыз, оның бірқатар негіздерін де атап өткен жөн. Сонымен, көркем мәтіннің түрлі ассоциацияға толы болуы мәтіннің өзіндік еркшелігін түсінуге септігін тигізеді. Бұл тыңдаушыға да үлкен әсер етпек. Бұл жерде идеяның нақтылығы басты роль атқарады. Өйткені идея – жазушының өзі суреттеп отырған өмір құбылысы туралы айтқысы келген ойы, сол өмір құбылысына деген көзқарасы. Анығырақ айтқанда, жазушы өзі бейнелеп, суреттеп отырған өмір құбылыстары арқылы оқырман назарын неге аударса, қайда бағыттаса, сол идея болып табылады.

Рухани тәуелсіздігін қамтамасыз етпеген елдің болашағы бұлыңғыр. Рухани тәуелсіздіктің негізі – тіл. Бабаларымыз аманаттап кеткен асыл мұрамыз – ана тіліміз. Тіліміздің жұлдызы жанбай, халықтың да бағы ашылмайды. Халық тілі – бай қазына. Ол ешқашан таусылмайтын, сарқылмас қазына іспетті. Керегінді ал да, қажетіңе жарата біл. Тіл – адамдардың өзара түсінісу, қатынас құралы болумен қатар, қоғам мен табиғат құбылыстарының, адамның рухани өмірінің айнасы да.

Академик жазушы Ғ.Мүсіреповтің «Ана тілін ұмытқан адам өз халқының өткенінен де, болашағынан да қол үзеді» деген даналық сөздерін еске алсақ, онда туған тілге немқұрайлы қарау кешірілмес күнә болар еді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Станиславский К.С. Работа над собой в творческом процессе переживания. Собр. соч. том – 2, – М., 1989. – 511 с.
2. Тұранқұлова Д. Көркемсөз оқу шеберлігі. Оқу құралы. – Алматы:Білім, 2001. – 160 б.
3. Бес ғасыр жырлайды. I том. – Алматы, 1989.– 494 б.

## **БҮГІНГІ КҮНГІ САХНА ТІЛІН ДАМУДЫҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**Түйін:** Бұл мақалада қарастырылатын ерекше мәселе – салауатты, мәдениетті адамдар үшін дұрыс сөйлеп, салауатты жазу қандай міндет болса, сөздерді дұрыс айту да сондай шарт. Әсіресе, тіл мәдениетін сақтау, ана тілін жақсы білу – әркімнің азаматтық борышы, қоғамда атқаратын қызметтің тірегі.

**Резюме:** Особенность которая рассматривается в этой статье, - является как и правильная речь и писанина, так и правильно говорить слова. Особенно, хранить культуру языка, знание родного языка – долг каждого гражданина, подпорка деятельности, которая исполняется в обществе.

**Abstract:** The feature that is considered in this article - It is like right speech and writings, and the right words to say. Especially keep the culture of the language, knowledge of the native language - the duty of every citizen, backup activity that is performed in the community.

**Кілт сөздер:** Өнер, сахналық тіл, сахна, актёр.

**Ключевые слова:** Искусство, сценическая речь, сцена, актёр.

**Key words:** Art, stage speech, stage, actor.

Қазіргі кезде ұлт тілінде сауатты сөйлеуде, сөзді қадірлеуде бірден-бір жоғарғы орын алатын – театр, теледидар, радио. Өйткені көп жастар кітап оқымайды, одан гөрі уақыттарын теледидар, интернет көрумен, жеңіл «тасырлаған» музыканы тыңдаумен өткізеді. Сол себептен тілге көп мән бермей, тіліміз шұбар тілге айналып жатқан жайы бар. Сондықтан жүргізуші – журналистердің, дикторлардың сөзі анық, дауысы жағымды болуы керек. Әрбір айтылған сөздің поэтикалық дыбысына мән беріп, айтылу заңдылықтарын (орфоэпияны) сақтауларына назар аударса дейміз. Сөз қалай жазылса, солай айта салу неме сөздің жеке тұрғандағы тұлғасы қандай болса, соны өзгертпей айту жиі кездеседі. Мысалы: сайлау, жайлау, байлау, байланысты деген сөздерді «сайлау, жайлау, байланысты» деп, ла – ны - ля - ға айналдырып айтады. Дауысты, дауыссыз дыбыстарды дұрыс дыбыстамау осы қателікке апарды. Қазақтың ауыз толтырып айтатын «а» дыбысы - э, я - ға айналып кетіп, сөз басқаша айтылады. Екінші бірі «т, р» дыбыстарын сөз арасында келсін, келмесін жіңішкертіп жібереді. «Көптеген, көктем, кептер - «көптьеген, көктьем, кептьер»; «жара» - «жаря», «бар» - «барь», «тарь», деп айтылады.

Таза, сауатты сөйлеу – тынымсыз, толымсыз жаттығу, тіл техникасын меңгеру, дауыстың дұрыс әуезін қалыптастыру. Мінсіз сөз саптау жалықпай еңбектенуден, ізденуден, тіпті ізгіліктен, кісіліктен, сыршылдықтан, ойшылдықтан шығады деуге болады. Қай салада болсын тілімізді ардақтап, қадірлеп, аялай білейік. Бұл – баршамыздың азаматтық борышымыз, асыл парызымыз.

Көп жағдайда еріндік езулік дауысты дыбыстарды айтқанда (о, ө, ұ, ү, у) «ү» орнына «і» айтылып, «ұ» орнына «ы» дыбысы айтылып сөз түсініксіз, тіпті мағынасы өзгеріп кетеді. Езулік дыбыстарды айтқанда (а, ә, е, ы, і) езу

құлаққа қарай созылып, дыбыстар езуден аққан тамақ сияқты жан-жаққа шашырап, жағымсыз әрі сөз реңсіз болып шығады. Теледидардан бір жарнаманы көріп қатты ұялғаным бар. «Бет терісінің жақсы болуы үшін бетке күтім керек», «Күтім» сөзінде «ү» орнына «о» дыбысын айтады. Ал, «мен ол адамды сүйемін» деген сөйлемде, «сүйемін» сөзінде «ү» орнына «і» айтылса, не болар еді. Мұның қандай сөз болып шығатыны, тіпті ұят. Тағы бір үлкен кемшілік «бола ма?» - «болады ма?», «келе ме?» - «келеді ме?» деп сөйлеу жиі кездеседі. Ауызекі сөйлеуде - ды, - ді жалғаулары қосылып айтылмайды.

Міне, бұл кемшіліктер қазақтың көрікті, әуезді, өткір тілін қандай жағдайға душар қылып, қадірін кетіруге алып келеді. Осы кемшіліктердің болуы себебі – сөз техникасын меңгермегендіктен және қазақ тілінің үндестік заңдарын оқымағандықтан, болмаса, көңіл бөлмей, мән бермегендіктен.

Әншілеріміздің де сөзге, яғни, тілге деген жауапкершіліктері жақсы емес. Әнші болам деген жастар ең әуелі сөздің ішкі түйсігіне, мән-мағынасына көбірек көңіл аударғаны абзал. Тыңдаушысын ұйытып, баурап алмаса, даусы жақсы болып, сөзі түсініксіз, анық шықпаса, онда өнердің қадірін жойғаны. Өйткені, қазақ тілінің фонетикалық жүйесінің табиғи тәртібі болып саналатын үндестік заңдардың сақталмай, сөздерді қалай жазылса, солай айту – сауатсыздық.

Тек дауысқа көңіл бөліп, сөзге мән бермеу – үлкен жауапсыздық. Керісінше, әнді әсерлі, құлаққа жағымды, сөзін анық айтатын әншіні жұрт қашан да жылы қабылдайды. Халықтың тарихта қалуы тіліне байланысты дейміз. Тіл – халықтың жаны, сәні, дәлірек айтқанда тұтастай кескін – келбеті. Адамды мұратқа жеткізетін – ана тілі мен ата дәстүрі. Өйткені, халқымыз дәрежеге емес, дәстүрге бағынған.

Бұл күнде «қазақ тілі» білім мен ғылымның, әдебиет пен мәдениеттің барлық саласына қызмет ете алатын мемлекеттік тілге айналып отыр. Ол – оқу-ағарту құралы, көркем әдебиет тілі, ғылым мен білім, заңдар мен теледидардың, іс-қағаздардың тілі. Театр, кино, радио тілі. Соңғы жылдары қазақ тілінің сөйлеу мәдениетіне ерекше көңіл аударылып, газет-журнал беттерінде жиі мақалалар жарияланып жүр. Президентіміз Н.Ә.Назарбаевтың жарлығымен шыққан Қазақстан Республикасында тілдерді дамыту мен қолдаудың 2011 - 2020 жылдарға арналған Мемлекеттік бағдарламасында: «Қазақстандықтардың тіл мәдениетінің деңгейін көтерудің қасиетті құрамдас бөлігі – сөйлеу мәдениетін дамыту болуға тиіс» - деп жазылған. Бұл тіліміздің бағасы артып, болашағы баянды болуын міндеттейді.

«Дикция – латын тілінен аударылғанда «айтылу» деген мағынаны білдіреді. Дикция – тіл тазалығы, сөздің анық, дұрыс айтылуы. Сондықтан, оны орфоэпиядан бөліп қарастыруға болмайды. Анық, таза сөйлеу дәрежесіне жету «артикуляцияның», яғни, дыбысталу мүшелерінің қызметіне байланысты. Оған: ерін, тіс, иек, жақ, тіл жаттығуларын жасау арқылы кемшіліктерін жоюға болады. Сөз техникасы - дикция, орфоэпия, дем» [1. 71 б.].

Ал, орфоэпия – грек тілінде «әдеби тілді бұрмаламай дұрыс сөйлей білу» деген сөз. «Сөздердің жазылуы мен айтылуы бірдей бола бермейді. Сөйлеу кезінде немесе дауыстап оқу кезінде сөздер бір - бірімен үндесіп, үйлесіп жатады. Сол үйлесімділік үшін кейбір сөздердің бір - екі дыбысын сындыруға, өзгертіп айтуға тура келеді. Мұндай үйлесімділік тілдің ғасырлар бойғы қалыптасқан табиғи қасиеті» [2.]. Дыбыс жүйесінің табиғатын, дыбыстардың бір-біріне әсер ету заңдылықтарын жете білу – сауатты сөйлеудің кепілі. Демді алу, яғни, тыныс алу – дыбыстың күш-қуаты, күре тамыры, сөздің тірегі. Сондықтан, сөзге қатысты мамандар демді кәсіби түрде меңгеруі, дауыстың сүйкімді, құлаққа жағымды естілуі, динамикаға бай, ырғағы дұрыс тыныс алу заңдылықтарына байланысты.

Дауыс тынысқа байланысты және тәуелді. Міне, актерлердің, дикторлардың, т.б. дауыс және сөйлеу аппараттарын жаттықтырып тәрбиелеуде, ұзақ жылдар бойы қызмет етуін сақтап қалуда тыныс, яғни, дем жүйесінің атқаратын жұмысы, қаншалықты қажет екендігі белгілі.

«Мысалға, әншілеріміздің де сөзге, яғни, тілге деген жауапкершіліктері жақсы емес. Әнші болам деген жастар ең әуелі сөздің ішкі түйсігіне, мән-мағынасына көбірек көңіл аударғаны абзал. Тыңдаушысын ұйытып, баурап алмаса, даусы жақсы болып, сөзі түсініксіз, анық болмаса, онда өнер қадірін жойғаны. Өйткені, қазақ тілінің фонетикалық жүйесінің табиғи тәртібі болып саналатын үндестік заңдардың сақталмай, сөздерді қалай жазылса, солай айту – сауатсыздық» [3. 30 б.].

Тамаша әнді құлаққа жағымсыз етіп, тек дауысқа көңіл боліп, сөзге мән бермеу, үлкен жауапсыздық. Керісінше, әнді әсерлі, құлаққа жағымды, сөзін анық айтатын әншіні жұрт қашан да жылы қабылдайды.

Арнайы оқу орындарында, өнер академиясында, өнер колледждерінде «Сахна тілі» деген пән оқытылады. Ал, сахна тілінің оқыту ерекшеліктеріне келсек, ол үлкен ғылыми негізге негізделген теориялық, практикалық сабақ. Сұлу сөз, актердің сәні, ішкі жан-дүниесі, сөзді сіңіріп ішкі сезімнің үні етіп айта білуі – әркімге берілмеген қасиет. Бұл салада үлкен тәжірибелі, білікті мамандар баршылық. Мысалы: профессор Д.Тұранқұлованың «Сахна тілі» пәніне арналған төрт кітабы, М.Әбзелбаевтың «Радио және теледидар дикторының тіл техникасы» деген оқулық кітабы, М.Омарбаеваның «Дикция және дауыс» деген әдістемелік құралы, т.б. Тіпті, тілге байланысты мамандар ғана емес, зиялы дейтін адамдар үшін сауатты жазу қандай міндет болса, дұрыс, таза сөйлеу де сондай міндет. Халық тіліндегі «бал көмей», «күміс көмей», «жезтаңдай» тіркестері жайдан - жай тумаған. Дұрыс, таза сөйлей білу – эстетикалық тәрбиенің бір саласы. Айтайын деген ойдың мағынасын бөліп-жармай жеткізе білу, дауысты меңгеру – мәдениеттіліктің белгісі. Ал, тіл мәдениеті дегеніміз, ғылым сөзімен айтсақ, лексико-грамматикалық, орфоэпиялық, стилистикалық нормаларды ұстану, ол заңдылықтарды бұзбай жетілдіру, орнықтыру.

Ана тіліміздің құдіретті, күш-қуаты, оның керемет киелі қасиеті жайында аз айтылып жүрген жоқ. Сөз өзіне тиесілі қызметін атқарып, қолданысқа түскеннен бері қарайғы уақыттың ішінде небір ойшыл-

данышпандар, ақын-жазушылар ұрпақтан-ұрпаққа жетіп жалғаса беретін ойларын қалдырды. Тасқа басқандай етіп қалдырды. Қазір де аз айтылып жатқан жоқ, әлі де айтыла береді. Өйткені дәл қазіргі таңда қазақ тілінің жағдайы өте мүшкіл халге жетіп отыр. «Қазақпен қазақ қазақша сөйлесуге» тілдің көсегесін көгертуге мойындары жар бермей жүр.

Жастарды тәрбиелеуде халқымыздың аса бай ауыз әдебиеті – эпостық жырлар, термелер, хисалар, мақал-мәтел, жаңылтпаштар, шешендік сөз – сөз қолданысына түсетін шығармаларды көбірек үйретуге тиіспіз. Осыларды оқыған кезде ой өрісі өсіп, өмір танымы артады. Тіл жұмсаудағы дәлдік, өткірлік, сауаттылығын ғана емес, сындарлы тіл болу үшін оның ұлттық табиғатын сақтап, ұқыпты дұрыс қолдану дағдысын қалыптастырады. Сондықтан жастарымыз батырлар жырына, аңыз ертегілерді қызыға оқып, ондағы аттың сынын, табиғаттың көркемділігін, ғашықтардың бір-біріне сүйіспеншілігін суреттеген жыр жолдары сөздің құнарлы нәрін татқандай әсер алатын болады.

Не керек, елін жерін қорғаған батырлардың қанатына айналған тұлпарларын сипаттағанда, таңдап тапқан сұлу қызының көз таймас көркін суреттегенде жыр болып төгілген көркем тіліміз, алмас қылыштай өткір тіліміз көркемділігінен, байлығынан, мазмұндылығынан айырылып барады.

«Өнер алды қызыл тіл» – деп халқымыз бекер айтпаған ғой. Өнер – адамзатты жарқын болашаққа шақырған арман, өмір құбылыстарын шынайы түсінуге жетелейтін ой-толғаныстың қайнар бұлағы. Өмірдің гүлі де, заманның шежіресін шертетін тілі де өнер. Ал, сахнадағы актерлердің тіл ерекшеліктеріне келетін болсақ ол үлкен ғылым. Сұлу сөз актердің сәні, ішкі жан дүниесі. Сөзді сіңіріп ішкі сезімнің үні етіп айта білу әркімге берілмеген қасиет. Ғ.Мүсірепов «Фарида Шәріпова көп үнді актриса» – деп бағалаған еді. Сөз бен ішкі сезімнің үндесуін, Фариданың аузынан шыққан бір сөздің көп мағына беретіндігін сезімтал, жаны нәзік жазушы әдемі байқаған еді.

«Ақан сері Ақтоқты» спектаклінде Ақанның «Жүрегімді жұлып ал да, шаңға аунатып төбеттеріңнің біріне тастай бер» деген сөзін Шәке Аймановтың айтуында тыңдағандар ерекше әсер алушы еді. Әрине, қазіргі актерлерге, жастарға сөзді сіңіріп, ішкі сезімнің үні етіп, ойлы сөздің астарын ашып жеткізе білуге ерекше мән берулері қажет екендігі ақиқат.

Қазақ халқының мәдениеті өркендеген сайын, эстетикалық талғамымыз артып, ал актерлерге, өнер адамдарына халық қашанда идеялық парасатпен қарулаған профессионалдың шеберлігін шыңдаған деп қарайды. Сондықтан да шығармашылық шеберлікке жетудің негізгі жолы кәсіби мамандықтың түрлі элементтерін жете меңгеріп, тыңбай еңбектену. Актерлік мамандықтың міндеті таза сөйлеу, сөйлеу мәдениетін, тіл техникасын меңгеру. Сөз театрдың басты негізгі құралы болғандықтан тілге деген жауапкершілік ауадай қажет. Сондықтан да, таза, сауатты сөйлеу дегеніміз – тынымсыз, толымсыз жаттығу, тіл техникасын меңгеру, дауыстың дұрыс әуезін қалыптастыру болып табылады. Мінсіз сөз саптау жалықпай еңбектенуден, ізденуден, тіпті ізгіліктен, кісіліктен, сыршылдықтан, ойшылдықтан шығады деуге болады. Қай салада болсын

тілімізді ардақтап, қадірлеп, аялай білейік. Бұл – баршамыздың азаматтық борышымыз, асыл парызымыз.

**Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Тұранқұлова Д. *Сахна тілі*. – Алматы: Білім, 2011. – 264 б.
2. Сыздықова Р. *Сөз сазы*. – Алматы: Ғылым, 1983. – 264 б.
3. Омарбаева М. *Біз қалай сөйлеп жүрміз*. // *Айқын газеті*. – 2015. №178, қыркүйек

– 9.

**Каржаубаева С.К.**

*Казахская национальная академия  
искусств им. Т. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан  
sangul\_k@mail.ru*

**POETICS AND SPIRITUALITY IN CREATIVITY OF GULFAJRUS  
ISMAILOVA**

**Түйін:** Мақала театр суретшісі Гүлфайруз Исмаилованың шығармашылығының көркемдік және эстетикалық ұстанымдарын талдауға арналған. Ол дүниеге келтірген барлық кескіндемелік шығармалар театр поэтикасы тілімен суреттелген. Суретшінің станоктық және театрлық жұмыстары әлем үндестігінің айбынды сезімін тудырады, театр эстетикасының салтанаттылығы мен қайталанбас сиқырын сезіндіреді. Гүлфайруз Мансурқызы Исмаилованың шабытты да биік өнері ой еркіндігімен, биік талғамымен және көркемдік байлығымен ерекшеленеді.

Сонымен қатар, мақалада Қазақстанның ХХ ғ. театр-сәндік кескіндеме мәселесі жалпы эстетикалық деңгейде қарастырылған. Г.Исмаилованың шығармашылық жетістіктерінің негізінде қазақ театр-сәндік өнерінің сахнадағы көркемдік ізденістері мен шешімін табудағы бейнелеу әдістері мен табыстары көрсетілген.

**Резюме:** Статья посвящена анализу художественных и эстетических установок в творчестве театральной художницы Гульфайрус Исмаиловой. Поэтикой театра пронизаны все, созданные ею живописные произведения. Образы в станковых и театральных работах художницы - рожают величественное ощущение гармонии мира, наполнены торжественностью и неповторимой магией театральной эстетики. Расскованность мышления, изысканность и колористическое богатство отличают все вдохновенное и высокое искусство Гульфайрус Мансуровны Исмаиловой.

**Abstract:** Article is devoted the analysis of art and aesthetic installations in creativity of theatrical artist Gulfajrus Ismailova. The theatre poetics penetrates everything created by it works of painting. Images in easel and theatrical works of the artist - give rise to majestic sensation of harmony of the world, are filled by solemnity and unique magic of a theatrical aesthetics. Relaxedness of thinking, refinement and coloristic riches distinguish all inspired and high art of Gulfajrus Mansurovna Ismailova.

**Ключевые слова:** гармония цвета и музыки, театрально-декорационная живопись, ритм, свет, синтез искусств.

**Түйін сөздер:** түс пен музыка үндестігі, театр сәндік кескіндеме, ырғақ, жарық, өнерлер синтезі

**Keywords:** harmony of color and music, theatrically-decorative painting, rhythm, light, synthesis of arts.

The development of Kazakh musical theatre in its finest manifestation is inseparably linked with the work of Gulfairus Mansurovna Ismailova, theatre designer and People's Artist of Kazakhstan. In 2009 she marked her 80<sup>th</sup> anniversary, and her name is associated with high style performances and heralded the start of a new trend in theatrical painting in Kazakhstan.

Quite a lot has been written about the contribution of this outstanding artist to contemporary Kazakh theatre. In fact, so far this is the only genre in her work, which, if not exhaustively and thoroughly, but at least is very frequently mentioned in various reviews and references. Also, there are few theatrical sketches left, which have not been reproduced. So, from a purely factual point of view, it is unlikely that anyone can say anything totally new about the theatrical heritage of the artist. Yet the «Ismailova and Theater» theme is far from exhausted. There is a timely need to address it in a much broader historical, cultural, philosophical and aesthetic context than it was before, and it appears to be a priority to provide some insight into the artist's philosophical principles with regard to the phenomenological paradigm of the art of «visualizing the artistic image of the show» as a material phenomenon of the entire culture of Kazakhstan.

Open-minded, refined and graceful, Ismailova's theatrical painting stands out for its semantic intensity and coloristic richness. Theatre poetics that models the world not through the storyline, but through some deeper subconscious foundations, becomes a form-making equivalent of aesthetic reality in her art.

Ismailova does not argue with the forms of life, nor does she copy it; life in her sketches is always artistically transformed and recreated based on her own model. In the stage space created by the artist's powerful imagination, any new artistic experience appears as a different reality that is complexly nuanced and varied in the profundity of its underlying semantics.

Looking at numerous set sketches where the artist turns to landscape, one cannot help sharing her sensation of reverie with which she depicts nature. Ismailova's Nature is not an idyllic pastoral, but a temple rather. Under heavenly dome of the sky, her set provides the environment for a harmonious action to unfold – the action of the Universe. As for panoramic backdrops showing mountain ranges, endless steppes or lakes, her every landscape reveals the inexplicable beauty of nature in every moment of its existence. All theatrical paintings of Ismailova are filled with sublime emotions, elation and a great trust in the power, potency and the supreme law of nature. With amazing spontaneity and ease, the sense of time as the element of Eternity comes alive in her set. Panoramic landscapes embody fundamental concepts and dimensions of the nation's worldview.

Ismailova's understanding and interpretation of a stage space shows her desire to picture the whole world, to embrace with her eye and brush the existing and conceivable span of horizon and the universe. Her set sketches reveal her gravitation toward portraying not only things visible to the eye, but also the reflection of her own perception of the grandeur and beauty of the surrounding world. She seeks to capture the very principle of infinite cognition and the supremacy of human spirit over the mundane. The notion of the infinite Universe



is communicated with the artist's brush strokes and her desire to push the boundaries of depicting the world around beyond visible objects and encompass things that only the Artist's inner sight can see.

Awareness of the world, which can be read in Ismailova's sets, beautifully communicates the idea of cosmos – primordial, sublime and beautiful in its pristine purity. Wholesome and ideal perception of the world and man comes alive in her art, implementing the core idea: integrity, beauty, harmony and magnificence of the Universe.

The artist strongly believes that art, through its finest works, should speak to a man about high moral ideals and awaken a sense of beauty in a human being. This moral and aesthetic program of Ismailova was realized primarily in theatre. In her interviews the artist said that art itself and its many aspects are most accessible on stage. Indeed, only the stage environment enables the natural combination of poetry, music, painting and dance. Ismailova believes that in this harmonious union of arts in theatre an important role belongs to the visual image.

The artist's pictorial interpretation of drama and music is oriented towards comprehending changes that life brings through some special means. Indeed, in a broad structural dimension, any theatrical production always reproduces human life. All that fills a theatrical performance are events revolving in the existential field of love and hate, conflicts and reconciliations. These are always vital issues of immediate relevance to the way man exists in this world. Visualizing them, theatre brings us back to them, allowing us to grasp their affective meaning, and it suddenly becomes clear that visual effects and character expressivity are vital to the completeness of the show's aesthetic impact on the audience: and the art of a stage designer makes the stage events visual. Through graphic instruments and techniques, stage design helps to understand dramatic twists and turns, conflicts, and existential matters.

Musical theatre and painting have been the focus of the artist's talent, attention and resources. The revival of the high tradition of stage paintings in Kazakh theatre is her heartfelt desire. Just as her pictures are theatrically decorative, the theatre is picturesque. Yet this should not be understood in a direct subject-matter sense. It is theatrical primarily because her painting is indeed a spectacle, a feast and joy for the eyes.

Stage design painting of Ismailova has never been a self-contained world that would require viewer's concentration and effort to grasp it, get used to it, and understand it not as a thing in itself but as something that is offered and presented. Her painting is wide-open and ready to be taken in, it presents itself to the audience and breathes the air of theatrical magic with its metamorphoses, transformations and special effects.

The synthesis of arts, which is realized in Ismailova's works for theatre, is natural and vivid. New forms the artist was looking for in painting came together in her theatre productions: the operas "Kyz-Zhibek" by E.Brusilovsky, "Birzhan and Sara" by M.Tulebajev (1956), "Alpamys" by E.Rakhmadijev (1973), "Cio-Cio-San" by G.Puccini (1972), "Zhumbak-Kyz" by S.Mukhamedjanov (1972), and ballets, such as "Kambar and Nazim" by V.Velikanov (1958), "Yer Targin" (1967)

and “Kozy-Korpesh and Bayan-Slu” (1971) by E.Brusilovsky, and “The Swan Lake” by P.Tchaikovsky.

Pictorial language of Ismailova as an easel painter also contains a potential for theatrical impact. In her canvases “Woman Crafts Master” (triptych), the portrait of Sholpan Dzhandarbekova as Ak-Toty (1960), the portrait of Kulyash Baiseitova as Kyz-Zhbek (1962), “The Kazakh Waltz”, and the portraits of Shara Zhienkulova (1958), Rosa Dzhamanova as Cio-Cio-San (1972), Abylkhan Kastejev (1966) and Zhambul Zhabajev (1967) one can feel the dynamics of inner compositional rhythm, the emotional charge that reveals the sentiment of the theme, and the expressive boldness of color range, which is essentially decorative and communicating theatrical excitement to the overall structure of these pieces. Ismailova has brought to the stage the same specificities of her signature painting style. Just as freely as she employed her favorites stage design techniques in her easel painting. While maintaining the traditions of her mentors, the renowned masters of Russian painting, she develops these traditions further; her sets no longer only visually accompany the action, but also help express the music, its themes and images through all the pictorial and plastic systems present in the sets. In her best productions the artist has attained the integrity of pictorial and melodic elements.

Gulfairus Mansurovna Ismailova has given the Kazakh theatre her vibrant painting and her joyful art, contributing generously her imagination and taste.

The art of Gulfairus Ismailova played a major role in the development of the Kazakh National Music Theatre. Performances, to which she contributed her remarkable talent, were important milestones in the evolution of opera and ballet in Kazakhstan. Ismailova`s stage design works embrace all aspects of decorative art. New stage design forms with their theatre-specific expressiveness discovered by the artist proved instrumental for the further development of stage design painting in Kazakhstan. Ismailova is not just an easel painter who produces stage sets, but a true artist of the theatre, for whom the set, the costume, and the curtain are equally important. She had the ability to see the show as a whole, to take in its style and to bring the pictorial-plastic image in harmonious unity.

In a musical theatre, where music constitutes the foundation of a performance, its cohesion with decorative art is a prerequisite for achieving artistic integrity of the production. The impact of a stage piece on the audience can only be effective in the process of this synthesis that eliminates a conflict between dissimilar and essentially different features of music and painting. Set design and music, together with the onstage action, become components of a greater artistic phenomenon, in which music inspires and fills the image, while painting “embodies the music and loses its meaning without it” [1, p.232].

Certainly, the artist`s creative search was based on the ideas of the arts union, which were new for the Kazakh theatre and could only be implemented in the absence of boundaries between different kinds of art, when one art would support and enrich the other. Ismailova`s challenge was the need to use artistic devices belonging to related yet different arts. She sought to make her set designs embody the everlasting melody she could hear in the music by Erkegali

Rakhmadijev, Mukan Tulebajev, Eugeny Brusilovsky, Giacomo Puccini and Giuseppe Verdi. The ingenious music of these composers is present in her paintings too. Ismailova`s colorful and richly nuanced sets corresponded perfectly with the music of opera and ballet productions. Grand architectural and landscape compositions provided magnificent epic backdrop for the action on stage. Ismailova`s sets fitted the character of opera music and almost identified with it, being stylistically close and highlighting its features. There is no doubt that never before could the Kazakh theatre audience see such a “live” mountain, the sun, the sky and the sea and the kind of light and air as created by Ismailova. The glory of the palette on stage scale reproduced by her passionate brush was truly astounding.

Harmonious fusion of painting and music, based on the combination of their essential expressive means, ensured their legitimate synthesis and manifested itself in powerful scenery and magnificent decorative painting of Gulfairus Ismailova. The introduction of high art element into stage design of the Kazakh music theatre has become characteristic of her work and the country`s art of 1970s.

#### **List of used literature:**

1. Ванслов В. *Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983.*

**Халықов Қ.З.**

*Т.Жургенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы,  
Алматы қ., Қазақстан  
[kabykh@gmail.com](mailto:kabykh@gmail.com)*

### **ҚАЗАҚ ТЕАТР ӨНЕРІНДЕГІ А.ТОҚПАНОВ ТАҒЫЛЫМЫ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ САХНА КӨРКЕМДЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**Түйін:** Мақалада еліміздің тұңғыш кәсіби театр режиссері, ұлағатты ұстаз, профессор Асқар Тоқпановтың шәкірттері жазған естеліктері келтірілген. Сонымен қатар, театрлық дискурса сәйкес сахна көркемдеу әдіснамалық және мән туғызушы мәселе ретінде талданады.

**Резюме:** В статье приведены воспоминания учеников первого профессионального театрального режиссера, видного педагога, профессора Аскара Токпанова. А также, анализируется дискурс оформления спектакля как методологическая и смыслообразующая проблема театрального процесса.

**Absrtact:** The article presents the memories of the students of the first professional theatre director, a prominent educator, professor Askar Tokpanov. Also analyzed disskurs of a performance as a methodological problem and meaning formation of theatrical process.

**Кілт сөздер:** сценография, режиссура, спектакль формасы, дискурс, қазақ театры.

**Ключевые слова:** сценография, режиссура, форма спектакля, дискурс, казахский театр.

**Key words:** scenography, directing, performance form, discourse, Kazakh theatre.

Өнер әлемі өз аумағында көркемдік үдерісте қанша күрделі даму мен қақтығыстарға ие болса, театр өз алдына қоғамды әр түрлі әлеуметтік, саяси

және т.б. аспектер бойынша сынаушы, дәріптеуші ғана емес, театрлық сананың шексіз дамуға мүмкін еркіндігін іздеуші құбылыс. Драматургиялық ойды синтездеу арқылы көркем шығармаға жеткізу ғана емес, театр сыны арқылы өзін талдау мен қатаң сынның тезінен өткізуге қабілетті орган. Мұндай күрделі үдерісте қойылымға жаңашыл форма мен сарынды ойды сомдап тұтас шығармаға жеткізетін режиссер мен қойылымға қатысатын құрамдар.

Белгілі драматург, режиссер, педагог Асқар Тоқпановтың биыл 100 жылға толуына байланысты оның театр өнеріндегі тағылымы: театр режиссурасының негіздеріне ден қоюға, театр мамандығына білім берудегі тәртіптің рөліне мән беруге, қоғам қайраткері ретінде шындықты табандылықпен айтуға, ол үшін күресуге үндейді, сондай-ақ, драматургия саласындағы көзқарастарға сынмен қарауға, театрлық синтезді өнерінің ұжымының мәніне үнілуге, театрдағы сөз өнеріне ерекше мән беруге шақырады.

Асқар Тоқпановқа арналып жазылған естелік кітаптың алғысөзінде өзін шәкірті санайтын Маман Байсеркеұлы: «Асекең режиссер мамандығының дүниеге келу, толысу, қалыптасу кезеңдеріне шолу жасай келіп, режиссураның кіндік кескен отауы көне Грекия мен италия екеніне тоқталады. Грекияның мистерия, Францияның фарс, Италияның «маска», «дель арте» жанрларын сахнаға шығару арқылы соларды ұйымдастырушы, басқарушы адам болғанын, болашақ кәсіби режиссураның алғашқы іргетасы қалана бастағанынан мол мағлұмат береді. Келе-келе Франция, Германия елдерінде «комедия Франсез», «мейнингеншілер» театрлары пайда болып, режиссердің жетекшілік ролі жоғары сатыға көтеріле бастағанын сөз етеді. Режиссура мамандығының өрлеу дәуірі басталып, әлемдік сахна алаңына Г.Лаубе, Л.Кронек, Андре Антуан, Макс Рейнхард сияқты тұлғалардың келуін, олардың режиссураға тигізген әсерін, ісіресе Станиславскийдің «Жүйе» туғызу қызметіне орасан ықпал еткенін айрықша өрнектейді. Бір өкініштісі, орыс режиссурасының белді өкілдерінің аттарын атап өткені болмаса, олардың творчествосына талдау жасамағандығы. Әрқайсысы бір-бір монографиялық еңбекке татитын К.С. Станиславский, Вл.Немирович-Данченко, Вс.Мейерхолд, А.Попов, Ю.Завадскийдің бір-біріне ұқсамайтын даралық методологиясын ашып көрсетуі керек еді...» [1, 3б.].

Театр үдерісі мен технологиялары үнемі дамуда. Сондықтан, біз мақаламызда келтіріп отырған «Прага Квадренниалі» әлемдік сахна тәжірибесінің өзіндік жаңалықтары мен өзгерістерін талдауда және оны жаппай театрға енгізу үстінде екендігін айтқымыз келеді. Бүгінгі театр кейпі бұрынғы театр ұғымына формасы жағынан да мазмұны жағынан да сәйкес емес құбылыстар. Театр сыншыларының – қазір «театр жоғалған» деген дабыл қағулары ойландырарлық. PQ семинарларында режиссура мамандығының қалыптасу тарихындағы А.Арто, П.Брук, Е.Гротовский және т.б. есімдермен байланысты Роберт Уилсон мен Серж вон Аркс дәрістері «көрнекі театрдағы қатынас тілі» ойландыратын сындарлы көзқарастарға ие. Қазіргі заманғы режиссура, театр өнердегі ситуацияның, оның

құндылықтарының өзгеруімен, жаңа эстетикалық категориялардың бүгінгі театр болмысына сай жаңа қатынастар орнатуымен байланысты. Бұл мәселелердің түп негізіндегі шығармашылық мақсаты «адам әлемі» туралы: «біз өнерді қалай жасаймыз және өнер бізді қалай өзгертеді» деген сауалдың айналасында. Ол мысалы, «Прага Квадренниеле 2015» көрмесінде театр мен қоғамға қатынасын «Музыка, ауа-райы және саясат» деген, яғни табиғат, өнер арасындағы адамның өмірлік әрекеті, саясиландырылған социумдағы жағдайының қандай екені осындай тұжырыммен белгілеген [2, 149 б.].

Алдымен, Асқар Тоқпанов өз заманының жаңашыл тұлғасы екендігін ескерсек, ол театр мен қоғамға қатынасын өнер арасындағы адамның өмірлік әрекеті, саясиландырылған қоғамда тұлға қалай күресу керек екенін, қоғам қайраткерінің жан айқайы мен жаңғырығының жарқын үлгісін театр арқылы қалдырған адам екеніне көз жеткізеді. Оған дәлел, оның бірнеше жазған кітаптары, ол туралы естеліктер, бүгінгі театр режиссурасына оқытудағы ережелер мен театр әдебі көптеген ұрпақтардың тәрбиеленуіне, бүгінгі күнде де ой салатын тереңдігімен ерекшеленеді.

Әрине, А.Тоқпанов уақытында сахна көркемдеудің маңыздылығы артпаған кез. Сценографияға көзқарас актерге қызмет жасау, оның әрекетіне болысу аясында орны тар, статусы төмен жағдайда. «Декорация спектакльді безендіреді» деген пікір кәсіби тұрғыдан бұрын да, қазір де қате түсіну болып табылады. Сценография спектакльді көркемдейді, екшейді, ой туғызады, спектакльдегі көркем идеяның архитектурникасын құрастырып, оны көрерменге эстетикалық тұрғыда қабылдауға жол салады. Кеңес дәуірі кезеңінің сценографиясы әлемдік көркем-технологиялық процестерден артта қалған болып ерекшеленеді. Бірақ, одан бері Қазақстан сценографиясы туралы айтқанда да, жалпы театр синтезді өнер түрлерінен құралатын болғандықтан оның салалары жетіліп, дамып кетті. Кейде олардың органикалық әрекеті спектакльді танымдық, эстетикалық, философиялық астарларымен көтеріп алатын кездері де аз емес. Режиссураның мақсаты спектакльдің тұтастығын қарастыратын болғандықтан, оның көркем-айқындылық құралдары талай өзгеріп, талай толықтырылды. Сценография сахна өнерін дамытушы көркем-технологиялық, дизайндық тетік. Мұндағы ескерілетін жаңа драматургия қарастыратын проблемалары, жаңашыл режиссура, эксперименттер театры, режиссура-дизайн (техника)-драматургия-актерлық өнер арасындағы өзара байланыс пен орынсыз бәсекелестікті түсіндіретін және оны жолға қоятын кәсіби театрлық әдіснаманы қажет етеді.

Қазақстан театрлары өнері тәуелсіздік алғалы бергі кезеңде қойылған спектакльдерінде Кеңес дәуірінде шектелген рухани құндылықтарын қайтару мен шығармашылықтық ой еркіндігіне мән беруде театр драматургиясы, режиссурасы және сценографиясы саласы болып бірқатар ізденістерімен жаңа мемлекетіміз тарихында жаңа спектакльдерді сомдады. Бұл қатарда режиссура саласында тарихи спектакльдерді қоюшылар Е.Обаев, Ә.Рахимов, Т.Жаманқұлов, О.Кенебаев, спектакльге терең мазмұн беру мен пластикалық шешім шексіздігінде жетістіктерге жеткен есімдер Б.Атабаев, Н.Жақыпбай,

Қ.Сүгірбеков, Ж.Хажиев, Ә.Оразбеков, Қ.Қасымов, А.Кәкішева және т.б. өз қолтаңбасы бар іздерін қалдырды. Осы шығармашылықтық бірлестікте спектакльдің формасы мен бейнелі шешімдерінде көптеген Қазақстанның 54 театрының суретшілері Е.Тұяқов, В.Кужель, М.Сапаров, Қ.Халықов, Е.Тұяқов, Р.Сапарғалиева, Қ.Шалабаева және т.б. қатысты. Бұл бүкіл жалпы өнер мен мәдениет трансформациясы қатынасында құндылықтары мен құралдары өзгеру үстіндегі уақытқа тап болған қойылымға қатысушылар шығармашылығы спектакльге мазмұн мен форма табуда қиындықтар мен қақтығыстарға, сонымен қатар игі жетістіктерге де ие болды деп санаймыз. Режиссура мен сценография бірлестігі тек қана дәстүрлі міндеттерді емес, керісінше әр спектакльге жаңаша форма, жаңаша пайымдауды оның жасалатын сахналық технологиялары мен материалынан бастап қазақ театр сахнасының жаңаша көркем мәтінін құруда үлкен еңбек етті. Өкінішке орай, Қазақстан театрлары барлық уақытта әлемдік театрлық үдеріспен үндес дамуда деп айта алмаймыз, өзіндік үйреншікті ортаға екшеулену, оқшаулануғ көбнесе бой ұрып жатқандығы байқалады.

Форма мен мазмұн қатынасы ежелден келе жатқан өнер туындысына қойылатын бірден-бір алғышарт болып табылатындықтан оның негіздері күрделі материалды әлем мен рухани қабаттарды қамтитын үлкен процесс. Оны өнер зерттеушісі мазмұн мен форманы талдау әдістемесінде былай анықама береді: «Өнерде таным тереңдігі формадан мазмұнға не керісінше мазмұннан формаға келе береді. Көркем шығарма сыртқы қабылданатын кейіпкер және ішкі мәнге бөлінеді. Ол материалды «қауашақ» пен идеяның «дәнегі» рухани әлем мен оның өмірде іске асатын шындығы болып келеді. Осыдан көркем шығарма не жайлы айтпақ және психологиялық өмірдің феномендері, дүниетанымы, оның әдіс-тәсілдері, бейнені жасаудың техникалық құралдары ашыла бастайды. Мұның барлығы мазмұн мен форма ретінде анықталатын жалпы категориялардың әртүрлі аспектітері мен қырлары» [3, 37 б.]. Сондықтан, театр үдерісі де өз туындысына көркем шығарма тәрізді форма мен мазмұнның қатынасында ұзақ ізденістер арқылы жетеді, дегенмен, өзінің ойын феноменінде бұл мән туғызу процесі сахнада бейнелеу өнеріндегіден басқаша түрде іске асады. Мұндағы материалды «қауашақты» рөлді орындаушы актер, қоғалыс пен дамудағы сурет-бейнелерді декорациялар, жарық, театр техникасы атқарып жатады. Әрине бұл ұжымдық шығармашылық пен синтезді өнерді байланыстырушы да, тақырыптың орталығындағы түйісу адам мәселесі екені белгілі. Оны И.Смоктуновский: «Мен үшін өнердің өзара әрекеттесу, әсерлесу мәселелері бір орталықта түйіседі. Ол-адам мәселесінде, актерде» деп дәл көрсетеді [4, 190 б.]. Театр зерттеуші Ю.М. Барбой «Қазіргі заманғы спектакль және әрекет құрылымы» атты еңбегінде театрдың әлеуметтік үш басты көркемдік деңгейі туралы «таза» роль, өзінің бір қырын ойнаушы адам; - көрермен ролі және басқаның ролін ойнау жауапкершілігін алған актер» туралы айтады. «Олардың ешқайсысы «басты» бола алмайды. Үшеуінің де құқығында теңдік болуы бүкіл жалпы театрлық әрекетке жұмылдыруда әрқайсысының өз

тарапынан жеке мен жалпы қатынасындағы қақтығысқа өз үлесін қосқанда ғана - олардың барлығы теориялық жағдайда тең бола алады» [5, 191 б.].

Әлемдік сценография көркем үдерісін зерттеуші ғалым, профессор А.Аронсон «жалпы бүкіл әлемдік XX ғасырдағы театрдың жетістігі мен өзгерісі бұл – «мюзикл»» деп атап көрсетеді [6, 38 б.]. «Театр да өзінің, музыка да өзінің ерекшеліктеріне қарай – арнайы бөліну мен қабысу әрекетінде болуы мюзикл қойылымының барлық қатынасушыларына әсер етеді. Олар мюзиклдың ережесі, тәсілі мен әдістері айырмашылығына қарай басқа да сахналық жанрлардан ажыратыла білуді өте қажет» деп санайды [7, 221 б.]. Бұл жанр өзінің ғасырдан астам уақыт бойғы дамуымен театрдың барлық жанрларын өз бойына сіңіріп, театрлық әмбебаптылыққа қол жеткізумен қатар, өзінің қол жетімділігімен ойлы театрдағы драмаға көлеңке түсіруге қабілетті екендігі де бар. Театрдағы ұжымдық шығармашылық енді тек қана мюзиклдегі актер ойыны мен қатар ән сала білу, оның билей білуіне қарамастан қоғамдық жауапкершіліктен де босатпайды. «Идеалды жағдайдағы суреткерлердің терезесі-тең бірлескен шығармашылығында барлығына – қоюшылар мен орындаушыларға бірдей ортақ тәрбие керек. Арнайылық мұнда мамандығында, бірлігі – суреткердің дүниетанымы мен қоғамдағы жауапкершілігінде» деп орынды көрсеткен [8, 110 б.].

Жалпы, өнер қатынастары өзара олардың жаңаша қабысуында, өзара әсерлесуінде, көркем-айқындылық құралдары мен принциптерін терістеуі мен қайта қолдануында. Бұл туралы өз заманының озық режиссері Г.Товстоногов «Біздің көз алдымызда өнердің арасындағы тосқауылдар мен кедергілер алынып тасталып, оларды бөліп тұрған көрініс, форма, жанр шекаралары жойылуда. Бұл үдерістен қорқу немесе оны тоқтатуға ұмтылу ессіздік болар еді» деп сол кездің өзінде-ақ айтқан [9, 89 б.].

А.Аронсон «Шексіздіктің түбіне үңілсек» (А.Аронсон. Looking into the abyss) атты сценографиялық эссесінде театрдың «мистикалық шыңырау» ретіндегі әсері туралы көптеген суретшілер шығармашылығына көркемдік-эстетикалық көркем-айқындылық құралын туғызғандығы туралы айтылған [6, с. 119 б.]. Тарихқа көз жүгіртсек «Өнер Әлемі» (Мир искусства) атты топ суретшілері шығармаларындағы театрлық декоративтілік театр әсерінен туындаған құбылыс екендігін байқау қиын емес. Көрерменге әсер етуге ұмтылыс кейбір өнердің басқа салаларынан сабақтастықпен алынған құралдары көрерменге ойды жеткізуге қолданылуы тарихи тәжірибеде бар нәрсе және заңдылық. «Екінші жағынан, мизансценалық әртүрлілікке ұмтылу легі режиссерлердің кескіндеме, мүсінге назар аударуынан туындаған. Спектакльдерде мүсіндік композициялар мен кескіндемелік бейнелерге құрылған мизансценалық-цитаталар пайда болып, ол «Тірі картина» атты жанр деп аталған. Бұл тенденциялар тек қана көркем практикада ғана емес, театрлық педагогикада да байқала бастайды. Мысалы, «эюд» кескіндеме шығармасы негізінде алынып, режиссерлерді оқыту процесінде қолданылатын әстемелік тәсіл ретінде мығым орныққан» [10, 55 б.].

Театр қоғамдық сананы қалыптастыратын институттардың бірі. Бүгінгі уақытта театрда әлемдік айналымда қалыптасқан классикалық, заманауи драматургияны ғана емес, ұлттық болмысымызды тереңінен танытуға бағытталған сахналық шағармаларды да қамтиды. Қазақ театрының бастау көздерін зерттеуші ғалым С.Қаржаубаева бұл тарихи кезең Еуропа мәдениетіндегідей театр өнерінің шеберлік цехтарындағыдай шектелмегендігін, оның ауыз-әдебиетімен тығыз байланыстағы көшпелі мәдениеттің өзіндік ерекшелігіне ие екендігін алға тартады: «Қазақ қоғамында дарынды әлеуметтік топ *сал-серілер* шынайы көркем-қызметімен дараланған. Көшпелі мәдениет өзінің ерекше қауымдасуымен шынайылық пен көркем-ойландыны синтездей отырып, өз шығармашылықтарын эстетикалық деңгейге көтере білді. Осыдан келіп, дала актерлерінің театрлық қойылымдарының әлеуметтік және эстетикалық мәні халық шығармашылығының рухани көркем формасын қоғамдық практиканың, оның мифтері мен ұжданы, эстетикалық талғамы мен идеалдарының көрінісі ретінде сахналады деген шешім шығарамыз. *Салдар* көрерменмен бірлесе «адам–актер» қатынастарын құрауда архетиптік әсерленуді емес (переживание), дараланған өзіндік жеке пайымдауын алға тартады. Бізге *сал-серілер* осы қасиетімен қазақ дәстүрлі мәдениетін бойында сақтаушы әрі бірегей шығармашылықтық қызмет атқарушы ретінде көзге түседі» деп орынды байыптаған [11, 217 б.].

Әрбір ұлт мәдениетінің тарихы дүниетанымы мен дүниеге көзқарасы өзіндік ерекшеліктерімен, әртүрлі құбылыс-оқиғаларымен халықтық сапада шағылысып, көрінуі театрда орын алатындығы шындық. Осылардың ішінде Қорқыт болмысы мен тұлғасы ерекше. «Ғ.Мүсірепов атындағы Жасөспірімдер мен балалар театры Иран-Ғайыптың поэтикалық драмасын Ж.Хажиев режиссурасында бірнеше маусым сахналады. Қорқыт тұлғасы спектакльде түркі халықтарында қасиетті болып саналатын драматургиялық және сахналық шешімге ие. Спектакльдің мақсаты VII ғасыр шындығын бейнелеу емес, халықтың бүгінгі күнгі басынан кешіріп отырған мәселелерін: тұлға аралық, әлеуметтік және болмыстық, сонымен қатар, адамның рухани ізденістерін көркем тұрғыда пайымдау. Пьесадағы Қорқыт бейнесі дәстүрлі фольклорлық кейіпкер емес» [12].

Театр қойылымдарына қатысты ойларды қорытындылай келе мынандай мәселелерді тұжырымдауға болады: қазақ театры өзіндік тарихы мен даму кезеңдеріне ие; театрлық шығармашылықта ұжымдық сананы қалыптастыратын тәртіп пен заңдылықтарына болу шарттылығы; қойылымдарда театрлық-мәдениеттің әлемдік тәжірибесін меңгеру қабілеті және оны қабылдауы; шығармашылық ізденістерінде спектакльдің пластикалық формасын жасаудағы жетістіктері; режиссура, сценография салаларында өзіндік кәсіби міндеттерді қозғаушы және озық тәжірибелерді тасымалдаушы қызметі; Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Прага Квадренниеле 2011, 2015» фестиваліне әлеуетті қатынасушы; қазақ театры тарихи-мәдени процестерді әлеуметтік ортада сараптаушы, ұлттық негізде үйлестіруші институт ретінде; қазақ тілін



дамытушы әрі отансүйгіштік деңгейде насихаттаушы мекеме ретінде өзін көрсетіп келеді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Асқар Тоқпанов. *Құраст. К.Уәли, Е.Ералы, А.Құлбаев, Г.Ауғанбаева. Алматы: Өнер, 2005. – 240 бет.*
2. «Geodistance 'Ungurtas' as a contact points between Heaven and Earth». 'Prague Quadrennial of performance Designe and Spase 2015'. Institut umeni – Divadelni ustav/Arts And Theatre Institute, 2015. – p.404. ISBN 978-80-7008-350-5
3. Ванслов В. *К методологии анализа содержания и формы в искусстве. // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 36-37.*
4. Смоктуновский И. *Главное в синтезе искусств с точки зрения актера. // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. – 234 с.*
5. Барбой Ю.М. *Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. – 201 с.*
6. Aronson A. *Looking into the abyss: essays on scenography. The University of Michigan Press. 2005. – p. 236.*
7. Khalykov, K., Nurtazin, Y. *Modern theatre: actor's musical requirements in the educational process of Kazakhstan. International Research Journal of Arts and Social Sciences, Vol. 2(9)pp. 220-227, October, 2013.*
8. Росточкая М.А., Воданко М.О. *Послесловие: С.А.Герасимов в высказываниях, воспоминаниях, письмах. – М., ВГИК, 1996. стр121).*
9. Товстоногов Г. *Указ. соч., М. – 450 с.*
10. Шах-Азизова Т. *Синтетизм драматического театра. // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. – 225 с.*
11. Khalykov K., Karzhaubaeva S. *Traditional culture and up-to dateness SPACE INTERACTION: artistic and cultural processes in Kazakhstan. International Scientific Conference «Social reconstruction of Europe», 7-8 november, 2013, Bucharest, Romania [www.edituralumen.ro](http://www.edituralumen.ro); [www.edituralumen.com](http://www.edituralumen.com) Medimond Monduzzi editore [www.medimond.com](http://www.medimond.com)*
12. Khalykov K., Nurpeis B., Maemirov A. *Ethnocultural aspects in development of the theatre Kazakhstan in years of Independence: The problem of being human. Folklore-Electronic Journal of Folklore (Эстония, ISSN: 1406-0957). Thomson Reuters/Web of science.*

**Бельжанова К.А.**

*Т. Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан*

### **ҚАЗАҚ ТЕАТР ПЕДАГОГИКАСЫНЫҢ НЕГІЗІН САЛУШЫ – АСҚАР ТОҚПАНОВ**

**Түйін:** Мақалада халқымыздың аса көрнекті перзенті, Қазақстанның халық артисі, профессор Асқар Тоқпановтың сахна өнеріне дамуына қосқан үлесі айтылып, педагогикасының негізі қаралады.

**Резюме:** В статье рассматривается творческий путь Народного артиста РК, видного деятеля, режиссера Аскара Тоқпанова, значение его педагогики в воспитании будущих актеров.

**Abstract:** The article describes the career of Askar Tokpanova who was a famous director, a prominent figure of the Republic of Kazakhstan as well as the value of his pedagogy in educating future actors.

**Кілт сөздер:** режиссер – педагог, сахна өнері, сахна шынайылығы.

**Ключевые слова:** Режиссер – педагог, сценическая искусство, сценическая правда.  
**Key words:** Theatre artistic director – teacher, dramatics, scenic truth.

Алматы. Тамыз айы. 1955 жыл. Құрманғазы атындағы консерваторияда бірінші қазақ актер курсына алғашқы студенттер қабылданды. Республикамыздағы театрларға, киностудияға және ұлттық теледидарға кәсіби мамандар қажет болды. Осы қажеттілікті іске асыру үшін Құрманғазы атындағы консерватория жанынан актерлік және режиссерлық бөлім аштыруға көп ат салысып және сол бөлімнің алғашқы кафедра меңгерушісі болған Асқар Тоқпанов. Асқар ағамыздың қасында бірге жұмыс істеген жанашырлары: Гольблад Моисей Исаакович – КСРО халық артисі, профессор, М.Әуезов атындағы драма театрының бас режиссеры, «актер шеберлігі» пәнінен дәріс берді; Қаныбаева Рабиға Мұқайқызы – М.Әуезов атындағы драма театрының артисі, «сахна тілі» пәнінің оқытушысы, «актерлік шеберліктен» беретін ұстаздардың ассистенті (көмекшісі); Рутковская Галина Юрьевна – шетел және Батыс театры мен әдебиетінің тарихынан дәріс берді; Иовлева-Жантурина Маргарита Викторовна – орыс театр тарихынан; Бостанжогло Мария Осиповна – би және сахна қозғалысынан; Фатеева Генриета Константиновна – кафедра лаборанты.

Осы жоғарыда аталғандар нағыз фанатиктер болған. Бар білімін, жігерін осы ашылған актерлік режиссер бөліміне сарп еткен, адал, аянбай дәріс берген. Осылардың басын қосып, ұйытқы болып, өзіде актерлік шеберліктен дәріс берген, кафедра меңгерушісі болған Асқар Тоқпанов. 1959 жылы бірінші түлектерді қанаттандырып шығарды. Олар М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының негізгі құрамы болды, және кейін үлкен абыроймен атаққа ие боп, қазақ өнерінің дамуына зор үлес қосқан – Сабит Оразбаев – Қазақстанның халық артисі; Ашимов Асанәлі – КСРО және Қазақстанның халық артисі, КСРО және ҚР Мемлекеттік сыйлықтың иегері; Фарид Шарипова Қазақстанның және КСРО халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың иегері; Райымбек Сейтметов – Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлығының иегері; Нүкетай Мышбаева – Қазақстанның халық артисі; Мариаш Жақсымбетова Қазақстанның еңбек сіңірген артисі; Күләй Хамзина (Мураталиева) – Қазақстанның еңбек сіңірген артисі; Оспанхан Әубәкіров – жазушы, ақын.

Осы консерваторияның ең алғаш есігін ашып келген студенттерді ұстаздар қауымы өнерге баулап, білім беріп оқу орны қабырғасынан ұшырды. Көріп отырсыздар, уақыт өте олардың қанаттары қатайып, өнерлері ұшталып әрқайсысы халыққа өнерімен танымал болып, еліміздің мақтанышына айналды.

Бірінші түлектер ұшқаннан кейін төрт жылда бір рет жаңа курс қабылданып отырды. Және тек қазақ тобы ғана емес, орыс, корей, ұйғыр топтары қабылданып тұрды. Ал қазіргі соңғы жылдары неміс тобын да қабылдайтын болды. Жылдан жылға келе кафедра факультетке ауысты. Ал 1978 жылы театр факультеті бөлініп Алматы мемлекеттік театр және сурет

институты боп ашылды. Әрине кафедраның факультетке, факультеттен жеке институтқа ұласуына Асқар ағамыздың үлесі зор, біліміде жеткілікті. Білім демекші, Асқар ағамыз 1939 жылы Мәскеудің Мемлекеттік А.З.Луначарский атындағы театр өнері институтының режиссерлік факультетін бітірді. Сонымен Асқар аға жоғары білімді тұңғыш ұлттық профессионал режиссері. Ал Мәскеуге оқуға жіберуге себепкер болған Жұмат Шанин Тұрғынбайұлы қазақтың ұлттық профессионалды театр өнерінің негізін салушылардың бірі, режиссер, драматург, актер, қоғам және театр қайраткері. Асқар аға кезінде бізге үлкен құрметпен Жұмат Шанин ағамызды көп айтып, ол кісінің адамгершілігін, ықылас – ниетін, жасаған жақсылығын ұмытпаймын дейтін, жарықтық. Өзін Москвада білім алғанына, РСФСР халық артисі, өнертану ғылымдарының докторы, профессор, МХАТ-тың режиссері Василий Григорьевич Сахновскийдің шеберханасында дәріс алғанын бақыт санайтын. Асқар аға айтатын «Василий Григорьевич дүниеге көзімді ашқан, қайта туғызған рухани әкем» - деп. Москвада оқып жүргенде әрине Асқар ағамыз бар уақытын оқуға, көруге, ізденістерге жұмсады. МХАТ, Е.В.Вахтангов атындағы, Кіші театр, Моссовет атындағы, М.Н.Ермолова атындағы театр, Н.К. Охлобков бастаған «Современник», Мейерхольд театры, яғни барлық театрдың репертуарларын түгелдей көріп шықты. Әр түрлі көрмелер, музейлерді де көрді, сағаттап кітапханаларда болды. Әрине осының бәрі рухани жағынан өсуіне, ой – өрісінің кеңеюіне үлкен әсер етті. Қандай керемет артистердің ойының көрді! А.Коонен, М.Бабанова, М.Астагов, В.Пашенная, И.Ильинский, В.Качалов, И.Москвин, Н.Хмелев, т.б.

Әрине Москвадан алған білімін елге оралғанда жүзеге асыруға асықты, Республикамыздағы театр өнеріне белсенді түрде қызу араласты. Асқар ағамыздың жоғары білімді тұңғыш ұлттық кәсіби режиссер ретінде алғашқы қойылымы 1940 жылы Мұхтар Әуезов пен Соболевтің «Абай» трагедиясы бойынша қазақтың Мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасында қойды. Әрине бұл қойылымға үлкен ізденіспен, жауапкершілікпен кірісті. Сонау Абай өскен, болған жерлерді аралап, «ескі көздермен» кездесіп, дидалрасып зерттеу жұмыстары көп болды. Біз 1980 жылы бірінші курста оқып жүргенде Асқар аға осы сәттерді есіне түсіріп: «Абай бейнесін тұңғыш рет сахнада жасау, ойдағыдай шығару, ұлы адамның жарқын тұлғасын Абайды ойнаған Қалибек Қуанышбаевқа да, өмірлік творчестволық тәжірибесі аз режиссер маған да оңай тиген жоқ» дейтін. Және де Асқар аға айтатын: Владимир Иванович Немирович Данченконың мына сөзін есте ұстадым қойылым барысында: «Актердің творчестволық ісіне режиссердің бергені қаншама терең, қаншама маңызды болса да, сол бергендігінің ізі сезілмейтін болсын. Ондай режиссерға ең қымбатты сыйлық – тіпті актердің өзіне режиссерден алғанын ұмытып, режиссердің көрсеткенін соншалық өзінікі етіп сіңіру дәрежесіне айналдырғанынан артық ешнәрсе жоқ». Әрине бұл қойылым жас Асқар Тоқпанов үшін үлкен мектеп болды. Ол кісі тек режиссер болмай, режиссер – педагог болды. Қойылымды Мәскеуден келген

комиссия жоғары бағалады. Қазақ театр тарихында Абай мен Қалибек Қуанышбаев есімдері қатар шықты және олармен қатар режиссер Асқар Тоқпанов келді. Әлі есімде Асқар аға айтатын: «Репетицияның өзінде Қаликеңді бәрі Абай деп қабылдап, ол келе жатқанда: Амансыз ба, Абай аға» - деп амандасатынбыз. Міне өнердің күдіреті! Абайдан кейін қаншама спектакльдер қойылды: «Сын сағатта» М.Әуезовтың, «Жеңіс жыры» С.Мұқановтың, «Терең тамырлар» А.Гоумен, А.Дюссоның; «Майра» - А.Тәжібаевтың «Ыбырай Алтынсарин» - М.Хақимжанованың; «Алдар – Косе» мен «Көктем желі» - Ш.Хусаиновтің, «Сказка о храбром Кикиле» грузин ертегісі; «Махаббат мұңы» - Т.Ахтановтың; «Ревизор» - Н.Гогольдің, «Ақан сері – Ақтоқты» Ғ.Мүсіреповтың, т.б. Қысқасы айтқанда А.Тоқпанов республика театрларында және де арнаулы оқу орындарында жұмыс істеген жылдары 70-ке жақын спектакльдерді сахнаға шығарды. [1, 670]

Ал қаншама шәкірттер шығарды, артистер мен режиссерлерге ұстаздық етіп, негізгі пәннен дәріс оқыды. Тәлім алған шәкірттері республикамызға әйгілі, жоғарыдағы аталған қатарға мына есімдерді қосуға болады: Шолпан Жандарбекова, Бикен Римова, Күләш Сакиева, Алтын Ружева, Мұхтар Бақтыгереев, Қарғаш Сатаев, Әсия Аблаева, Торғын Тасыбекова, Нукетай Мышбаева, Гүлжан Әспетова, Абдолла Қарсақбаев, Қадір Жетісбаев, Шапай Зұлқашев, Маман Байсеркенов, Жамал Бектасова, Алтынбек Кенжеков, Мәкіл Құлманбаев, Мәриәм Жақсымбетова, Матан Мұраталиев, Бикен Имаханов, Кажғалиева Күләш, Примжанов Тынышбек, Есенкулов Сейтхан, Оналбаев Алтынбек, Абзельбаев Мұрат, Каптағаев Бауржан тағы, тағы басқалары. Осы аталғандардың әр қайсысы бір төбе, өнер саласында, білім саласында қажырлы да жемісті еңбек еткендер, әлі де талай биіктен көрінетіндер. [2, 95]

Асқар ағамыз 1964 жылы театр өнеріне алғашқы режиссерларын шығарды, олар: Маман Байсеркенов, Қадыр Жетпісбаев, Есмұхан Обаев, Виктор Пусурманов, Қалиолда Мерғазиев, Вениамин Ким, Дилорам Садырова, Минуар Сулейменова. Қазіргі таңда бұлар республикамызға әйгілі де белгілі режиссерлар, театр ұстаздары, қоғам, өнер қайраткерлері.

Асқар ағамыз аудармамен де айналысты. Атап айтсақ – А.Чеховтың «Шағаласы» мен «Ивановы», Г.Ибсеннің «Норасы» мен «Қуыршақ үйі», А.Горькийдің «Фома Гордеев», А.Сафроновтың «Азпазшы» мен «Аспазшы әйел күйеуге шықты», А.Островскийдің «Бақыт тәтті, шындық қатты және А.Салынскийдің «Серуендегі сергелден».[3,5]

Асқар ағамыздың ұстаздық жолы ұзақ болды, сол 40-шы жылдан басталғаннан өмірден өткенше жалғасты. Біздерді 1980 жылы I курсқа қабылдады. Онда біз сары ауыз балапандар едік. Ол кісінің жаратылысы да, жүрісі де, киімі де өзгеше еді. Киген киімі мен таяғын жиі ауыстырып тұратын, жейдесінің жеңіне гауһар тастан көз орнатқан түйме қадайтын, сағаты саф алтыннан болатын, басында фиескасы, саусақтарында алтын жүзіктері жарқ-жүрқ ететін. Кейін түсіндік ағамыздың әсемдік пен

әдемілікке жаны құштар екенін. А.П.Чеховтың: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» деп көп айтатын, сонда бізге сондай болындар дегені ғой.

Ағамыз актерлік шеберліктің негізін жасаған, арнаға түсіріп, ережесін тапқан адам – режиссер, актер, ғалым, педагог Константин Сергеевич Станиславскийді пір тұтқан. Оны мұхиттай шалқып жатқан терең дүние дейтін. Актерлік өнер мектебіндегі кейіпкержандылық (школа переживания) пен кейіпкерсындылық (школа представления) жайлы ылғи да айтатын.

Сахнада шынайы болындар. Сахнада шынайы өмір туғызу нағыз өнер үшін туған артистің ғана қолынан келеді дейтін. Сахнадағы ұсынылған тосын жағдайға сеніп, қимыл әрекет жасандар дейтін, дауысқа көп көңіл бөлетін.

Ия... қаншама жыл өтті... Асқар ағамыздан алған біліміміз, естіген әңгімелеріміз, көрген «тоқпағымыз» өмірлік мектеп боп қалды. Сабақ үстінде кейде өзі ойнап көрсететін, қырғыздың «Манасын» бізге жатқа айтатын, Абайдың қара сөздерін айтпағанда. Бізбен үзінділермен репетиция жасағанда ол қазақ, неміс, шетел шығармасы болсын сол драматургтың өмірбаянын қандай жағдайда жазғанын, бәрін айтып беретін, нағыз энциклопедист! Білімі қандай терең, ойы жүйрік болды! Кейде қадірің білмей, түсінбей қалатын кездеріміз болды. Уақыт өткен сайын ол кісінің даналығын түсінеді екенсің. Өмірін өнер деп өткізді, нағыз шыншыл жан еді. Жарты ғасыр еңбек етіп, дәріс берген Асқар ағаның үлесі зор. Қаншама дарындылар мен таланттар шоғырын тәрбиелеп, білім беріп, сахна өнеріне із қалдырды. Өзі құрметтеп, пір тұтатын ұлы Абайдың: «Ұстаздық қылған жалықпас, үйретуден балаға» дейтін ұлағатты қағидасы өзіне әбден келетін. Өзінің педагогикалық және ұзақ жылдар ойға түйген тәжірибелерін ғылыми тұрғыда жинақтап мақалалар мен еңбектер жазды.

Асқар Тоқпанов – бір туар қазақ халқының дана перзенті, өзіндік айтар ойымен, өзіндік мектебімен танылды, болашақ ұрпаққа рухани нәр болатыны сөзсіз. Режиссер ретінде де, ұстаз ретінде де Асқар аға К.Станиславский мен Немирович-Данченконың қағидалын үйретуден жалыққан емес. Сөздің астарын түсіну, мағынасын білу, сөзден екінші планды аңғарту, дауыс ырғағы, құбылысы, сөздің айтылу техникасы – осының бәрі белгілі режиссерлік мақсатқа, актердің алдына қойылатын нақты міндетке бағындырылып отыруға тиіс екенін ылғи да айтатын. А.Тоқпанов қазақ мәдениеті мен сахна өнеріне мол еңбек сіңіріп, ұрпаққа мол мұра қалдырған.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер**

1. *Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005.*
2. *Ә.Сығай. Сахна саңлақтары. Алматы «Жалын», 1998. 511 б.*
3. *«Бүгінге күнге дейін», «Жалын», А., 1976*

**Ізтілеуов Д.**  
*Т.Жүргенов атындағы*  
*Қазақ ұлттық өнер академиясы*  
*Алматы қ. Қазақстан*  
[iztileuov70@mail.ru](mailto:iztileuov70@mail.ru)

## **А.ТОҚПАНОВ – ҚАЗАҚ КӘСІБИ САХНАЛЫҚ ӨНЕРІНІҢ НЕГІЗІН САЛУШЫ**

**Түйін:** Мақалада қазақ кәсіби сахналық өнерінің негізін салушы, тұңғыш кәсіби театр режиссері, көрнекті аудармашы, ұлағатты ұстаз Асқар Тоқпановтың режиссерлік және педагогтік еңбегі «Абай» спектаклін талдау арқылы қарастырылған.

**Резюме:** Статья посвящена режиссерской и педагогической деятельности основателя казахского профессионального сценического искусства, первому профессиональному театральному режиссеру, переводчику, педагогу Аскару Тоқпанову, на примере спектакля «Абай».

**Abstract:** The article deals with the directing novelty of the first Kazakh professional director A.Toqpanov. In this article, the author reviews the artistic integrity of the art of directing and acting of the play «Abai».

**Кілт сөздер:** А.Тоқпанов, театр өнері, Қазақстан, қазақ сахна өнері

**Ключевые слова:** А.Тоқпанов, театральное искусство, Казахстан, казахское сценическое искусство

**Key words:** A.Toqpanov, theater, Kazakhstan

Қазақ театрының тұңғыш кәсіби режиссері, Қазақстанның халық артисі, ұлағатты ұстаз Асқар (Әлиасқар) Тоқпановтың төл мәдениетіміз бен өнеріміздің дамуына қосқан еңбегі орасан зор. Мәскеудегі Мемлекеттік Театр өнері институтында (ГИТИС) орыс сахнасының абыздары саналатын К.С.Станиславский мен В.Н.Немирович-Данченконың шәкірті В.Г.Сахновскийдің шеберханасында білім алған ол, елге оралған соң бар күш-жігерін, қажыр-қарымын осы саланың өсіп өркендеуіне арнады.

Өз халқын жанынан да артық жақсы көретін азаматтың өмір тарихына көз жүгіртсек, оның саналы ғұмырын ұлтының мүддесі мен көркем ойының дамуына арнағанын аңғару қиын емес.

Мәселен, қылышынан қан тамған Кеңес өкіметінің дүркіреп тұрған кезінде ештеңеден тай салмай, алғашқы тырнақалды еңбегі (дипломдық жұмысы) – М.Әуезовтің «Абай» трагедиясын сахналауының өзі үлкен ерлікпен пара-пар. Шындығында, бай мен бағланның ұрпағы – Абай Құнанбайұлы туралы туындыны өмірге әкелуге (ол кезде пьеса авторы М.Әуезовтің шығармашылығына да екі ұшты көзқарастар басым болғаны тағы бар) екінің бірі батылдық таныта алмасы анық. Оның үстіне «Қазақтың бас ақыны» саналатын кемеңгер Абай әлеміне бойлау да кез-келгеннің тісі бата бермейтін күрделі дүние екі бастан түсінікті. Режиссердің енді ғана оқу бітіруі мен тәжірибесіздігі де алғашқыда труппа арасында әңгіме-сөз болғаны шындық. Дегенмен, жас та болса арнайы мамандардан зәрулік көріп отырған театр труппасы оған үлкен сенім білдіргенді.

Абайды сахна төрінен сөйлетуге телегей білім, батыл режиссерлік ұстаным, кемел эрудиция қажет болатын. Міне, Асекеңнің бойында осы

қасиеттер тоғысып жатқандықтан ол Абай тақырыбына тыңнан түрен салып қана қоймай, сонымен қатар философ-ақынның асыл сөзі мен көркем ойларын халқына жарқырата жеткізе білді. Тіпті, бастапқыда «Өзі Мәскеуден орысша оқып келіпті, Абайды біледі деймісің» [1] – деп сенімсіздік білдірген Мұхтар Әуезовтің ризашылығын да алады. Қазақ театр тарихының алтын қорына енген бұл спектакль туралы ғылыми-зерттеу жұмыстары да, қарапайым аңыз-әңгімелер де жетерлік. Бірақ бір білеріміз, әзірге Абайды А.Тоқпановтан асырып қойған режиссер, Абайды Қалыбек Қуанышбаевтай сомдаған актер жоқ деуге болады. Тоқпанов деңгейіне көтерілген режиссерлер аз емес, алайда Абай әлемін Асекеңдей әспеттеген суреткердің әлі де қайталанбағанын айтуымыз керек.

Қазақстанның түкпір-түкіріндегі театрларда 70-тен астам спектакль қойған А.Тоқпановтың үздік жұмыстары арасында: қазақ драматургиясы бойынша – М.Әуезовтің «Сын сағатта», «Еңлік – Кебек», «Қарагөз», Ғ.Мүсіреповтың «Ақан сері – Ақтоқты», «Амангелді», С.Мұқановтың «Жеңіс жыры», М.Ақынжановтың «Ыбырай Алтынсарин», Б.Майлиннің «Майдан», Ә.Тәжібаевтың «Майра» қойылымдары, ал шетел драматургиясы бойынша – Д.Гоу мен А.Д.Юссонның «Терең тамырлар», А.П.Штейннің «Намыс соты», А.Ұйғын мен И.Сұлтановтың «Әлішер Науаи», Н.Ф. Погодиннің «Кремль куранттары», т.б. бар.

Бұл спектакльдерді жарыққа шығару барысында режиссер өз қолтаңбасын қалыптастырды, ізденіс ауқымын көрсетті. Сол арқылы халықтың да, театр мамандарының жоғары бағасын да иеленді.

«Режиссерлік жұмыста фанат болмайынша ұлы туынды да дүниеге келмейді» [2] – деген қағиданы берік ұстанған Асқар Тоқпановтың негізгі режиссерлік принципі «Абай» трагедиясын сахнаға шығару барысында анық байқалды. Бейне жасау жолында актермен егжей-тегжейлі жұмыс істеуден жалықпаған А.Тоқпанов өз артистерінен рольдеріне салғырт, ат үсті қарамауды талап ететін. Ол педагог-режиссер ретінде талай-талай сахна шеберлерінің роль жасау процесіне араласып, дұрыс жол сілтеді. Асқар Тоқпановтың актерлермен етене еңбек етуі және олармен зерттеу-түсіндіру жұмыстарын мұқият атқаруы сынды ұстаздық қабілеті оның болашақта педагогикаға келуіне себепші болды.

Әр қойылымы сайын актердің даярлық деңгейіне көңіл бөлген режиссер қазақ топырағында маман әзірлеудің аса қажеттігін жан-дүниесімен түсінді. К.С.Станиславский күресіп өткен «штамптың» театр төрін жаулап алуына іштей наразылығы оны жоғары орындарға барып, жабық есіктерді қағуға мәжбүрледі. Бұл жолда ол жабықпады, мұқалмады, өзінің бетке айтар қайсар мінезімен, өткір тілімен төл театрымызға жоғары білікті маман даярлайтын оқу ордасының қажеттілігін ұғындырудан жалықпады.

Сөйтіп ол өз мақсатына да жетті. Бұл туралы режиссер өз естелігінде: «профессионалды тұрғыда театр өнерін оқытудың негізін дәлелдей отырып, 1955 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерватория жанынан актерлік бөлім ашып, алғашқы жоғары білімді актер-студенттерді қабылдауды іске асырдым...» – [3] деп жазды. Бүгінгі таңда сол бөлім

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы деген саялы бәйтерекке айналып, Қазақстандағы қазақ, орыс, неміс, ұйғыр, кәріс театрларына мамандар даярлайтын ең беделді жоғары оқу орны болып отыр. Осылайша А.Тоқпанов – ұлттық кәсіби театр режиссурасының негізін қалап қойған жоқ, сонымен қатар қазақ кәсіби сахна өнерінің де бастауында тұрды. Ол қазақ сахнасына сандаған білікті мамандарды дайындап, актерлік шеберліктің қыр-сырымен қанықтырыды, білім нәрімен сусындатты.

Сахна мамандарын тәрбиелеу, атап айтсақ, актер мен режиссер әзірлеудегі уақыт талабынан туар сұраныс пен шәкірттердің жан дүниесін ашу, актерлік қабілетін ояту мен қалыптастыру сынды күрделі ұстаздық еңбегі өз нәтижесін берді. Актер дайындаумен елу жылдан астам уақыт бойы шұғылданған ұлағатты ұстаздан тәлім алғандар арасынан қазақ сахна өнерінің мақтанышына айналған КСРО халық артистері – Шолпан Жандарбекова, Фәрида Шәріпова, Асанәлі Әшімов, Ыдырыс Ноғайбаев, Қазақстан халық артистері – Бикен Римова, Күләш Сәкиева, Есмұхан Обаев, Нүкетай Мышбаева, Алтынбек Кенжеков, Сәбит Оразбаев, Алтын Ружева, Бекен Имаханов, Мұхтар Бақтыгереев, Маман Байсеркенов, Гүлжан Әспетова, Торғын Тасыбекова, Райымбек Сейтметов, Қуат Төлеков, Жұпар Манапова, Қарғаш Сатаев, Ерғали Оразымбетов, Тілектес Мейрамов, Талғат Теменов; Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткерлері – Абдолла Қарсақбаев, Қадір Жетпісбаев, Чапай Зұлқашев, Майра Әбусейітова, Аман Құлбаев, Мұрат Нұрасилов, Бауыржан Қаптағаяев, Болат Ұзақов, Қадырғазы Қуандықов, Гүлжамилә Белжанова, Байғали Есеналиев; Қазақстанның еңбек сіңірген артистері – Мәлік Құлманбаев, Жамал Бектасова, Мәриям Жақсымбетова, Матан Мұраталиев, Сапар Өтемісов, Күләйша Иманғалиева, Ғабдолла Сүлейменов, Бикен Мұхамеджанова, Серәлі Қожмұратов, Мұрат Ахманов, Жұмагүл Мейрамова және басқалары бар.

Бүтін бір актерлік мектепке негіз болған Асқар Тоқпанов өз ұстазы В.Г.Сахновский арқылы К.С.Станиславский мектебінің заңды жалғасытрушысы деуге негіз бар. Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Сәбит Оразбаев бір естелігінде: «Асекең ешкімге ұқсамайтын адам еді. Өте көп білетін. Актерлердің асқары К.Станиславский системасын Қазақстанға алып келген. Ол системаны одан артық білетін қазақ жоқ еді ол кезде» [4] – деп жазуы да сондықтан.

Ол өз дәрістерін «Актерлік өнер мектебі екі түрлі болады. Біріншісі – кейіпкержандылық (школа переживания), екіншісі – кейіпкерсындылық (школа представления). Бұл екі мектептің түпкі тамыры бір де, әдістері бөлек-бөлек. Бұл екі мектеп те өмірге жүгінеді, содан нәр алады» [5] – деп бастап, кейіпкержандылықтың – ұлы мектеп екендігін дәлелдеп, шынайы таланттың осы бағытпен жұмыс жасау керектігін аспай-саспай, сөз маржандарын жіпке тізгендей етіп түсіндіріп беретін.

«Өнердің, театрдың ең жауы да, жексұрыны да – кәсіпқой актер. Институт бітіргенде де ізденіп тер төкпесе кәсіпқой актердің дәрежесінде қалып қояды» [сонда] – деуі арқылы актердің үнемі ізденіс үстінде жүріп, өзін-өзі шындау қажеттігінің маңыздылығын баса-баса айтатын.



«Актерлік өнер мен актерлік кәсіпқойлықтың айырмасы жасанды гүл мен табиғи гүлдің айырмасындай. Жасанды гүл табиғи гүлге қатты ұқсағанмен, онда хош иіс те, нәрі де болмайды. Қысқасы, өмір белгілері жоқ, құр сүлдері ғана» [сонда] – деген А.Токпановтың сөзінен, актерлік өнер, қала берді, жалпы театр өнері өмірдің өзегінен сыр тартып, көрермен жүрегін баурайтын қасиетке ие болуы керек дегенді ұғынамыз.

Қазіргі ХХІ ғасырда театр өнері тотыдайын түрленіп, түлеп, жаңаша бағыттармен толығуда. Дегенмен, қайсыбір заманауи қойылымдарда А.Токпанов айтқан жасандылық табы сезіліп жатады. Сондай спектакльдерді көргенде Асекеңнің жоғарыда айтқан сөздері әрдайым еріксіз еске оралады. Оның шынайы өнерге берген әділ бағасы ешқашанда өміршендігін жоймайтынын анық түсінеміз.

Асқар Токпановтың ұстаздық қыры, ең алдымен, оның актер жанын тани білетін психологтік қабілетімен байланысты болса, екінші жағынан, сөз саптауы келісті, қазақ тілінің майын ағызып, сөлін алатын шешендігінде еді. Қайсыбір студентінің намысын қайрау мақсатында қатты дауыс көтеріп, ұрсып сөйлесе, ал кейбіреуіне түсіндіріп, жанын жараламай «мақтамен бауыздағандай» етіп, кемшілігін ескертіп отыратын. Әрбір студентінің табиғатын сындырмай, болмысына сай талап қоюды да нәзік жанымен түсінетін. Міне, ол осылайша сандаған актер мен режиссердің шамшырағын жағып, өнер теңізінде еркін жүзуіне жолдама берген ұлы ұстаз.

Асқар Токпанов өз көрген-білгенімен, тәжірибесімен де бөлісе білді. Профессор-тәлімгер ретінде болашақ театр мамандарын тәрбиелеу жолында сахна теориясы бойынша бар білімін, дүниетанымын өз кітаптарына арқау етті. «Сахна сазы», «Кешеден бүгінге дейін», «Іңкәр дүние» кітаптары қазақ театр тарихы ғана емес, бүгінгі өнер адамдары үшін де сарқылмас мұра көзі екені даусыз.

Тау алыстаған сайын биіктей түседі демекші, Асқар Токпановтың көзі кеткеннен кейін ғана оның қазақ театр өнеріне сіңірген қисапсыз еңбегі жайында кеңінен сөз қозғала бастады. Асекеңнің азаматтық қасиеті, айтар ойын батыл да жалтақтамай айтып, орақ тілімен талайды тәубасына келтіретін ерлігі, шыншылдығы, биік рухы жайлы әлі де зерттеліп те, жазылып та жатар, бұл уақыт еншісінде.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Тоқпанова Ж. Жақсылық асықпайды. Құдай асықпайды. // Жас алаш. №131, 1 қараша, 2001.
2. Тоқпанов А. Іңкәр дүние. Алматы: Жалын – 1991.
3. Құлбаев А. Ұстаз ұлағаты. // Қазақ әдебиеті, 25 қазан, 2015.
4. Оразбаев С. Сұңқардың балапаны едік. // Жас алаш. 2001, қараша –1.
5. Әшімов А. Мектебі мәңгі жасайды. // Қазақ әдебиеті. 1995, қараша –28.

**Мұқан А.О.**  
*М.О.Әуезов атындағы*  
*Әдебиет және өнер институты*  
*Алматы қ. Қазақстан,*  
[mukaman@mail.ru](mailto:mukaman@mail.ru)

## **БАС ТЕАТРДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ МЕН ДАМУ КЕЛЕШЕГІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автордың М.О. Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театр шығармашылығының бүгіні мен болашағына байланысты ойлары сөз болады. Еліміздің Бас театры атанған өнер ұжымы уақыт талабына сай репертуар жасақтау, жастар аудиториясымен жұмыс жасау жолдары қарастырылады.

**Резюме:** Статья посвящена изучению проблем современного состояния Казахского государственного академического театра драмы им. М.О.Ауэзова, одного из ведущих театров страны, автор не только изучает причины, но и прогнозирует будущее данного театра. Автор анализирует проблемы в построении современного репертуара, рассматривает опыт работы творческого коллектива с молодежной аудиторией.

**Abstract:** The Article is sanctified to the study of problems of the modern state of the Kazakh state academic theatre of drama the name of M.O.Ауэзова one of leading theatres of country, an author not only studies reasons but also forecasts the future of this theatre. An author analyses problems in the construction of modern repertoire, examines experience of creative collective with a youth audience.

**Кілт сөздер:** театр, сахна, репертуар, спектакль, көрермен, эксперименттік қойылымдар, шығармашылық ізденістер.

**Ключевые слова:** театр, сцена, репертуар, спектакль, зритель, экспериментальные постановки, творческие поиски

**Key words:** theater, stage, repertoire, performance, audience, experimental productions, creative pursuits.

Биыл М.О. Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театры өзінің 90-шы мерейтойлық маусымын бастап кетті. Театрдың кешегі күні қалай еді, бүгіні мен болашағы қалай болмақ? Осы төңіректе көтерілетін мәселелерге жауап іздеп, өнер ұжымының шығармашылық келбетіне бажайлай қарап бүгіні мен келешегіне зер салатын бір белесті кезеңге келген екенбіз, осы мәселелер төңірегінде сөз қозғап өзіміздің ойымызбен бөліссек.

Еліміздің Бас театры репертуарын құруда қалыптасқан дәстүрлі жолымен дұрыс бағытта келе жатыр: репертуарда әлемдік классика, ұлттық классика, аударма пьеса, заманауи авторлар шығармалары бар. Бас театрда классикалық үлгідегі репертуарлық драма театрына қажеттің барлық көрінісі бар. Басқа не керек, танауды аспанға көтеріп, езуді қисайта шырт түкіріп, ысқыра басып даңғыл жолмен артқа қарайламай тек алға тарта беру керек! Егер залда дәл осылай ойлайтындар болса баяндамамның соңғы нүктесі қойылды, үзіліске шығып темекі тартуға бара берсе де болады.

Әй Аманкелді! Сен не деп өзеуреп тұрсың. Сөзсіз еліміздің бетке ұстар Бас театрында өз ісінің кәсіби мамандары жиналып жақсы материалмен жұмыс істейді, үздік авторлар, тамаша актерлерінен тұратын ұлттың бетке ұстар орындаушылық күштері бәрі бәрі осында, бір квадрат метр жерге атағы

мен марапаттарынан ат үркетіндей талай саңлақтар жиналған жерде сапасыз спектакльге жол жоқ! дейтін болсақ, онда, тағы да бәріміз конференцияны осы жерден кілт аяқтап, жылы жымыспен кешкі спектакльге дейін қол бұлғап, қош айтысуға болады. Бірақ, олай болуы мүмкін де еместігін осында жиналған кәсіби мамандар толық сезінеді, мойындайды деген үміттемін.

Біз мұнда мүйіздей қатып қалған мұражайдың немесе сарғайып үгітілейін деп тұрған мұрағаттың экспонатын емес, тірі организм – театр жайлы сөз қозғап отырмыз. Қоғам мен адамның жүрек соғысы болған қасиетті өнер жайлы айтуға келгесін, оның бары мен жоғын, жетістігі мен кемшілігін айту, оны үздіксіз әрекет үстіндегі, тұрақты даму мен өзгеріске түсіп отыратын қырларына назар аударуымыз заңдылық. Театрдың әлеуметтік институт екені, оның тәрбиелік, ағартушылық, танымдық, ойындық т.б. міндеттері біздің қоғамда өзінің күшін жоймағандығы былай тұрсын, қазір қалыптасқан заман мен қоғамға жаңаша көзқараспен қарап, бұрынғыдан өзгеше құрылымдық және ұйымдастырушылық іш-шараларды ұйымдастыруды қажет етеді.

Бас театрдың жетістігі, алған белесі, жеңістері жиі болып жататын мерейтойлар мен мерекелік материалдарда, театрдың жаңаланған сайтында, газет журнал бетінде жақсы көрініс беруден кенде емес. Ұжымның жағымды имиджін қалыптастыруға театр әкімшілігі арнайы құрылған структуралық бөлімдері қызметі жұмысының нәтижесі сөзсіз оң ықпал етуде.

Бас театрдың республиканың мәдени-шығармашылық өмірінен алатын орнына назар аударайық. М.Әуезов атындағы академиялық театры (Астана Операны есептемегенде) республиканың, Орталық Азия аймағындағы ірі театр ұжымдарының бірі, әрі бірегейі. Оны сырттың арнайы театрмен айналысатын кәсіби мамандары да жоққа шығармайды. Олар: «Әуезов театры бұл ішіміздегі өзінше үлкен айсберг, үлкен штатымен, үлкен бюджетті мемлекет» деп біледі. Бір жағынан қызығушылығы, екінші жағынан қызғанышы да бар бұл пікірлер дәлелдеуді қажет етпейтін факті. Демек, Бас театр – еліміздің театрларының флагманы, барлық қалыптасқан жақсы дәстүр мен жаңашылдықты, актерлік мектеп пен режиссуралық озық идеяның диірмен тасын айналдырған «театр өнерінің Меккесі» деген сөз. Театр осындай статусты иемдене тұрып, республикадағы театр процесін қалыптастыруда, озық ойлы жаңалықтарды жүзеге асыруда, қазақ сахна өнерін өрге сүйреуде көп санды Қазақстан театрларының ортасы немесе алдыңғы легі болып қала алмайды. Бас театр бүгінгі әлемдік театрлар жеткен биігі мен озық ойын өз бойына жинақтай отырып театр процесіндегі жылт еткен жаңалықтың жаршысы, озық идеяны республика сахна кеңістігіне таратушы, көштің басында болу керек.

Сол бас театр атына заты сай, қаншалықты «Әке театр» рөлін орындауда? Жәй орындап қана емес, шын мәнінде көрініп және атқарып келеді?

Алдымен бұл өнер ұжымы еліміздің өзге театрлары секілді орыс-кеңес репертуарлық театрының жолы мен жүйесінен бастау алып, сол жүйедегі мол дәстүрді әрі қарай дамытып келе жатыр. Демек, біз қазақ театр өнерін әрі

қарай дамыту жолында репертуарлық театрдың іргетасын қалаған негізгі қағидаттары әрі қарай ұстануымыз айдан-анық. Сондықтан, осы театр ілімінің теориялық негізін қалаған классиктің: «Театр храм», «Театр киім ілгіштен басталады» деген әбден жаттанды да жауыр болып кеткен тәмсілдерін қазақ театры міндетті түрде қайта қарастырып, осы ұғымдарды замана ағымына сай жандандыру қажеттігін көреміз. Замана ағынымен санасы, көзқарасы, эстетикалық сұранымы елеулі өзгеріске түскен бүгінгі көрерменмен жұмыс істеуді еселей түсуді қажет етеді. Көрерменді театр есігін аттаған сәттен бастап таңдандырып, шуылы мол көшеден басқа ортаға түскендігі жайлы адым жүрген сайын есіне салып, театрдағы әрбір қимыл-әрекет, атмосферамен жіпсіз байламаса ол театр көрермені қалыптаспаған театр. Теміржол вокзалдағы ағылып жатқан жүргіншідей айқай сүреңмен ойлануға, сахнадағы спектакль атмосферасына енуге, актердің ойын өрнегіне сезінуге, режиссердің тапқан бояу бедерін оқуға шамасы жетпей жатса тұтастай өнер ұжымының еңбегінің далаға кеткені. Бұған кінәлі кім? дегенде, сол ғажайып әлем – театр атмосферасын табалдырықтан аттаған сәттен көрерменге еге алмаған театрдың басшысынан бастап есік аузындағы билет тексерушісіне дейінгі қызметкері болмақ. Мұны ежіктеп айтып жатуымыздың себебі, академиялық бас театрда көрермен асықпай келіп, жайлана пікір алысатын, сахнадан көретін, көргені жайлы ой бөлісетін театрға кіргеннен көрермен залына дейінгі аралықтағы үлкен де маңызды кеңістіктің толық әрі мазмұнды шын мәнінде игерілмегенігі болатын. Өткен маусым театр фестивалінің іс-шараларына арналған кешегі баспасөз конференциясы өткен жерді көрерменмен тұрақты кездесулер орнына айналдыру, театр мұражайы мен мұрағатын күнделікті жұмыс істету секілді жаңа бастамалар көңілге медеу. Осы бағытта жұмыстар еселенген қарқынмен жүргізілуі керек.

Сол бір кеште болған баспасөз конференцияда бір журналист ініміз биылғы маусымдағы төрт жаңа спектаклді азсынып жатты. Есімізге қазақ театры құрылған өткен ғасырдың 20-30 жылдар репертуарындағы спектакльдерді түсірсек: алғаш театр ашылған 1926 жылы 17 спектакль, 1928 жылы 12 спектакль, 1931 жылы 9 спектакль қойылған. Бұл дегеніңіз алғашында екі аптада бір пьеса дайындаған, репертуарын премьералардан түзу арқылы көрермен қызығушылығын ұстап тұрудың амалы. Салыстыра қарасақ, еліміз бен халқымызға қиын деген өтпелі кезеңде театр сахнасында бір маусымда жаңадан 11 спектакль (1995-97 жж.) көрсеткен екен. Бұл үлкен ерлік. Ай сайын жаңа қойылым ұсыну арқылы театрға көрермен назарын суытпай тұрақты ұстаудың амалы болатын. Кейбір театрлар іс-тәжірибесінде бүгінде бар үрдіс. Десекте, бұл көркемдік сапаның олқы түсіп жатуына алып келетін, сан қуамын деп сапаны ақсатудың оңай-ақ жолы. Академиялық театрдың бір жылда бұдан да көп спектакльдер қоюға мүмкіндігі бола тұрып бұл жолдан бас тартуын, немесе әзірге мораторий жариялауын біз де құп көрдік.

Бас театр репертуарында бүгінгі таңда 32 спектакль бар екен. Көп пе, аз ба, ол өзінше бөлек әңгіме тақырыбы. Театрдың жаңа директоры бастаған

әкімшілігі мен көркемдік кеңесі таңдап алған, әр түрлі талаптарға сай келетін осы спектакльдер қазіргі бас театрдың шығармашылық келбетін, бағыт-бағдарын айқындап беріп отыр. Бұл театрдың спектакльдері:

- көрермен сұранысы мен талабына қаншалықты жауап беруі;
- уақыт алдыға тарқан сұрақтар мен көрерменді толғандырған мәселелерді қамтуы;
- әлемдік театрлар жетістігі мен деңгейлесе, бәсекелесе алуы;
- репертуардың касса түсіміне ықпал етуі т.б. көптеген суыртпақтап шыға берер сұрақтарға жауап іздетеді.

Бір анығы, қазақ театры, соның ішінде қара шаңырақ – Бас театр орнында тұрған жоқ, алға жылжуда. Шығармашылық қарымын әр түрлі фестивальдерге апарып көрсетуде. Олжасыз да емес, бірақ, бірақ иә сол бірақ. Селт еткізетін жаңалық жетпейді. Театрға келген көрерменді баурайтын негізгі факторлардың бірі таң қалдыру аз. Көркемдік құбылыс ретінде танылатын жаңа форма іздеп, алуан тақырыптарға батыл бару, шығармашылық еркіндік, суреткерлік шабыт өз деңгейінде емес. Бәрі жақсы, репертуар жүріп жатыр, көреремен жоспары орындалып жатыр, жаңа спектакльдер қойылып жатыр, премиялар беріліп жатыр бірақ, сілкініс болар жаңлық сезілмейді. Мүмкін, біз көргіміз келген бұл жаңалықтың бәрі «академизм, дәстүр, қалыптасқан мектеп...» секілді ұғымдар көлеңкесінен шыға алмай жатқан де шығар. Жоғарыда айтқан жаңалық та, серпіліс те өздігінен келмесі, жалғыз драматург, немесе режиссер әкеле салуы тағы мүмкін емес. Оны біз қазіргі таңда жауапкершілік жүгін арқалап келген жаңа басшылықтың, жаңарған театр көркемдік кеңесінің жаңалыққа бет бұрғызатын мехнизм тетіктерін айналымға қосуынан кейін сезініп қалармыз.

Театрда шекара жоқ деп жатады. Бас театр өзге ұлттың өкілдері үшін де неге өз үйі болмасқа? Көп ұлтты Қазақстан секілді Алматы қаласы да көп этностар мен көп конфессиялы сан алуан бояуға малынған қала. Осындай алып шаһар тұрғындарын шыққан тегі мен діни нанымына қарамастан қызықтыратын орын, біріктіретін орта – осы театр. Қазақ ұлттық театрының залы өзге ұлт өкілдерінің тұрақты кездесетін, еркін пікір алысатын алаңы, болмасқа? Ол да айналып келгенде қазақтың өзін өзі тануымен бірге ұлтты өзгеге қалай танытатын жолды таңдағандығына келіп саяды.

Алматының қақ ортасынан кесіп өтетін Абай атындағы даңғылдың бойынан күніне сан мыңдаған адам ағылып жатады. Бірақ бір жарым миллионнан аса халқы бар қалада осы театрдың есігін ашпаған жандар жетіп артылады. «Бұл қазақ театры, оның өз көрермені бар, біз басқа театрды барып көреміз» деген мүйіздей қалыптасып кеткен пікірдің бел омыртқасынан сындыра алса Е.Жуасбек мырза бастаған ұжымның үлкен жетістігі болмақ. Бас театр осы бір қатқан сеңнің көбесін сөге алса, қаладағы өзге театрлардың тұрақты көрермендеріне де түсінікті, сол көрерменді қызықтыратындай спектакль берумен театр жаңа бір белеске көтерілер еді. Ол дегеніңіз театр көрерменнің шаужайында кетті деген сөз емес, керісінше, мүлдем игерілмеген, игерілуі жайлы сөз болмаған толыққанды белсенді жаңа көрерменді қызықтыратын спектакль жасап ұсына алуға қабілеттілік таныту,

уақытпен бірге тыныстап әрбір адамға түсінікті болу. Себебі театр көптеген көрерменге арнайы барып дем алатын, эстетикалық рухпен суарылатын, ерекше шарттылықтары бар мекеме, өнім беретін өндіріс орны. Спектакльді өндіріске теңеп өнім деп жатқанымыз, әрбір қойылымның нақтылы көрерменге, белгілі бір әлеуметтік топқа арнап қойылуы қойылымды «өнімге» айналдырады.

Жас көрермен демекші, қаламызда жастар мен балаларға арналған театрдың аты бар да заты жоқ. Қаншама ата-әжелер, қаншама ата-аналар балаларына қазір қазақ тілінде спектакль көрсете алмай салы суға кетуде. Тіл үйренгісі келеді, театрдың тамаша актерлер құрамының айтуымен шұрайлы қазақ тілін тыңдағысы келеді. Бұл біздің бүгінгі өмір суреттері. Біздің ұсынысымыз академиялық театр репертуарына ең бір шынайы, тамаша көрермендерге арнап балалар репертуарын енгізсе. Одан театр тек ұтпақ. Актрлер қасаңсып қалатын актерлік шеберлікті кішкентай бүлдіршін балалар ортасында байқап қаншалықты тосырқағанын, мұқалғанын анықтауға болады. Қай деңгейдегі театрға болмасын мұндай көрерменге арналған қойылымдар артықтық етпейді. Бұл біріншіден, театр актерлерінің шеберлігін шыңдауға көмектессе екіншіден, театр өзінің болашақтағы ересек көрермендерін осы кезден, осы ортадан тәрбиелеуге мүмкіндік алады. Ол да ұзақ күтімді, шаршамай баптауды қажет ететін тұрақты жасалынатын жұмыс.

Бізге, қалаға, көрерменге, кішкентай көрерменге, жасөспірімдерге не керек? Не жетпейді? Әрине әрбір жас үшін бөлек қызықты, шынайы мереке сыйлар, өзгеге қазақтың рухын танытар дәстүр де сақталған, замана үні де естілетін, шынайы демалыс орны боуы керек. Демалыс орны демекші, бүгінгі жастарымыз театрды демалыс орны деп есептемейді. Тәуелсіз ЯНОТ ұйымының есептеуінше 80 пайыз жастар осылай театрдан ат тонын ала қашады. Соларды, солардың балаларын, қазір театрмен тәрбиелемесек бізге ертеңгі көрерменді кім дайын күйінде әкеліп залдарды толтырады екен? Ойланатын жәйт. Директор Е.Жуасбектің берген бір сұхбатында «көрерменді театрға келмейді деп кінәлаған театрдың өзі кінәлі» деген ойы бізге ұнады. Көше толы сендей соғылысқан жастарымызды театр магнитше тартатын орынға айналдыру үшін тәрбиелеу жұмысын дұрыстап жолға қою керек. Бір ғана деканға, ректорға, мекеме басшысына барып жастарды театрға административті ресурспен жұмылдырудан іс бітпейді. Көше тәрбиесін алған жастар ертең театрға еріксіз келгенімен куратордың, мұғалімнің көзін ала бере спектакль үстінен «мені көрдің бе дегендей» өзіне назар аудартып залдан кетіп жатады. Бұл әсіресе Ғ.Мүсірепов атындағы жастар театрында басқа көрерменге спектакль көрсетпейтін өте жағымсыз құбылысқа айналғалы қашан. Жастармен жастардың өз тілінде сөйлесетін, жастар, жасамыстарға бірдей түсінікті болатын театр жасау жолдарын қарастыруымыз керек. Балалар мен ата-аналар қатар отырып қысылмай көретін спектакльдер қажет. Қазір көп салалы, көп функционалды, көп жақты театрлар ғана бәсекеден оза шаппақ. Біздің әкем театрында бір жақты, шартты түрде орташа көрерменге, бір ғана әлеуметтік топқа бағытталған репертуар қалыптасқан. Әзірге бұл шабыс нәтиже бергенімен ертеңгі күні

калай болмақ? Ал әлемдік қауымдастық қабылдаған, Қазақстан да қосылған қоғам мүшелерін +6, +12, +16, +18 секілді жастан әр түрлі жағымсыз ақпараттан қорғайтын күшіне енген заңның орындалуына сәйкес жұмыс мүлдем жүріп жатқан жоқ секілді. Әуезовтіктер үшін «бас театр», «әкем театр» атына сай «бас» болу, «әке» болу үлкен жауапкершілік, зор шығармашылық серпіліспен жаңаша жұмыс істеуді талап етеді.

Репертуарлық театр өзінің жұмыс кестесі, репертуар жасақтауы, т.б. жалпы тыныс-тіршілігімен әу бастан бір қалыпты жұмысқа, театр тілімен айтсақ штампқа ұрынуға қолайлы орта. Оған кейде «консервативті, нафталин иісі аңқыған» т.б. деген теңеулер айтып, сынап та жатады. Осындай академиялық дәстүрлі театр бойына қан жүгіртіп, ХХІ ғасырдың көрерменінің театры жасау, оның сахнасында ылғи дәстүрлі қойылымдарымен қатар жаңашыл, тосын авторлық көзқараспен келетін туындылар көрсетілуі керек-ақ. Қазір сол баяғы дәстүрге берік қалпында қалған бас театрлар ішінде уақыт пен замана ағымы, көрермендерімен өзгеріске түсіргендері де бар. Ұлттық бернд, ұлттық мақтанш дейтін бірнеше жүз жылдық тарихы бар Ресейдің Үлкен, Кіші театрлары, Маринский 1, 2., Соған қарамастан осы бағытта тарата берсе түбінде театр соңғы көрерменінен айырылып қалатынын сезінгендіктен серпіліс боларлық, тіпті провокациялық қойылымдарға да баратын болды. Соның бір дәлелі Мәскеудегі Үлкен театр орыстың дәстүрді ұстанған ұлттық театры. Орыстың классик композиторлары М.Глинка мен П.Чайковскийдің орыстың танымал классик ақыны А.Пушкиннің поэмасы негізінде жазылған «Руслан және Людмила» мен «Евгений Онегин» операларын сахнаға соңғы қойған редакциялық нұсқалары, ұлттың ескілігін қорғаушыларын өре қарсы тұрғызумен бірге жаңашылдық іздеген заманауи көрермендері арасында ала сапран айтыс-тартыс тудырды. Нәтижесі театр ұлттық классиканы замана талабына сай сахналап, ол көрермен арасында пікір тудырып, көрерменді жаңаша қабылдауға итермелесе, классикалық дүние жаңа қырынан жарқырап шыға келгендігін көрсетеді. Ал сахнаға қоюға, көрермендермен ой бөлісуге арналған туындыны «о, классика!» деп қорғаштап сүрлеп, не өзіміз не өзгеге жем қылмай отыра берсек нағыз Лопе де Веганың «шөп қорыған ...» танымал туындысының басты қаһарманының өзі болмақпыз. Сахна өнері өз заманының көрерменімен толғандырған мәселелері жайлы сөйлесуі, пікір алысуы, ой салуы, тандандыруы қажет. Бастысы сахнада әрекетке құрылған заманауи спектакльдерде кейіпкерлер.

Академиялық театрдың шығармашылықпен айналысуға мол мүмкіндігі бар. Осы мүмкіндіктер қаншалықты қолданыста пайдаланылып келе жатқандығын репертуардан байқауға болады. Кіші залдың сахнасында жүретін санаулы спектакльдерден-ақ әлі де болса қаншама мол мүмкіндіктер жүзеге асырылмай келе жатқандығын көреміз. Театрдың екінші сахнасын, шағын көрермен залын заманауи эксперименттік қойылымдар жасайтын тұрақты ойын алаңына айналдыру керек-ақ. Оған осы театрдың актерлер құрамының басым бөлігі қол қояды ғой деген ойдамыз. Тек қана сахна кеңістігі емес, фойе, киім ілетін жер, баспалдақтар төңірегі, театр алаңқайы,

театр атын иемденген метро станциясы да ойын көрсететін алаң-сахнаға айналып жатса артық болмас еді. Заманауи театр бүгінгі көрерменмен осындай кеңістіктерде де кездесуі керек. Осы жерде театрдың Бахтияр Қожа, Ерлан Білал, Майра Омар т.б. секілді актерлер құрамы осыдан 13 жыл бұрын Оскар Уайлдтың «Саломея» спектакліне қатысқан халықаралық жоба естен кетпейді. Ташкенттік режиссер Авлякули Ходжакули және суретшісі Мария Сошина жасаған спектакльде біздің драма актерлері негізгі рольдерді орындауға тартылды. Әлгі спектакль көрерменге екі үш рет көрсетілсе де олар үшін жаңа шығармашылыққа, қызықты ойын иіріміне тартылу, екі ай бойы дайындалған тынымсыз жаттығу, тренинг, образды басқаша сезіну, өзге режиссерлік мектеп және эстетикамен тамаша серпіліс болды. Осындай эксперименттер жасалынуы үшін театрда көрсетер жер жетеді, дайындалатын орын табылады. Бастысы жаңалыққа талпына білетін жұмыс жасауға шын ықылас керек. Амандық болса болса танымал суреткерлер: өзбек Баходир Юлдашевті де, тәжік Борзу Абдразаковты да, түрікпен Какаджан Әшір мен Авлякулиді Ходжакулиді де, қырғыз Нұрлан Асанбеков т.б. да шақыруға болар еді. Сонда театр туралы халық пікірі де күрт өзгеріп, көрерменнің сапасы мен саны мұнда ұлғайып, орысы да, немісі де, өзге шетелдік қонақтар да ағылар еді. Экспериментсіз Бас театр тынысы жаңа бір соны леп әкелер қойылымсыз мұражай театрына ауысуы әбден мүмкін. Оған көнені көру үшін келетін орта жастан асқан, жасамыс адамдар жиі келетін театр жасамай, жас көрермендер, жастық жігер оты лаулаған жігерлі театр етіп қалыптастыру бүгінгі басшылық пен осы шаңырақ астына жиналған жастардың қолында.

Театр өз биігінен актерле арқылы қараңғы сахнадағы көрермен алдына шығып, оларға қарап тұрып монолог оқымаса ғана бүгінгі және келешек қазақ театрларымыз заманауи репертуар түзіп уақыт көшіне ілесе алмақ. Бүгінгі театр көрерменмен диалогке барғанда, көрерменді ойын, оқиға желісіне тартып араластыра қоғам мен ондағы әрбір адамның жан сезімінің, ішкі психологиялық тазалығының өз деңгейінде сақтауына мұрындық болмақ.

XX ғасырдағы режиссура – театрды өрге сүйреуші, көркемдік деңгейін айқындайтын қойылым кілті деген қалыптасқан тұжырымды жоққа шығармастан, жалпы қойылымның көрерменге салатын үлкен олжасын актердің жасайтынын баса көрсетеміз. Актердің ойын шеберлігі, сахнада актер табиғатының толықтай ашылуы, бүгінгі және келешек театр өнерінің дамуының, көрермен жүрегіне бастайтын бірден-бір түзу жолы. Олай болса актерлер ойлы, актерлер ұстаған жол шынайы жүректен шыққан болса өнеріміз де мәнді, сахнамыз сәнді бола бермек. Бас театрда талантты актерлер құрамы бар және олардың шығармашылығы көрермен үшін әлі де өзінің бар болмысын толық аша қойған жоқ. Үлкен мүмкіндігі бар осы бағыттағы театрдың жұмысы келешекте өзінің оң нәтижесін береді деген ойдамыз.

Театрдың шығармашылық болашағына жорамал жасау аса абырой әперетін шаруа емес. Соған қарамастан біздің жеке субъективті



көзқарасымызша жақын арадағы М.О.Әуезов атындағы Қазақтың академиялық драма театры (қазақ театр) бірнеше салада даму ерекшелігін көреміз. Алдымен театр репертуарлық театрларға тән негізгі функцияларын орындауда, өзіне жүктелген ерекше міндеттерді толық атқаруға тырысуы керек. Бас театрға қазақ театрының көш бастаушысы ретінде артылар жауапкершілік жүгі мол. Олар қазақ театрының бағыт бағдарын көрсетер репертуарда, актерлік ойын, режиссура, театр менеджментіндегі келелі жұмыстармен көрінуді қажет етеді. Бұл жұмыстар бас театрда басталып, өзгелерге үлгі боларлық тәжірибе алаңына айналуы тиіс. Театр өзінің көрермендері қатарына жастарды, өзге де әлеуметтік топтарды көбірек тарту мәселесіне ерекше мән беруі арқылы, оларға театрға келу мәдениетін егуді қолға алуы керек. Әрбір жаңа қойылымды тамашалау мәртебе, заманауи жастарымызға театрсыз өткен күн бос өткізген күнмен тең екендігін насихаттау арқылы олардың бойында ұлтқа, оның сахналық өнеріне, тіліне деген құрметпен қарауды қалыптастыра аламыз. Қазақ театры репертуар жасау ісінде дәстүр мен жаңашылдыққа мән беруі, заманауи репертуар жасауда өз тарапынан авторларға ұсыныспен шығуы, сөйтіп жаңа спектаклдің туындауына мұрындық болу арқылы театр өзінің алдына қойған негізгі миссиясын бір ізділікпен әрі сапалы жүзеге асырады.

**Исламбаева З.У.**

*Т.Қ.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[zetta1975@mail.ru](mailto:zetta1975@mail.ru)*

## **ҚОРҚЫТ ФИЛОСОФИЯСЫНЫҢ САХНАЛЫҚ КӨРІНІСІ**

**Түйін:** Мақалада Йонас Вайткустың режиссурасымен қойылған «Қорқыттың көрі» спектаклі талданған. Автор бұл қойылымдағы идеяның өзектілігін, қай кезеңде де маңыздылығын атап өтеді. Режиссура мен актерлік ойындарды саралай отырып, Қорқыт бейнесінің көркемдік деңгейге көтерілу жолындағы ізденістерге баға берген.

**Резюме:** В статье анализ спектакля «Заклятие Коркыта» в постановке Йонаса Вайткуса. Автор особо отмечает актуальность идеи и значимость спектакля. Рассматривая режиссуру и актерское исполнение, оценивает поиски и художественный уровень образа Коркыта.

**Abstract:** Analyzing of theatre performance «Korkyt». Stage director – Jonas Vaitkus. The author gives especial attention to the relevance of the idea and significance of the theatre performance. The author analyzes the stage direction and acting, evaluates searches and artistic level of the Korkyt's character.

**Кілт сөздер:** режиссура, трактовка, интерпретация, дәуір, актерлік шеберлік, роль, сценография, кейіпкер, сахна.

**Ключевые слова:** режиссура, трактовка, интерпретация, эпоха, актерское мастерство, роль, сценография, персонаж, сцена.

**Key words:** stage direction, interpretation, epoch, acting, role, scenography, character, stage.

Егемендік кезеңде қайта қаралған тарих өткен дәуірлердің тұрмыс-тіршілігін, сан ғасырлар тереңін бүгінгі жаһандық дәуірмен жалғастырушы рухани көпір болған тұлғаларды танытты. Соның ішіндегі өмір мен өлім ұғымын философиялық метафорада сезінген Қорқыт бабының бейнесі тарихта да, әдебиетте де, өнерде де өз орнын анықтады. Иран-Ғайыптың «Қорқыттың көрі» пьесасының жазылуын соның бір дәлелі дейміз.

Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық Жастар мен балалар театрында Жанат Хаджиевтің режиссурасымен қойылған (2002) бұл аңыз-дастанды М.Әуезов атындағы драма театрында Йонас Вайткус жарыққа шығарды (2014). Жаңа формада, мүлдем өзгеше түрде әрленген шығарманың премьерадан-ақ қазақ көрерменіне әсері ерекше болды. Мұнда режиссер драматургті де спектакльге қатыстыру арқылы екі өнердің: кино мен театрдың қисынды байланысын жасаған. Экранда, яғни көрерменнің көз алдында емханада жатқан драматургтың жүрегінен, жан дүниесінен, ой-пайымынан, көзқарасынан тарихи сом бейне туындайды.

Қойылым басталғандағы жоғарыдан түсірілген қайық-бесік Қорқыт сынды ұлы тұлғаның дүниеге келгенін айғақтайтын секілді. Әрі мұны екінші жағынан – Қорқыттың желмаямен жерұйықты іздеп, ақыры өлімсіз өмірдің болмайтынын түсінгеннен кейінгі туған жеріне қайта оралу сәті деп те айта аламыз (әрі осы қайық-бесіктің финалда жоғарыға көтеріліп кетуі спектакль композициясының сауаттылығын байқатады). Одан әрі Қорқыт:

...Топырақ базданып,  
Қара Жерді су алды:  
Екі аяқты, Жұмыр бастының  
Зәре-Құтын ұшырып,  
Салып тудым ылаңды!  
Мен келген соң,  
Сескенді ме,  
Ес көрді ме, – затымды:  
«Қорқыт» қойды Ел атымды... [1, 9 б.], –

деп екпіндейді. Режиссердің интерпретациясында осылайша ылаң салып, биіктен түскен Қорқыт бүгінгі ұрпақ үшін мәңгілік биікте деген ойдың сарыны бар.

Әрі модерн стиліндегі бұл тұжырым әлемдік театр өнерінде кездесуі мүмкін. Бірақ алғаш рет жүздесіп отырған қазақ көрермені үшін мұндай шешім тың жаңалық саналады. Бұл жөнінде әдебиетші, ақын Дәулетбек Байтұрсынұлы: «Біз көп жағдайда реалистік бағыттағы қойылымдардың ізіне түсіп алып нақты нәрселерді іздейміз. Ал мынау қойылымда бір көргенде түсінбей қалатындай күңгірт нәрселер бой көрсетеді. Модернистік жаңалықтарға қадам қойған жұмбақты жағдайда айтылатын театрдың дыбыссыз «тілі» бар. Оны көзіңмен көріп көңіліңмен оқисың, айтылмаған әңгімені естисің, қойылмаған дүниені көресің...» [2], – деп қойылымның жаңашылдығына назар аударады. Философия мен психологияның салмақты

күйі, руханият пен мәдениеттің тоғысы, поэтика мен пластиканың ырғағы бар спектакльдің расымен де өз көрерменін мүлдем өзгеше күйге түсіргені бұл – шындық.

Спектакльде «өмір мен өлім егіз» ұғымының астарын өзі өмір сүрген дәуірде (VII-VIII ғ.ғ.) тереңнен болжап білген Қорқыттың бейнесі өзгеше формада кескінделіпті. Бұл образдың ажалға қарсылығы, өмірге деген аса құштарлығы бізге аңыз арқылы мәлім. Негізінен спектакльдегі кейіпкердің басындағы хал өте ауыр. Әкесі мен шешесі де, айырылмас санаған досы да, махаббатын ұсынып, сезімнің бал шырынынан бақыт тапқан көңілдес те бұл үшін жан бере алмайды екен. Бұл – әрине адам өміріндегі ақиқат жолы.

Жалпы Қорқыт – ойшыл, философ, қобызшы, күйші, ақын, жырау, сәуегей, бақсы болған тарихи тұлға. Кемеңгер жазушы Мұхтар Әуезов: «...Ажалды тоқтату мүмкін еместігін мойындағысы келмеген Қорқыт Ата жұрттан безіп, айдалаға, табиғат аясына кетеді, бірақ таулар да, жазықтар да, ормандар да оған өлім күтіп тұрғанын айтады. Содан қорқып, шырғайдан алғашқы қобызды жасап, жер бетінде бірінші болып күй тартады. Сөйтіп, өлмеудің амалын өнерден табады» [3, 149 б.], – деп тұжырым жасаған. Демек, Қорқыт – мол шығармашылық қабілетке ие өнер адамы. Мұны спектакльдің жүйелі құрылымынан да, актерлік ойындардан да аңғара аламыз.

Басты рольдегі талантты актер Дулыға Ақмолда Қорқыттың Құдайға деген наразылығын, мәңгілік өмірді қалаудан туындаған өкінішін даусының әртүрлі иірімдер өзгерісінде береді. Кейіпкердің Сарын қызға деген сезімі, жанын сұраған Ажал мен Әзірейілге қарсылығы, өзі үшін жанын беруге келіспеген әкесі мен анасына, досы Рәпіл мен көңілдесі Никеге деген өкпесі актер ойынында нанымды штрихтармен өрілген.

Д.Ақмолданың әрбір қимылында Қорқыт тарихын түбегейлі зерттегені байқалады. Оның ойыны көркемдік жүйеде дами отырып, күй атасының терең философиясын насихаттайды. Алғашында Құдаймен ашық айқасқа түскендей тепсінген Қорқыт – Д.Ақмолда Ажал мен Әзірейіл келген сәттен бастап бірте-бірте бұрынғы арынынан ажырап, тағдырға мойынсұнған тәрізді. Осы көріністерде актердің бет құбылуы, көзіндегі үміт пен күдіктің ұшқыны, екпіндеген даусының бәсеңдеуі аңғарылады. Жалпы аталған спектакль жарық көргелі көрерменнен де, кәсіби мамандардан да жоғары бағаға лайық деп танылған Д.Ақмолданың сөзі де, іс-қимылы да қисынды үйлесіп, сом образ туындаған. Актер ойынын театртанушы-ғалым Гүлнар Жұмасейітова: «...Единогласно всеми, была отмечена игра актера Д.Ақмолды в образе Коркыта, который смог предстать перед зрителями настоящим ритуальным актером с особой природой и способом актерского существования» [4, 9 б.], – деп бағалайды. Демек, орындаушының талантына қоса ізденісі де айқын.

Актерлік ансамбльдегі өзге де орындаушылар Қорқыт бейнесінің биікте көрінуіне ат салысқан. Ажалдың кескіні – салқынқанды, жаныңды суырып алардай суық. Осындай бет-пішін мен характерді ұстанған Шынар Жанысбекованың сөзін үзбей айтуы да Қорқытты тығырыққа тірейді.

Актрисаның өзін расында жан алғыштай ұстауы, кейіпкерімен жұмыс жасау тәсілі ой салмағы ауыр шығарманың мәні мен маңызын одан әрі тереңдеткен. Жалпы осы жан алғышқа берілген сауатты трактовка Ш.Жанысбекованың бұған дейінгі кейіпкерлерінің көркемдік деңгейінен әлдеқайда жоғары шығуына мүмкіндік туғызыпты.

Бұлардан басқа роль орындаушылар Г.Шыңғысова (Сарын ару), Б.Тұрыс (Қорқыттың әкесі Қарақожа), З.Көпжасарова (Қорқыттың анасы Қамқа), Н.Жекенова (Қорқыттың көңілдесі Нике), Б.Қаптағай (билеуші Бек-Қаһан), т.б. шығарма метафорасына өзіндік үн қосқан. Соның ішінде Бекжан Тұрыстың ойынын ерекше айта аламыз. Оның роль орындау тәсілін Д.Байтұрсынұлы жоғарыдағы мақаласында: «Оғыз-Атаны ойнап шыққан Бекжан Тұрысқа келер болсақ, қысқа ғана бір сәттік көріністің өзінде естен кетпестей образды тізерлеген, қалтыраған қалпымен санамыздың экранына бадырайып жазып жіберді. Өмір деген – өткінші, пенделер қонақ. Жарқ еткен найзағайдың жарқылындай өтесің де кетесің...» [2], – деп тұжырымдайды. Шынында, пенденің жан алғыш-әзірейілдің алдында табандылық таныта қоюы екіталай. Сондай ауыр күйді бастан кешкен Қарақожа – Б.Тұрыс өзгеше штрихтармен фәнилық және бақилық өмірдің салмағын таразылап берді.

Қоюшы-суретші Артурас Шимонистің сценографиясы мен киім эскиздері кейіпкерлер өмір сүрген дәуірді меңзейді. Қорқыт заманында киім үлгісінің қандай болғандығын нақты айту қиын. Бірақ бұл жерде қоюшы-сценограф үлкен жұмыс жасапты. Режиссер мен суретші тандемі әрі қиял байлығы барлық қатысушы кейіпкерлердің өзіндік мінездеріне, әлеуметтік орындарына, атқаратын қызметіне сай келетін костюм үлгісін сызған. Әсіресе, мүйізді, кара киімді Ажал мен билеуші Бек-Қаһанның, Қорқыттың көңілдесі Нике мен Шырғайдың киімдері ерекше нақышта пішіліпті.

Осындай күрделі, рухани маңыздылығы жоғары, адамтану мен дүниетану қағидаларын тереңнен түсіндіріп беретін шығарма тудырған литвалық шығармашылық топ қазақ топырағындағы ертеректе болып өткен оқиғаларды философиялық тереңдікте жеткізді. Мұнда барлығы бар: махаббат, сезім, күй құдіреті, оптимизм, батылдық, екіжүзділік, сатқындық, т.б. Бұлар әсіресе, Ажалдың жақындарынан Қорқыт үшін жан сұраған көрінісінде ашылады, айқындалады. Осы сахнада өмір мен өлім арасындағы психологиялық күй сарапқа түседі, басына қиындық туған сәттегі әрбір адамның ішкі әлеміндегі сыр айқара ашылады.

Сонымен, кейбір деректерде қырық жыл өмір сүрген Қорқыттың ажалмен айқасы, өлімге берілмеу үшін қобызын бір сәт тоқтатпай, күй толғауы баяндалғанымен жалпы Адам. Өмір. Тағдыр философиясын жырлайтын спектакльде драматург пен режиссердің, суретші мен актерлік ансамбльдің өзара жарасымды жұптастығы бар. Ендеше ізденістің тереңдігімен, жан-жақтылығымен, шығармашылық ансамбльдің кейіпкер болмысына деген аса құштарлығымен, Қорқыт бейнесі арқылы адамзаттық қағидаларды насихаттауымен «Қорқыттың көрі» репертуарда ұзақ тұрақтайтын кезеңдік қойылымдардың қатарынан орын алатыны анық.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. *Иран-Ғайып. Қорқыттың көрі. Он үш томдық таңдамалы. – Алматы: 2006. – т. 6. – 437 б.*
2. *Байтұрсынұлы Д. Бұл Қорқыт бұрынғы Қорқыттан өзгереді... // Алаш айнасы. 15.05.2015.*
3. *Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. Алматы: Жібек жолы, 2005. – т. 21. – 384 б.*
4. *Жұмасейітова Г. Поучительные уроки фестиваля в Казани // Театр kz. № 8, 2015.*

**Жақсылықова М.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[tani.14@mail.ru](mailto:tani.14@mail.ru)*

### ТЕАТР СУРЕТШІСІ СЕРІК ПІРМАХАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕРІ

**Түйін:** Мақалада көрнекті театр суретшісі С.Пірмахановтың шығармашылық ізденістері қарастырылып, оның сценографиялық жұмыстарына театртанушылық тұрғыда баға беріледі.

**Резюме:** В статье рассматриваются творческие поиски известного театрального художника С.Пирмаханова, также оцениваются его сценографические работы.

**Кілт сөздер:** театр өнері, театр суретшісі, С.Пірмаханов

**Ключевые слова:** театральное искусство, художник театра, С.Пирмаханов

**Key words:** theatre, artist of the theatre, S.Pyrmahanov.

Қазақ театр өнері өзінің шығармашылық өсіп-өркендеу жолында күрделі кезеңдер мен жарқын даму белестерін бастан кешіріп, бүгінде жаңа ізденістермен толығуда. Театр өнерінің ажырамас бір бөлігі саналатын – сценография саласы да түрленіп, заманауи технологияларды тиімді пайдалану нәтижесінде бірқатар жаңалықтарға қол жеткізуде.

Қазақ кәсіби театр суретшілері туралы толғанғанда ең бірінші ойға оралатын есім – Серік Пірмахановтікі. Бұл дегеніміз оған дейін немесе одан кейінгі театр суретшілерін жоққа шығару емес, бірақ ұлттық сценография саласында оның аты көп айтылады да, жеңістері мен жетістіктері жайында көп естиміз.

Қарапайым ауыл баласы Серік Пірмаханов кәсібилік пен шеберлік тұғырына бірден көтерілген жоқ. Алматының Гоголь атындағы көркемсурет училищесінде біліммен сусындап, өмірінің төрт жылын сиқырын ішіне түйген суретшіліктің қыр-сырын меңгеруге жұмсайды. Дипломды болу бір басқа, ал шеберлігінді тәжірибеде дәлелдеудің жөні тіпті бір бөлек. Машықтанған кәсібін істе көрсету үшін жас маман өзінің туған жері – Сыр бойына оралады. Қызылордаға келген соң Нартай Бекежанов атындағы қазақ музыкалық драма театрына суретші-декоратор қызметіне орналасты.

Шығармашылық жолындағы алқашқы қадамдары бірден сәттілік әкелмесе де қылқалам иесі театрдағы режиссерлермен қоян-қолтық жұмыс жасай берді. Ал олар жас суретшінің тыңғылықты еңбегін, жан-жақты білімі мен дарынын ғана емес, кез-келген қиялға сыймайтын идеяның өзін жұмыс жобасына айналдыра білетін іскерлігін жоғары бағалады.

Осылайша, «асықпай жүріп, анық басқан» кешегі жас маман театрдың бас суретшісі деңгейіне дейін жетті. Бас суретші деп аты айтып тұрғандай бұл қызмет С.Пірмахановқа жаңа жауапкершілік пен жаңаша талаптар артты. Әркез ізденісте жүретін суреткер іркіліп қалған жоқ, бойындағы бар қабілет-қарымын, қылқаламының қуатын өзінің сүйікті ісіне сарқа жұмсады.

Театрға өзі сияқты оқыған-тоқығаны мол, сахна өнерін бақайшығына дейін меңгерген Хүсейін Әмір-Темірдің режиссерлікке келуі екі суреткердің де ғұмырын жаңа арнаға бұрды. С.Пірмаханов режиссер Х.Әмір-Темірдің қиялынан туған не бір күрделі көркем идеялардың күре тамырына қан жүргізетін, жан бітіретін. Спектакльдің бейнелік шешімін түзуде екі маман бірін-бірі іштей қуаттап, толықтырып отыратын. Суреткерлердің шығармашылық тандемі оларды жетістіктерге бастады.

Сахна кеңістігін меңгеру, режиссер ұсынған спектакль концепциясы аясынан аспай, ондағы актерлердің «өміріне» қолайлы жағдай жасау, сол бос жатқан алаңқайды қиялмен толтыру – суретшінің басты міндеті. С.Пірмаханов осы қойылған талапты артығымен орындай алды. Тіпті, одан әріге барып, театр өнерінің ажырамас бір бөлігі – сценография саласын дамытуға қарымды үлес қосты.

Суретші жетістігінің сыры – оның классикалық шығармаларды сахналаудағы ерекше эстетикалық талғамы. Театр төрінде шындыққа қол жеткізу үшін ең бірінші оқиға өтіп жатқан кезеңнің ақиқатын ғана емес, бүгінгі көрерменге сол өткен тарихтың несі қызық екенін анық білу қажет. Қоршаған ортаның, ғасырдың келбетін бір штрихпен немесе бір детальмен қалай ойнату керек, көрермендердің есінде қалатын бейнелік ұрымтал шешімді қалай тапқан жөн, міне, суреткер осы жағын көп ойланғандықтан оның қолынан шыққан барлық безендірулерінен заман астары, қоғамның жасырын тынысы, терең ойлылық бой көрсетіп тұрады.

Режиссер ұсынған идеяға сай заман бейнесін көрсету мақсатында ұсақ-түйекпен сахнаны толтырып тастау – қазіргі кезеңде де қазақ сценографиясында көп белең алып отырған мәселе. Ал Серік Пірмахановтың ерекшелігі де сонда ол өз бейнелеу құралдарын екшей келе, ең қажетті, маңызды бір-екі детальды ғана көрсетеді де, ал сол болмашы деталь сахнаға жарық түскенде салмағы артып, зорайып, еселеніп кетіп, көкейге ой тастайтын құдіретке айналады. Спектакльдің көркемдік идеясына жұмыс жасап, актерлерге де көмектеседі.

Суретші ізденісінің жемісі жетерлік. Ол бағындырмаған халықаралық, республикалық, аймақтық фестивальдер саусақпен санарлық. Бұған қазақ театр тарихынан ойып орын алған бірнеше спектакльдердің бейнелік шешімдері дәлел бола алды.



Айталық, Қызылорда театры Уильям Шекспир драматургиясын сахнаға қоюда батылдық танытып, облыстық өнер ұжымдары арасында ең алғаш рет «Король Лир» трагедиясын көрермен назарына ұсынғанын жақсы білеміз. Бұл қойылым іргелі ізденістің бастамасы ретінде театр сыншыларының жоғары бағасын алғанынан да хабардармыз. Өнертану докторы, профессор Б.Құндақбайұлы спектакльдің сахналық тұрпатын сараптай келе: «режиссер Х.Теміров пен С.Пірмаханов бір-бірін іштей ұғып, трагедия ерекшелігінен туындайтын шешімге ұмтылуының өзі табысқа татырлық ізденіс», [1, ---] – деп суретші мен режиссер еңбегін орынды бағамдаған. Шындығында да, қойылым декорациясы Шекспир заманының кескінін жеткізуде актерлерге жәрдемдесіп, спектакльдің айтар ойын тереңдеткеніне көпшілік куә.

Суретші С.Пірмаханов пен режиссер Х.Әмір-Темірдің Шекспир әлемін әспеттеуде қол жеткізген келесі бір жеңісі – «Макбет» спектаклі. Қойылымның сыртқы бейнелік шешімін әрдайым пьесаның өн бойынан іздейтін қасиеті бұл жолы да суретшіні алдамаған сыңайлы.

Қып-қызыл қан түстес шымылдықта қылыш пен жіпке оралған тәждің суреті бейнеленген. Жіптің бір ұшын тарқата бастасаң-ақ, көрермендер таққа таласқан пенделердің жантүршігерлік қылмысты оқиғаларының куәгеріне айналмақ.

Қараңғылық жайлаған сахна кеңістігінде ұзын қайыстарға орнатылған қатар-қатар бөренелер ілінген. Сахнаға кіріп-шыққан кейіпкерлердің іс-әрекеттері барысында бұл бөренелер еріксіз шайқалып, алмағайып болмыстың тұрақсыздығын анық жеткізеді. Ал сахнаның тура ортасынан бастап созылған көпірде оқиғаның маңызды көріністері өтіп жатады. Ойналмалы, солқылдақ көпірде таққа таласқан жандардың «соқтықпалы, соқпақты» тағдырын астармен жеткізеді. Қажетті кездерде жарықтың көмегімен сахна алаңқайының арт жағынан шілдерлі матаға салынған қамалдың бейнесі де қылаң беріп тұрады. Осы арқылы көрермендер қанды трагедияның философиялық үнін түйсініп, айтар ойына қаныға түскен.

Ж.Аймауытов пен Б.Майлин шығармалары негізінде қойылған «Аласапыран» трагикомедиясын суретші С.Пірмаханов пен режиссер Х.Әмір-Темір қол жеткізген ірі табысқа жатқызуға болады. Мұнда режиссер мен суретші гротеск тәсілін қолдану арқылы шынайы болмысты, символикалық бейнеге айналдыра алған. Кейіпкерлер өмір сүрген ортаны көрсету үшін суретші тіршілікте қолданылатын қарапайым заттар мен бұйымдардан (шелек, бақыр, үстел, орындық, жайылған киімдер, т.б.) сахналық коллаж жасапты. Олардың барлығы кеңес өкіметін құрғалы жүрген шала сауатты, «шаш ал десе бас алатын» әумесерлердің бейнелерін ашып, әрі заман келбетінде толықтыра түседі. Қысқасын айтсақ, барлығы да ойнап тұр. Осылайша, суретші шынайы детальдар арқылы шартты сахналық өмірді көрсетуге мол мүмкіндік жасай алған.

Қызылорда театры толағай табыстарға қол жеткізсе, онда бас суретші Серік Пірмахановтың да орасан зор еңбегі бар деп тануымыз керек. Себебі театрда қызмет атқарған жылдары ішінде суретші екі жүзден аса спектакльдерді көркемдеген. Саналы ғұмырын суретшілікке, театрға арнаған

Серік Пірмаханов 1990 жылдан КСРО Суретшілер Одағының, Қазақстан Театр қайраткерлері Одағының мүшесі. 1998 жылы «Қазақстанның еңбек сіңірген қызметкері» мемлекеттік құрметті атағына ие болды. Өнердегі еңбегі үшін республикалық, одақтық дәрежедегі дипломдармен, «Астана» медалімен марапатталған.

Ал ең бастысы, ол әр күн сайын өзінің сүйікті ісімен шұғалданып, қазақ сценография өнерінің дамуына ат салысып келеді. Әр спектаклімен көрерменіне ой тастап, ізденуден жалықпау – оның негізгі ұстанымы.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. *Құндақбайұлы. Театрда туған ойлар. – Алматы: ----, 2009. – --б.*

**Ескендіров Н.Р.**

*Т.Жургенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

*naka\_oner@mail.ru*

### **«АЙМАН – ШОЛПАН» ҚОЙЫЛЫМЫНЫҢ РЕЖИССЕРЛІК ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор М.Әуезовтың «Айман-Шолпан» спектаклінің даму эволюциясына, сахналану барысындағы көркем концепцияларына терең тоқталып кеткен. Режиссерлердің интерпритациялары талданады.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает актуальные вопросы казахского театрального искусства. Анализируется спектакли по пьесе М.Ауэзова «Айман – Шолпан» по разным позициям постановок режиссеров и их интерпритациям.

**Abstract:** In this article, the author explores topical issues of Kazakh theatre art. Analyzes the performances based on the play by M.Auezov «Aiman-Sholpan» in different positions of the directors and their productions interpretaciâm.

**Кілт сөздер:** театр өнері, интерпритация, қазақ сахна өнері

**Ключевые слова:** театральное искусство, интерпритация, казахское сценическое искусство

**Key words:** film, television, Interpretasy.

Ұлттық классикалық туындылар айтар ойының салмақты қуатымен, идеясының ғасырлар бойы өзектілігімен, жақсы мен жаманның таразы басындағы өлшемін танумен ерекше. Өткен дәуірдің үнін бүгінгі қалыпта өрбіту, қоғамдағы қатыгездік күшінің сипатын айқындау немесе керісінше жағымсыздық, кесір қылықтарды күлкімен әшкерелеу осы классикалық шығармалардың рухани мақсатына тән. Әсіресе, классикалық комедияның адамның рухани өмірінде алар орны зор. Жалғыз музыкалық комедия «Айман – Шолпан» соның кепілі. Осындай классикалық шығармалардың әр онжылдықтар сайын сахнадан түспеуінің басты мәні – мұның әрбір буын өнерпаздардың шеберліктерін ұштап отыруында. Сүйегі асыл көркем дүниені сахналаудағы мұндай үрдіс көрерменнің эстетикалық талғамын арттырып, шығарманың поэтикалық мазмұнын ашуда септігі мол.



Қай театрдың сахнасында болмасын комедия жанрында жазылған пьесалардың ролі айрықша. Қазақтың Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театры алғаш құрылған күннен бастап-ақ өз репертуарына комедиялық спектакльдер кіргізуді үнемі назарда ұстап отырған. Себебі, мұндай шығармалар көрермен үшін ауадай қажет. Жұртшылық театр сахнасынан үлкен тәлім алады. Жекелеген адамдардың бойындағы қоғамдық кемшіліктерді сахналық қойылымдардан көріп оны түзеуге тырысады.

Жалпы қазақ комедиясы дегенде ең алдымен Бейімбет Майлин салған сара жолды жалғастырушылар Шахмет Құсайынов пен Әбділдә Тәжібаевты, Сәкен Жүнісов пен Қалтай Мұхамеджановты атап өтпеу мүмкін емес. Өйткені олар – жалынан оңайлықпен ұстата қоймайтын осы жанрдың негізгі кілтін тапқан жазушы-драматургтер. Олардың өткен ғасырдың басындағы қоғам, яғни қазақ бастан кешкен саяси ахуалдар мен тұрмыстық жағдайлардың, арамза молдалар мен өз мүддесінен шыға алмайтын байлардың күлкілі бейнесін суреттеу тәсілі бүгінге жетті. Қазіргі уақытта сол негізде дамып отырған комедия жанры арқылы көптеген режиссерлер өздерінің шығармашылық бағытын анықтап, актерлік ойын үлгілері қалыптасты.

Театр репертуарынан ұзақ жылдардан бері түспей қойылып келе жатқан жалғыз классикалық комедия М.Әуезовтің «Айман – Шолпаны». 1934 жылы музыкалық драма театрының шымылдығын ашқан пьесаның 1964 жылдан бері драмалық ұжымдардың репертуарынан орын алғандығы, бүгінгі күнге дейін дәуір көшімен ілесіп, ұлттың рухани өміріне өзек болғандығы қазақ театры тарихынан белгілі. Бұрын сахнаға қойылған пьесаларға ұзақ жылғы үзілістен кейін қайта оралу репертуар мұқтажымен қатар белгілі бір идеялық-шығармашылық мақсатқа байланысты. Бұлардың режиссерлік интерпретациясының бұрынғысынан өзгеше болып келетіні тағы бар. Спектакльді жасаушылар пьесаның идеясын ашып, ерекшелігін тануда бүгінгі өмірдің талабы, көркемдік-эстетикалық талғам тұрғысынан қарайды. Өйткені режиссерлік ойдың соңғы жылдары тереңдей түсуі мен актерлік шеберлігі интеллектуалды негіздің өріс алуы сахналық бейнелердің соны қырымен көрінуіне, спектакльдің көркемдік шоқтығының жоғары болуына үлкен ықпал жасауда.

Кемеңгер жазушы М.Әуезов асқан шеберлікпен лиро-эпикалық дастан мен осы аттас хикаяның сарынын сақтай отырып, қайталанбас пьеса тудырды. «Айман – Шолпан» комедиясын жазған кезде автор поэмадағы ұлттық рухты әлсіретіп алмауға көп мән берген. Комедия жанры зерттелген еңбектерге зер салатын болсақ, көрнекті ақын әрі ғалым Ә.Тәжібаев былайша ой түйіндепті: «Пьесаның поэмаға ұқсастығы комедиялық линияның түгел қамтылуында, және толық ашылмай, тек ишарат түрінде күлкі боп айтылған жыр әңгімелерінің пьесада терең ашылып, күрделілік табуында. Бұл – бір.

Екіншіден, жыр іргесін берік ұстап тұрған Айман мен Көтібар арасында күлкілі оқиға еді ғой, шындап келгенде пьесаға ірге болып тұрған да, осы екеуі: Айман мен Көтібар. Бұл екеуінің біреуі болмай қалса, я

бүтіндей өзгеріп кетсе ше? Онда пьеса жыр рухынан алыстап, тіпті басқа нәрсеге айналып кетер еді. Мұхтар бұл жағына өте сақ, жыр рухынан алыстау емес, қайта оны күшейте, жарқырата түскен.

Поэмада Айман мен Көтібар арқылы көрініп отырған, үнемі көңілділікке, қуанышқа, жарық пен жылылыққа, татулық пен мейірімділікке шақырып отыратын ғажап бір оптимизм бар емес пе еді, Әуезов осы оптимизмге қызыққандықтан «Айман – Шолпанды» пьесаға айналдырғанды» [1, 235 б.]. Ғалым бұдан әрі драматургтың комедияға енгізген жаңалықтарының барлығын жан-жақты талдап берген. Әсіресе, автор тарапынан пьесаға қажетті жаңа кейіпкерлердің қосылуын орынды деп тапқан. Пьесадағы М.Әуезовтің өзіндік ойынан қосылған Жарастың комедия әрекетін ширатуға зор ықпал еткендігін дәлелдеген. Сонымен бірге поэмада жарамды және қызықты қызмет атқарған, бірақ пьесаға қажет емес-ау деген тұстарды батыл алып тастағанын да ашып айтқан. Ол – жеті жасар Есет баланың ролі. Оның есесіне Теңге образын ірілендіріп, кесектеткен. Осындай үлкен өзгерістердің барлығы да, пьесаның идеялық мазмұнын тереңдетуге бағышталған. Соның нәтижесінде «Айман – Шолпан» комедиясы нағыз ірі туындылардың қатарынан орын алды.

1934 жылы Жұмат Шанин мен Құрманбек Жандарбековтің режиссурасымен жоғары деңгейде қойылған спектакльде қазақ халқының ұлттық болмысы кеңінен танылды. Б.Құндақбайұлы сол спектакль туралы: «...ән мен өлең, би мен хор, ақындар айтысы, халық өнерінің тағы басқа толып жатқан элементтері бір сахналық арнада тоғысып, синтетикалық өнердің көркемдік шарттарына толық жауап берген» [2, 145-146 б.], – деп жазады. Мұнда жанрға тән режиссерлік ой-толғаулар, синтездік өнердің бірінен-бірі туындайтын әрекеттері мен қимылдарында байқалатын қисындылық бар.

Спектакльде халқымыздың күміс көмей, жез таңдай әншілері басты рольдерде ойнап, театр тарихының алтын беттерінде мәңгілікке қалды. Дәлірек айтар болсақ, Айманды – К.Байсейітова, Арыстанды – Қ.Байсейітов, Жарасты – Е.Өмірзақов, Көтібарды – Қ.Жандарбеков ойнады. Бүкіл қазақ сахнасының майталман актерлерінің күшімен жарық көрген «Айман – Шолпанның» бұдан кейінгі тағдырының сәтті сабақталуына осы алғашқы спектакльдің жемісті жүруінің ықпалы мол болды.

Жоғарыда айтып өткеніміздей, «Айман – Шолпан» комедиясы барлық театрларда қойылып шықты. М.Әуезов атындағы академиялық драма театры да, бұл пьесаны бірнеше рет өз сахнасынан көрсетті. 1960 жылы режиссер Әзірбайжан Мәмбетов режиссурасымен алғаш рет осы театрдың сахнасына шыққан спектакль көп көңілінен шығып, ұзақ жылдар бойы театр репертуарынан түскен жоқ. Бұл қойылымның ерекшелігі туралы Б.Құндақбайұлы «Мұхтар Әуезов және театр» кітабында былайша жазыпты: «Режиссер Ә.Мәмбетов комедияның негізін сақтап, мұндағы суреттелген өмір болмысын кейіпкерлер бейнелерін әдейі әсерілеу әдісімен шешкен. Және комедиядағы халық ойындары, тұрмыс-салттық көріністер де ұтымды шешімін тауып, спектакльдің бөлінбес құнды бөлшектері болып қаланған.

Оның үстіне композитор Ахмет Жұбановтың әуенді музыкасы да комедия мазмұнының халықтық сипатын айқындауға әсер еткен» [2, 152 б.]. Бұдан ары театр сыншысы жекелеген актерлердің ойнау шеберліктерін даралап жазған. Ал, драматург әрі театр сыншысы Қалтай Мұхамеджановтың спектакль премьерасынан кейін жарық көрген мақаласында: «Жас режиссердің алыс дәуірге сапар шегіп көптеген тарихи, әдеби мұралармен танысуына тура келді. Тынбай ізденудің нәтижесінде сапары сәтті аяқталып, мол табыспен оралды. Ең алдымен астын сыза айтарымыз, жас режиссер автор мақсатын терең түсініп, әрбір характердің ара салмағын ашып алған да, оның тұтас тұлғаға айналу процесін өзінше сомдап, жүйелі ансамбль құрып, спектакльдің өзінен дәуір образын жасаған» [3, 321 б.], – делінген. Мақала авторы режиссер ойының тұтастығын, оның мизансценалар құрудағы шеберлігін ерекше айтып талдаған. Бұл мақаладан байқағанымыз, Көтібар атының Басыбар болып ауыстырылуы болды. Бұрыннан халық санасына сіңіп кеткен кейіпкер атының өзгертілуін кеңестік идеологияның ықпалынан деп ой түйгеніміз жөн.

Басыбар ролінде ойнаған Ы.Ноғайбаевтың роль шығарудағы айрықша талантын Қ.Мұхамеджанов жоғарыдағы еңбегінде былайша жазыпты: «Академиялық драма театрының қазынасына қосылған қымбатты жаңа жасаудың иелеріне келсек, ең алдымен көзге түсетін Ы.Ноғайбаев атқарған Басыбар кейпі. Өзінің өнер жолында үнемі табыспен келе жатқан талантты артист тағы да жарқ етті. Ноғайбаевтың Басыбары ашуынан аяз, күлкісінен күңгірт тұман түтеп тұрған шын мәнісіндегі кесек, сом еңбек» [3, 322 б.]. Сол сияқты З.Шәріпованың Айманы мен Ш.Жандарбекованың Шолпанының қалай сомдалғаны туралы да нақты тоқталған.

Біз «Айман – Шолпан» комедиясының сахналық тарихын толық қамтуды мақсат тұтқан жоқпыз. Ең бастысы, аталған шығарманың өзіндік тарихи жолы бар екендігін ескеру. Қашан да режиссерлер үшін бұрыннан сахналық жолы қалыптасқан дүниені қайта қою оңай емес. Ол үшін тың режиссерлік ойлар мен жаңа ізденістер керек.

Қазақ драматургиясының басқа классикалық шығармалары сияқты бұл да – сонау жазылған мезгілінен бері қарай сахнадан түспей келе жатқан пьеса. Талай актерлер мен режиссерлердің шығармашылық дәрежесіне өлшем болған комедияның сахналық жолы, өзіндік қойылу дәстүрі қалыптасқан. Сондықтан мұндай классикалық пьесаларды сахнаға қайталап қойғанда режиссерден, рольді ойнайтын актерлерден мол дайындықты, тың ізденістерді талап ететініміз даусыз. Және жаңа қойылымға бүгінгі күннің талабынан келіп, қазіргі өмірге үндестігі, көрерменге берер эстетикалық әсері, айтатын ойы режиссерлік тұжырымда нақты анықталуы қажет.

Фольклорлық-эпостық шығармалар негізінде дүниеге келген классикалық пьесалардың ең алғашқы сахналану дәстүрі этнографиялық-тарихи дәлділік тұрғысында өріс алғандығы театр тарихынан белгілі. Ал, 1960-1970 жылдарға қарай, яғни ұлттық сахна өнерінің қарқынды даму бағыты мен басты шығармашылық талап-танымы күрделене бастаған шағында философиялық, психологиялық сарын алға шықты. Ал, соңғы

жиырма жылдан аса уақыттың сұрасыны тіпті өзгеше, сахна астарлы мән-мағынадан, терең психологиялық тебіреністен бас тартты. Бұл кезеңде кейіпкерлер сөздеріндегі, олардағы киім үлгілері мен қимыл-қозғалыстарындағы өзгертулердің орын алуы тәуелсіз елдің талғампаз көрерменін жеңілдікке алып келгені бұл – шындық.

Егемендіктің алғашқы жылдарындағы М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында интермедия түрінде сахналанған «Айман – Шолпанда» (1992) астарлы күлкінің орнына режиссер шешімімен жанр ерекшелігіне қарай жеңіл көңіл көтеру ғана орын алыпты. Мұнда кейбір кейіпкерлердің сөздері өзгерген. Классиканы әр дәуірдің үніне лайықты сахналау – қазақ театрында бұрыннан қалыптасқан үрдіс. Осы принциптен алыс кетпей, керісінше бүгінгі қоғамдық формациялардың әлеуметтік бағытына қарай одан әрі дамытуды өнер ұжымдары тәуелсіздік жылдарындағы өздерінің басты міндетіне айналдырған болатын. Себебі, мұнда шығармашылық еркіндік, әр режиссердің өзіндік ой-тұжырымын тану мен таныту мақсаты тұрды. Осы 1992 жылғы қойылымдағы режиссер Ә.Мәмбетовтың өзгеше әрі тосын шешімі алғашқы көріністе кейіпкер-манекендердің жансыз бейнесінің сахна кеңістігін айналып өтуі болған. Мұны біріншіден – кейіпкерлердің тарихтан бүгінге жетуі, екіншіден – режиссердің мұражайлық интерпретациясы деуге негіз бар.

Спектакльде орын алған шығарманың көркемдік концепциясына қайшы келіп жатқан көрініс – қыздармен бірге Көтібар батырдың тұтқынына түскен өзбек жігіті «Ташкенде қарбыз бен қауыным қалды вай-вай» деп қайғыруы. Бұл – автордың мәтінінде жоқ, Ә.Мәмбетовтің өзіндік шешімімен айтылған сөз. Режиссерлік тұжырымын жаңа формация тұсындағы тәуелсіз жас мемлекетте нарықтық экономиканың басталғандығымен ұштастыруды көздеген қоюшы шығармадағы керуен басы баласының мұң-зарына жеңіл көзқараспен келіпті. Ал, мәтіннің түпнұсқасында Көтібардың Маман ауылын шауып, қыздар мен керуенді тұтқынға алған тұсындағы бұл кейіпкердің сөзі: «Әкежан, жан-жанан, мен не болам? Я ханнан, мен қайтеін, Жарас аға, маған да ақылыңнан қарас, аға!», «Бәрекәллә ағажан, апажан, жүдә жақсы шүлөрың. Бомасам мин һәм уләр болдым, хафадан!» немесе Айманға: «Уай-уай апажан, нимә хайла болады, азат болар бұл хафадан!» [4, 327-334 б.б.] болып келеді. Бұл жерде автор тіл диалектикасына үлкен мән берген және өзбек ұлтының мінезі мен болмысының ерекшелігін осы бейне арқылы толық ашқан. Шығарманың айтар ойын бүгінмен үндестірудегі Ә.Мәмбетовтың «тапқырлығы» дегенмен мұны аталған кейіпкерге жасалған қиянат дейміз және мұнда ешқандай да күлкі мен драмалық ситуацияның қисынды байланысы байқалмады. Керісінше, келемеждеуде гротеск тәсілі, яғни асыра сілтеу анық көрініп тұр.

Дегенмен спектакльде айшықты ойындарымен есте қалған Ж.Медетбаев (Маман), Ә.Кенжеев (Көтібар), Ж.Маханов (шал), Қ.Тілеуова (Айман), Д.Темірсұлтановалардың (Шолпан) шеберліктері көрерменіне ұзақ уақыттан соң жол тартқан музыкалық комедияның ансамбльдік тұтастығына негіз болған.

Егемендіктің алғашқы жылдарында сахнаға шыққан «Айман – Шолпанның» бұл қойылымында режиссердің жас қазақ мемлекетінің қоғамдық-саяси, мәдени тұрғыдан дамудың нақты бағытын таба алмай жатқандығы байқалады. Бұл М.Әуезов шығармасына Ә.Мәмбетовтің мұражайлық сипат беруінен, кейіпкерлердің өмірдегі және көркем шығармадағы әлеуметтік орнын таппауынан аңғарылады. Жалпы бұл спектакльді жаңа түрге енудің, жаңаша ойлаудың, ұлт тарихына қайта оралудың үлгісін танытқан шығарма болды деп толық айта аламыз.

Аталған комедия 2000 жылы бас театрдың сахнасына Есмұқан Обаевтың режиссурасымен қайта қойылды. Режиссердің мұны Абай атындағы Шығыс Қазақстан облыстық Семейдің қазақ музыкалық драма театрында сахналағаны көпшілікке жақсы мәлім. 1985 жылы Алматыға гастрольдік сапармен келген театр алғашқы күнгі шымылдығын осы спектакльмен ашады. Бұл туралы: «Режиссер Е.Обаев пен қойылымға қатысушылар пьесаның халықтық сипатына, оның фольклорлық негізіне көңіл аударған. Сахнаның көркемделуі де (суретші Д.Сүлеев) шартты түрде бейнеленген киіз үйдің ішкі сән-салтанатын елестеткендей әсер қалдырады. Комедияның өзіндік көркемдік сипатын танытатын халық музыкасы молынан пайдаланылған. Әйгілі халық әні «Гүлдерайым» спектакльдің тұтас лейтмотивіне айналған. Ол жеке оқиғалар мен музыкалы құбылыстарды күшейтіп, кейде олардың логикалық алмасуын, енді бірде сахналық көріністердің басын біріктірді. Қойылымның пантомимамен басталуынан кейін сахнадағы кейіпкерлердің ақжарқын кескін-келбеттері, көңілді хоры мен ойын-сауықтары Шөмекей елінде өтіп жатқан той-думанның жалғасы іспеттес» [4, 163 б.], – деп жазылған. Бұдан Е.Обаевтың өзіне тән қолтаңбасы аңғарылады, режиссердің жанр табиғатынан туындайтын драмалық әрекет пен музыканың тұтастық табуына көп мән бергендігі айқын көрініс табады. Сонымен қатар ұлт аспаптар оркестрінің сүйемелдеуімен айтылатын жеке әндер мен хор, би көріністері шығарманың идеялық мазмұнының ашылуына мұрындық болды.

Е.Обаев пьеса кейіпкерлерін сомдауға актерлерді дұрыс таңдап ала білген. Мұнда әншілік қабілетімен көзге түсіп жүрген бір топ жас актерлер өздеріне берілген рольдерін жетістікпен ойнап шықты. Олар драмалық әрекеттен әнге, одан хорға немесе биге еркін ауыса отырып, жаңа шығармашылық қырларын танытты. Спектакльге қатысқан актерлердің барлығы да қойылымның сәтті шығуына үлестерін қосты. Олар музыкалық спектакль қоюға театр ұжымының мол мүмкіндігі бар екендігін таныта алды. Өнер құдіреті өзінің ішкі көркемдік қуатымен шынайы сипатына ие болғанда, яғни өзіне тән көркемдік құралын сәтімен қолданып, шығармашылық шеберліктің биік шоқтығынан тіл қатқанда көпшіліктің жүрегін осылайша баурап, осылайша толқытса керек-ті.

Шымылдық ашылғанда кезде ақ үйге таласқан Маман – О.Қиқымов пен Көтібар – А.Бектемір екеуінің болымсыз нәрсеге ұстасулары үлкен жауластыққа әкеп тірейді. Маман бай роліндегі актер өз кейіпкерінің даралық ерекшелігін дәл тапқан. Ол байлығына сеніп масаттанған адамның

менмендігін, бірбеткей қырсықтығын дәл ашқан. Ал, А.Бектемірдің қызықты қимыл-әрекетінен, сөз саптауынан оның Көтібары бір айтқанын екі етпей орындайтын адам болып шыққан. Актер күні өтіп бара жатқан батырдың жас қыздарға қырындаймын деп күлкілі жағдайларға тап болуын нанымды сомдады. Оның қорбандаған жүрісі, қыздармен тілдесуге ниеттеніп, барынша жақсы көруге тырысуы күлкі тудырып жатады. Өзінің батыр екенін мақтаныш тұтып, үнемі өктем сөйлеп үйренген Көтібардың Теңге алдында бүрісіп, моп-момақан бола қалуы күні өткен батырдың кейпін елестетеді.

Айман роліндегі Д.Темірсұлтанова жас арудың толғаныс сәттері мен ішкі көңіл-күйін жеткізе білді. Оның Айманы көркімен ғана емес, ақыл парасатымен, ізеттілігімен баурап алады. Бір ескерерлік жәйт актриса көзін қайта-қайта төңкеріп, аруға жараспайтын басы артықтау әрекеттерге көп барады.

Н.Жәкенова Шолпанының ерке әрі айтқанынан қайтпайтын бірбеткейлігі бар. Жас орындаушы жас қызға тән инабаттылық пен өткірлік сияқты қасиеттерді көбірек көрсетуге мән бергені жөн тәрізді.

Маман байдың қос қызына таласқан Әлібек – Е.Біләл мен Арыстан – Ғ.Құлжанов рольдері де сахнада нанымды бейнелеу тапты. Е.Біләл кейіпкер мінезін дәл тауып, шабытпен ойнады. Топ алдына жасындай жарқырап суырылып шыққан Әлібектің жалынды да, ақжарқын келбетінен өзіне деген сенімділік байқалады. Актер бай мырзаның маңғаз, сылқым серілігін әр қимылы арқылы таныта алды. Қыздармен жолығысатын сахналарда Әлібектің сыпайылығы, жөн білетін тектілігі, парасаттылығы бірден көзге түседі.

Ғ.Құлжанов ойнаған Арыстан батыр пішінді, ақылдан гөрі ашуға тез берілетін қызуқанды жігіт болып шыққан. Әлібекпен бәсекеде есесін жібергісі келмей тайталасатын сахналарда үнемі Әлібектен кемшін түсіп жатты. Актердің дауысы көп тұстарда анық естілмейді. Бұл актердің рольмен аз жұмыс жасағанын айғақтап тұрған тәрізді.

Спектакль оқиғасының дамуына Б.Тұрыс сомдаған Жарас ролінің үлесі мол. Ол қай кейіпкермен сөйлесе де нақты әрі сенімді әрекеттер жасайды. Актердің Жарас ролін терең ұққаны соншалық бүкіл тұла бойындағы дарынын сарқа төкті. Орындаушының бет жүзіндегі құбылыстар сәт сайын өзгеріп, кейіпкер әрекетіне сай мың құбылады. Б.Тұрыстың пластикалық қозғалыстары мазмұнды, белгілі бір мақсатқа құрылған. Жарастың жарасымды әзілі, сынаптай сырғыған жеңіл жүрісі, қысылтаяң жерден жол тауып кететін ақылдылығы табиғи туындап жатты.

Келесі бір кейіпкер Көтібардың жас тоқалы – Теңге. Бұл рольде ойнаған Ғ.Әбдінәбиева сахнаға адымдай басып шыққан сәтінен бастап, ешкімге оңайлықпен беріспейтін ерке тоқалдың даралығын танытып үлгірді. Ер адамның киімін киіп, Көтібарды жекпе-жекке шақыратын сахнасында адуындық басым. Оның ішкі ашу ызасы жүзіне теуіп қана қоймай, дауысы да өзгерген. Бетіндегі пердесін жұлып тастап, күйеуінің алдына тұра қалған тұрысында өзіне сенімі мол әйелді көреміз. Ол оңайлықпен Көтібарға берісе

қоймайтын кесектік танытады. Отырған көрермендер Теңгенің әрекетін үнсіз қоштап, тілеулестік білдіреді.

Музыкалық сарынымен ерекшеленетін, халық жыры негізінде жазылған, қисынды юморға толы «Айман – Шолпан» комедиясындағы аңғал, өзінің батырға тән даңғойлығынан әжуаға айналып отыратын Көтібарды, тілі өткір, қиын жерде сөз тапқыш Жарасты, өз мырзаларының ұнамды қасиеттерін жырмен суреттеп беретін Балпық пен Жантық ақындарды халықтық бояуы келіскен сом тұлғалар деп айта аламыз. Осы кейіпкерлер арасындағы жеңіл тартыстар қазақ театрларының барлығында дерлік орын алып, көптеген режиссерлер мен актерлердің шығармашылық ізденістерін арттыруға мүмкіндік берді.

Классикалық шығарманы сахнаға шығаруда Е.Обаев тарихи шындық пен көркемдік шындықтың ара салмағын дұрыс сақтауға, кейіпкер характерінің соған сай келуіне жете мән берген. Және дәуір тынысы, замана келбеті, ұлттық колорит сияқты ұғымдарды режиссура классикалық пьесалар негізінде қойылған спектакльдердің басты ерекшелігі деп таныған. Тұрмыс-салттық элементтерді, этнографиялық дәлдікті, тарихи-фольклорлық шығармалардың өзіндік бояуын, авторлық сипаттамаларды сақтау спектакльдің басты көркемдік шартына айналыпты. Әрине мұнан ол уақыттағы режиссурада кемшілік жоқ екен деген ұғым тумаса керек. Шығармашылық ізденістің барлығы бірдей ойлаған жерден шыға бермейтіні заңды құбылыс.

Мұнда перде ашылғаннан ешқандай сөздерді естімей сахнадағы кейіпкерлердің кім екенін білмей отырып, ең алдымен бізді суретшінің жұмысы еліктіріп алып кетеді. Спектакльді қисынды әрлеуінің нәтижесінде біз оның талғамы мен темпераментін, стилін байқаймыз. Спектакль кейіпкерлерінің киімдері ұлттық ерекшелікті айқын танытқан. Оларға қарап отырып, қазақ ұлтының киім үлгісінің ерекшелігіне тәнті болмау мүмкін емес. Қойылымда өзара орынды қабысып жатқан халық ойындары, әдет-ғұрыптық элементтер өте нанымды берілген.

Спектакльдің көркемдік және стильдік тұтастығын айта отырып, біз оның театр ұжымының эстетикалық-идеялық ынтымақтастығының арқасында туындағандығын ұмытып кетеміз. Режиссердің толғанысымен, қойылымның түпкі ойымен, актердің талантымен спектакльдің бір арнаға құйылған гармониясын толықтыру мүмкін емес. Осы айтылғанның барлығы ұжымның бір ауамен өмір сүріп, дүниетаным көзқарастары бірдей көрерменді өз еңбектеріне сүйсіндіре алды. Жалпы Е.Обаевтың жалынды жастық рухты насихаттау, көзсіз өршілдіктің түптің түбінде қателіктерге алып келетінін, ескі мен жаңаның тартысында қайткенде жаңаның жеңіске жететінін үндеу үрдісі оның классикалық комедияны сахналаудағы заманауи көзқарасын байқатты. Аталған шығарманы сонысымен де көрерменнің ықыласын аударған дүние деп айта аламыз.

«Айман – Шолпан» – 1934 жылы қазақ музыкалық драма театрының шымылдығын ашса, 1972 жылы С.Қожамқұлов атындағы Жезқазған облыстық қазақ музыкалық драма театрының, 1990 жылы Ж.Аймауытов

атындағы Павлодар облыстық қазақ музыкалық драма ұжымының іргесін көтерген тарихқа бай комедия. Мұны шығарманың көркемдік құндылығын, мәдени мұраға айналған сипатын аңғартатын мысалдар дейміз. Соның ішінде егемендікпен тұспа-тұс шымылдығын ашқан Кереку театрының репертуарындағы комедия жарқын атмосферасымен, оптимистік сипатымен ерекшеленді (1990). Мұндағы тәжірибелі режиссер Ерсайын Тәпеновтың негізгі идеясы Жарас бейнесі арқылы еларалық тыныштықты сақтау, татулықты насихаттау болған. Алдыңғы планға шыққан осы кейіпкердің шығармадағы әлеуметтік орнын тап басқан режиссер Жарасты халықтық бейнеге айналдырыпты. Рольдегі Құрманғазы Айтмырзаев сахнадағы жеңіл қозғалысымен-ақ кейіпкер әлемінің барлық болмысын ашып берді. Пластикалық қозғалыс, шалт қимыл, сөз астарын түйсіну актердің жанр табиғатына лайық ойын көрсеткендігін айғақтайды.

Ал, Әлібек – М.Байжұмановтың өзінің байлығына деген сенімділігі мен мырзалығы, ақылдылығы мен аңқаулығы қатар суреттелсе, Арыстан – Ж.Доспаевтың қызуқандылығы алға шыққан. ХІХ ғасырда өмір сүрген бай қыздары Айман мен Шолпанның тағдыры пьесада феодалдық жүйеде өріліп отырады. Негізінен Е.Тәпеновтың режиссерлік жаңалығы Айман мен Шолпанды екі бөлімде төрт актрисаның орындауы болды. А.Таспаева мен Т.Атамбек (Айман), Т.Абдрахманова мен Г.Қайырбекованың (Шолпан) орындаушылық шеберлігі бірін-бірі толықтырып, лирика мен драманы қатар ұштастыруда көп ұтқан. Алғашқы екі актриса Айманның толғаныс сәттерін тереңнен ашып, көркіне ақылы сай, парасатты ару ретінде бейнелей білді. Қыз бойындағы ізгілік пен парасаттылық, нәзік сезімі драмалық әрекетпен қатар ән арқылы да ашылған.

Әр спектакльдің өзіндік ерекшелігі болуы керек десек, керекулік театрдың басты ерекшелігі – «Айман – Шолпан» музыкалық комедиясының ұлт-аспаптар оркестрінің сүйемелдеуімен жүретіндігінде. Қойылым бойында кейіпкерлердің көңіл-күйіне сай билер де бар. Жалпы бір рольге бірнеше орындаушының қатысу шешімі орындаушылардың әртүрлі жанрда шыңдалуына өзіндік септігін тигізетіні сөзсіз. Режиссер мұндай шешімге тосыннан келгенін айтқан болатын. Жаңадан ашылғалы отырған театрдың алғашқы қойылымында ойнау – әр актердің арманы. Сол үшін қиял қуып келген жас талант иелері жарқырап көрінсін деген ниетпен бірінші спектакльді төрт актрисаның ауысып ойнауына шешім қабылданады. Көрермендер мен театр сүйер қауым бұл шешімге оң бағаларын бергендіктен жиырма жылдан бері осылай ойналып жатқан жайы бар.

Шолпан ролінде Т.Абдрахманова мен Г.Қайырбекова өзіндік актерлік ерекшеліктеріне орай сахналық ойын көрсете білді. Т.Абдрахманованың Шолпаны – ерке, айтқанынан қайтпайтын, ер мінезді қыз. Байдың ерке қызының бойындағы ақылдылық пен көрегендік актриса ойынынан тыс қалған жоқ. Екінші орындаушы Г.Қайырбекованың әншілік өнері әсерлі өрілді. Актриса тәкаппар, бай қызының ролін сомдады.

Спектакльдің атмосферасына шынайы ойындарымен көркемдік маңыздылық берген С.Бекболатов (шал), М.Манап (Көтібар), Г.Саймасаева



(Теңге), Қ.Тұрманбаев (Балпық), А.Жукиндердің (Жантық) ойындары облыстық сахнадағы комедияның идеясы мен мақсатына мағыналы үн қосқан. Бұл қойылымда драмалық әрекеттердің әнге, хорға, биге қиындықсыз ауысып кете беру мақсатын барлық орындаушыларға қойылған талап дейміз. Осы тұрғыдан алғанда актерлер өздеріне жүктелген міндетті толық атқара біледі.

Суретші Ермек Камкеновтың сахналық безендіруіндегі ақ отау, алтыбақан, сахна төріндегі табиғат иллюстрациясы, т.б. актерлер ойынымен қисынды астасыпты. Бұл туралы облыстық театрларды зерттеп, ғылыми жүйеге түсірген айналдырған театртанушы З.Исламбаева жан-жақты талдап жазған [5]. Е.Тәпеновтің тұтас ансамбль құрудағы ұтқыр шешімі, актерлердің ұлт-аспаптар оркестрінің сүйемелдеуімен жанды ән орындауы керекулік қойылымның сахналық деңгейінің жоғарылығына өлшем бола алды.

Кереку театрының сахнасына жиырма жылдан астам уақыт бұрын қойылған аталмыш қойылым бүгінде жас актерлердің орындауымен әлі күнге дейін табыспен жүріп жатыр. Павлодар қаласында ашылған өнер ошағының өз шымылдығын дәл осы пьесамен ашуы тосыннан қабылданбаған шешім емес еді. Аталмыш музыкалық спектакль көрерменнің ықыласына бөленіп, заман талабына сай сахналанып келеді.

Спектакльдің тағы бір жетістігі – ол режиссер мен суретшінің қиялынан туған сахналық сыртқы бейненің қайталанбас нұсқасы. Спектакльдің безендірілуі ұлттық нақышта. Сахна үлкен қазақ үй ретінде көрініс тапқан. Ол жалпы қазақ болмысын бейнелесе, екіншіден, Маман бай мен Көтібар батыр таласқан тойдағы үлкен үй деп те алуға болады. Қойылым суретшісі Е.Камкенов режиссерлік ой -тұжырымға орай сахнаны безендірген. Суретші орындаушыларға әрекет ету үшін кеңістікті тиімді пайдаланған. Сахнада ою-өрнекті үй бұйымдары, алтыбақан, кереге бар. Кереге қазақ үйдің қабырғасы болғанымен, енді бірде абақты болып кетеді. Е.Тәпенов ән, би, хор барлығын бір арнаға тоғыстырып сәтті қойылым тудырған. Музыкалық спектакльдер қоюда ең бастысы әуен мен актерлік ойынның бірігуін көздейтін режиссер бояуы қанық спектакльдер туғыза білді.

Комедия Абай атындағы Шығыс Қазақстан облыстық Семейдің қазақ музыкалық драма театрында да 2009 жылы актер-режиссер Бауыржан Төлековтың режиссурасымен сахналанды. Қоюшы-режиссер тек күлкіні, әжуа мен мысқылды ғана көрсеуді мақсат етпей, керісінше Айман мен Шолпан басындағы драмалық ахуалды нақты штрихтармен суреттеуді көздеген. Сахнаның екі жағына орналасқан екі отау айналасындағы кейіпкерлердің сахналық орны (мизансценасы) да ұтымды қарастырылыпты. Спектакльдегі той көріністері, айтыс өнерінің айшықты сарыны, күлкі тудыратын кейіпкерлер әрекеті барлығы үндескен. Мұны кейбір орындаушылардың әлсіз ойындары, ән айтудағы кемшіліктері болғанымен тәуелсіздік жылдарындағы жаңа тәсілдерімен ерекшеленген қойылым деп айта аламыз.

Егемендікпен үзеңгілес шымылдығын ашқан Астана қалалық Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық қазақ музыкалық драма театры өзінің

жиырма жылдан аса уақыт шығармашылық бағытында комедия жанрының көркемдік құндылығын, рухани мақсатын, мәдени-эстетикалық қажеттілігін назардан тыс қалдырған жоқ. Репертуар М.Әуезовтың «Айман – Шолпан», Т.Ахтановтың «Күшік күйеу», М.Фриштің «Дон Жуанның думаны», Ж.М.Шевренің «Ізгілік формуласы», Э.Хушвақтовтың «Қызыл алма», т.б. комедияларында өздерінің ізденістерін, қарым-қабілетін танытып үлгерді. Соның ішінде «Айман – Шолпан» тың жаңалығымен танылған, заманауи көріністерге бай музыкалық комедияның бірі болып табылады.

Көркемдік жаңа ізденістерге, шығармашылық еркіндікке жол берілген тәуелсіздік жылдарында М.Әуезовтің бұл комедиясына да заманға сай өзгертулер енгізілген. Режиссер Әлімбек Оразбеков комедияда бүгінгі күн түсінігі мен ұстанымын алға тосып, кейіпкерлерге дәстүрден алшақ мінездемелер беріпті. Басты кейіпкерлер, феодалдық қоғамның принципі бойынша бас еркіндігі шектеулі Айман мен Шолпан мұнда бүгінгі сәндегі костюмдерде әрекет етіп, бас билігі өзінде, тәуелсіз бойжеткендердің жиынтық бейнесін береді. «...М.Әуезовтың классикалық кейіпкерлері – Айман мен Шолпан бүгінгі заманғы «олигархтың» ерке қыздарына, Әлібек интеллигенция өкіліне, Арыстан мен Көтібарлар «жаңа қазақ» бейнесіне айналмақ. Жарас ди-джейдің, Теңге – «вамп әйелінің» бейнесінде көрініс табады. ...қойылымда көрермендер айтыстың, бидің бүгінгі өзгерген стилін тамашалай алады. ...қойылым барысында кейбір кейіпкерлердің махаббаттан дүниеқұмарлықты жоғары қоятын кертартпа мінездері күлкіге айналады» [6, 49-50 б.б.]. Маман да көпшілікке бүгінгі күннің бай мырзасы, магнат ретінде танылды. Ал, Көтібар қазіргі ортамызда жүрген білек күші бар, әлді бейнеге айналса, Әлібек пен Арыстан – бүгінгі күннің серілері. Осылайша заманауи бояуда кескінделген кейіпкерлер бұрынғыдай дәстүрлі ұлттық киімдермен емес, керісінше юбка мен костюм-шалбарлармен бүгінгі жастар мен зиялы қауым өкілдерін бейнеледі. Хип-хопп, брейк тәрізді жастардың топтық биімен әрленген спектакльдегі эстрадаға арналып жазылған музыка режиссер идеясына жаңаша әр берген. Алғаш музыкалық драма театрында сахналанған сәттен-ақ негізгі лейтмотиві болып қалыптасқан халық әні «Гүлдерайым» композитор Қайрат Тоқымбетовтың жаңа әуендерімен ауыстырылыпты. Жалпы осындай мүлдем жаңаша сипат алып, трансформацияланған комедияның бұл қойылымы дәл бүгінгі күннің бояуын беруімен ерекшеленді. Мұндағы Ә.Оразбековтың түпкі мақсаты заманға сай өмір сүру, еркіндікті, тәуелсіздікті насихаттау болған. Заманауи көзқарас тұрғысынан қарағанда мұндай интерпретация классикалық комедия идеясының әрқашан да өзектілігін танытады.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. – 416 б.
2. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. – 248 б.
3. Мұхамеджанов Қ. Пьесалар. Өнер жайлы ойлар. – Алматы: Жазушы, 1978. – Т. 2. – 384 б.

4. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы: Ғылым, 2003. – Т. 9. – 456 б.
5. Исламбаева З.У. Қазақ драма театрларының тәуелсіздік жылдарындағы даму тенденциясы (Шығыс және солтүстік өңірлерінің театрлары негізінде) атты кандидаттық диссертациясының қолжазбасы. – Алматы: 2010. – 132 б.
6. Фестиваль жаңғырығы. Эхо фестиваля. – Алматы: Нұрлы әлем, 2012. – 104 б.

**Хожамбердиев О.К.**

Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
Ordabek\_79@mail.ru

## БҮГІНГІ КҮНГІ САХНАЛЫҚ ТІЛДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕСІ

**Түйін:** Кез келген елдің мәдениет тарихына мән берер болсақ, қалыптасу мен қарқынды даму үрдісінде заман талабының өз заңдылығы байқалады. Сондай заңдылықтың бір бөлігі – сөйлеу мәдениеті бүгінгі уақытта үлкен қоғамдық мәселеге айналып отыр. Мұны өнер адамдарының, оның ішінде театр және кино актерлары мен режиссерларының, теле-радио жүргізушілері мен көркемсөз оқу шеберлерінің, әнші-вокалистердің, сонымен қатар мешіт имамдары мен уағызшылардың, лекторлар мен мұғалімдердің, адвокаттар мен соттардың, қоғам қайраткерлері мен ұжым басшыларының, жалпы сөз өнеріне қатысы бар мамандардың өзіндік спецификасына қайшы келетін сөйлеу мәнерінен байқаймыз. Сонымен, сөз өнерінің ғасырлар бойы жинақталған тәжірибелерін актердің сөйлеу мәдениетінде шыңдап, сахналық тілдің жетістіктерін бүгінгі күнгі театр өнерінің ағымына сай дамытып, жетілдіруді қажет ететін заманауи талаптар мақаланың маңыздылығын арттырады.

**Резюме:** Если рассмотреть историю искусства любого государства, то в процессе становления и интенсивного развития искусства можно заметить своеобразную закономерность требования времени. Одна из составляющих такой закономерности – культура речи на сегодняшний день является значимой общественной проблемой. Это явление наблюдается из манеры разговора людей искусства, в том числе актеров и режиссеров театра и кино, теле-радио ведущих и мастеров художественной речи, певцов-вокалистов, а также духовных настоятелей мечети и проповедников, лекторов и учителей, адвокатов и судей, общественных деятелей и руководителей организации, в целом специалистов имеющих отношение к искусству речи которая противоречит своеобразной специфике речи. Таким образом, современные условия, требующие закаливания практики словесного искусства, накопленного годами в культуре речи актера, и развития, совершенствования достижения сценической речи в соответствии с театральным искусством современности, повысили важность темы публикации.

**Abstract:** Relevance of research - when reviewing History of Art of any country, one may observe a distinctive pattern in imperative demands of time in the making and intensive development of Arts. One of the integral parts of such pattern, elocution, currently constitutes a significant social cause. This phenomenon occurs in the manner of speech of artists, including stage and film actors and directors, television and radio hosts and masters of artistic speech, vocal singers, as well as ecclesiastic superiors in mosques and preachers, lecturers and educators, lawyers and judges, public figures and leaders of organizations, in broader terms, professionals related to the art of speech, which contradicts the characteristic aspects of speech. Thus, the rationale of the study is advanced by current conditions, which require constant practice of oral culture accumulated in the speech culture of actors over the years and perfection of scenic speech as consistent with modern theatrical art.

**Кілт сөздер:** Актер, актер шеберлігі, сөз, сахна тілі, сөз әрекеті, театр, педагогика, сөйлеу мәдениеті

**Ключевые слова:** Актер, актерское мастерство, слова, сценическая речь, словесное действие, театр, педагогика, культура речи

**Keywords:** Actor, acting, speech, stage speech, verbal action, theater, pedagogy, culture of Speech

Қандай да болсын қоғамдық түрлі салалардың арнайы мектепсіз іргесінің қалануы мүмкін емес. Оларда дамудың түрлі баспалдақтары болуы да заңды. Сол сияқты бүгінгі Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында «Сахна тілі» кафедрасы да қалыптасу, даму жолында түрлі белестерден өтіп, ұлттық мәдениетке елеулі үлес қосып келеді.

Президент Н.Ә.Назарбаев: «Әр ұрпақ тарихты қайта жазып шығады – деген сөз бар. Бәлкім, ол ақиқаттан онша алыс кете қоймайтын тұжырым шығар. Бірақ солай болды екен деп, күні кеше өз басымыздан өткендердің көрер көзге өңін айналдырып жіберушілікпен келісе қоюға болмас» – деп жазды «Ғасырлар тоғысында» атты кітабында [1, 3]. Осы тұрғыдан алғанда біздің мақсатымыз – кәсіби маман-педагогтар салған шығармашылық сара жолды заманауи үлгіде одан әрі дамыту, жетілдіру болмақ. Өйткені: «Сахналық бейненің мазмұны мен түрі өмірдің ағымына қарай өзгеріп отыруы – заңды құбылыс. Өмір болмысының жылжуы мен дамуы театрға, спектакль дайындау мен оның сахналық бейнелілігіне ықпал етпей қоймайды. Әр мезгілдің сахналық шығармасы өзіндік бейнелеу тәсілдерін, өзіндік қойылу жолдарын, өзіне тән театрлық бояуын, яғни уақыт талабына сай көркем шешім табуы шарт. Бір кезде қойылып өткен пьеса екінші бір кезеңде оны сахнаға қайта шығарғанда сол алғашқысының барлық көлемдік белгілерін толық қайталауы мүмкін емес. Сондықтан театр өнерінің, әсіресе, оның сахналық тілінің, бейнелеу құралдарының өзгеріп, жаңғырып отыруы, негізінен уақыт талабынан туады» [2, 38].

Әрбір онжылдықтарда немесе ғасырлар тоғысында сахна өнерінің тарихы қалыптап, саяси ағымдар мен бағыттардың және заман талабының дамуымен өзінің кезеңдік ерекшелігін құрайды. Мұндай уақыт ағымында түрлі өзгерістердің, тұжырым-қағидалардың орын алуы заңды құбылыс. Ал, сахна тілін оқытудың, оның әрбір сатысындағы методикалық әдіс-тәсілдердің көп жағдайда өзгермеуі мүмкін. Өйткені бұл белгілі бір канондарға қызмет етеді: таза, анық сөйлеу, автор сөзін ерекше әсермен жеткізу, сөйлеу мәдениетін қалыптастыру, сол мәдениет арқылы халықтың эстетикалық талғамын арттыру, т.с.с. Өкінішке орай, осындай нақты, әрі белгіленген талап-түсінікті қабылдамай, асыра сілтеуге немесе таптаурындылыққа жол беріп жүрген өнерпаз бүгінгі күнде жоқ деп айта алмаймыз.

«...рольдерде ойнаған актерлердің спектакль дайындау процесінде шығармашылық белсенділік таныта алмауын, өздерін бейтарап ұстауын қалай түсінеміз. Қойылымдағы эклектиканы көрмеуі, сезбеуі, режиссерлік жөнсіздікке қарсы өз пікірін ұсына алмауы – шығармалық немқұрайлық, әлсіздікке апаратын жол ғой. ...Дәстүр дегеннен шығады, күні кешеге дейін актерларымыз шетінен сөзге шешен, оның табиғатын жете түсініп, сахнадан айтылған сөз көрермен залына ақаусыз, сиқырлы сырымен, мол астарымен жететін. Бүгінгі сахнада осы тамаша дәстүр жоғалып барады, сөздің көркемдік қуаты әлсіреген жерде драмалық спектакльде қасиет қалмайды» – деп жазады Б.Құндақбайұлы актер шығармашылығындағы сахналық тілдің маңыздылығы жайында [3, 257-258]. XXI ғасыр өресінен алып қарайтын

болсақ, театр мектебінде сахна тілін оқыту әдістерінің теориялық ұстанымдарын анықтап, ғылыми-методикалық ұсыныстар жасау уақыт күттірмейтін мәселе. Бұл – заман талабына сай ғылыми дәйектерге сүйене отырып зерттеуді, нақты жолға қоюды қажет ететін ілім. Сөзді меңгерудің әдіс-тәсілдері жалпы актер мамандары үшін өте ұқсас және ортақ болғанымен, **драма театр актері** мен **музыкалық театр актері** арасында бейіндік жағынан айырмашылықтың барын ескере отырып, керекті жағдайда әр басқа оқытудың қажеттілігі анықталып отыр.

Оқудың барлық кезеңдерінде (1, 2, 3, 4 курстарда) студенттер өз дауыстарының қыр-сырын және оны меңгерудің жолдарын үйренеді. Әсіресе, оқудың алғашқы жылының үлкен маңызы бар, өйткені дәл осы кезеңде студенттер сахна тілі пәні бойынша негізгі деген ақпараттарды алып, өз бойларындағы қасиеттермен қатар өзгенің де дауыстарындағы жекелеген ерекшеліктер мен кемшіліктерді таниды. Себебі сахна тілі, барлық бөлімдерінде (дикция, орфоэпия, дем, дауыс, мәтінмен жұмыс) әрбір студенттің дауыс мүмкіншіліктерін анықтаумен қатар кереғар кемшіліктерді түзетуге көмектеседі. Әрине, бұл істе сахна тілі оқытушыларының еңбегі зор.

Сахна тілі пәні негізгі бес бөлімді құрайды: Дикция, орфоэпия, тыныс, дауыс, мәтінмен жұмыс жасау. Бұл бөлімдердің әрқайсысының өзіндік өзгешеліктері бар. Мысалы, дикция – сөздің таза айтылуы, яғни дауыс шығарып сөйлеудегі ерекшелік. Анық сөйлеу-дыбыс артикуляциясының жемісі болып табылады. Орфоэпия – тіл нормаларын сақтау яғни, сингармонизм заңдылығын ұстана отырып, дыбыстардың өзара үндесуі, жазылған сөздің айтылу тәртібі болып табылады. Тыныс – адам анатомиясы мен физиологиясының табиғи заңдылығы. Тыныс алу немесе дем алу – адамның ауа алмастыру үдерісі болып табылады. Дауыс – сөйлеу аппараты қызметінің нәтижесінде пайда болатын құбылыс. Бұл да табиғи заңдылық. Мәтінмен жұмыс жасау – сөздің таза айтылуын, дауыс шығарып сөйлеудегі ерекшелігін, тіл нормаларын сақтап, яғни сингармонизм заңдылығын ұстана отырып, дыбыстардың өзара үндесуін, адам анатомиясы мен физиологиясының табиғи заңдылығын, сөйлеу аппараты қызметін меңгере отырып, көркем сөйлеуге машықтану.

Тіл мен сөйлеу бір-бірімен тығыз байланысты болғанымен бір ұғымды білдірмейді. Тіл – қолданысқа дайын материал, ол сөйлеу барысында дамиды. Негізінен мәтінмен жұмыс жасаудың қиыншылығы осында жатыр. «Сахна тілінің басты мақсаты – рөлді орындау барысында сөйлеуге машықтандыру, әрбір сөз мәнін түсініп, табиғатын тануға баулу; драмалық шығармаларды іріктеу, кейіпкер образын аша түсетін штрихраға талдау жасау, ондағы әр сөзге мән беру, оның орындауын, сахналық үлгісін жасау, тілдік сөз қорын байыту, мәнерін жетілдіру.

Ал, мәнерлеп оқуға арналған материал көркем әдебиет болып есептелетіндіктен, оның оқу техникасы фонетика, грамматика, орфоэпия, орфография, стилистикамен ұштасып жатыр.

Сондықтан да көркем әдебиетті көп оқуға, онымен көп шұғылдануға тура келеді, яғни мәтінмен жұмыс істеу қажет. Терең талдаудың арқасында

оқушы тыңдаушымен, көрерменмен көркем шығармалар арқылы тілдесіп, мұңдасып, сырласып отырады.

Тыңдаушымен шынайы тіл табысқанда барып, студент өзінің бірқатар тіл, ой кемшіліктерін жойғанына көз жеткізеді. Мысалы, 18 – 20 жастағы жас жігіт өзінің дұрыс сөйлейтіндігіне сенімді. Үнемі көркемөнерпаздар үйірмесіне, түрлі байқауларға қатысып жүр.

Көпшілік оған өнер адамы болуға ұсыныс айтады. Бірақ оған ешқашан, ешкім «дауысының» жоқтығын айтпаған. Әдеби тілде сөйлегенде екпінді дұрыс қоя алмайды. Ол жас жігіт театр мектебіне оқуға түскенімен, алғашқы күннен-ақ өзінің «тіліндегі» кемшіліктерді байқайтын болады» [4, 10-11]. Сонымен қатар, студенттер тәрбиелеуде тілдік қуатын арттырып қана қоймай олардың мәдени талғамын қалыптастыруға, рухани-эстетикалық болмысын дамытуға да көңіл бөлген жөн.

Жалпы студенттерді сабаққа жұмылдыруда оқытушының алдына қоятын бірінші мақсаты – оларды психо-физикалық тұрғыда дайындау. Онсыз қандай да жаттығулар болмасын дйттеген мақсатына жете алмайды.

Ол үшін **біріншіден** – студенттердің сабаққа деген құлқын арттыру, **екіншіден** – көңіл-күйлерін бір орталыққа бағындыру, **үшіншіден** – пәнге деген қызығушылықтарын ояту, **төртіншіден** – тән бостандығына жету жаттығуларына баулу, **бесіншіден** – тыныс жолдарын ашу жаттығуларын жасау.

Сонымен, **драма театры актерінің** сөйлеу мәдениетін қалыптастыру екі саты бойынша іске асады: *біріншісі* – сөз техникасын жетілдіру болса, *екіншісі* – сөз шеберлігін жетілдіру. Мәселен, сөздің айтылу техникасын үйрену арқылы сөйлеу техникасын меңгеретін болсақ, дәл сол сияқты сөздің айтылу шеберлігін үйрену арқылы сөйлеу шеберлігін игереміз.

Мұнда үйрену мен меңгерудің арасындағы айырмашылықты естен шығармаған абзал. «Дегенмен де ауызша сөйлеу мәдениеті мен сөйлеу техникасы бір ұғымды білдірмейтінін зерттеушілер айтып өткен. Сөйлеу техникасы көбіне-көп өз дауысын меңгеруге байланысты. Ал, өз дауысын меңгеруі, оның тынысына, сөйлеу мүшелерінің қызметіне, интонацияға, сөйлеу шапшаңдығына, дикцияға байланысты болатыны сахна заңдылығында берілген. Сахна тілінің сөйлеу техникасын әрбір актер білмесе қалай сахнаға шығады.

Сахна дискурсында сөйлеу техникасының бірліктері бірін-бірі толықтырып, пьесаның көрерменге дұрыс қабылдануына қызмет етеді. Сахна актері ой мен сөздің тығыз байланысына, оның терең мағынасына жете көңіл бөліп, оны ары қарай іліп әкететін ұшқыр ойлы болу керектігі туралы теориялар қалыптасқан.

Әр сөзінді анық, ашық етіп жеткізу, айтылатын ойды көрерменнің жүрегіне жол сала отырып жеткізу таланттың ғана қолынан келеді. Тек сөйлеу мәдениеті жоғары және сөйлеу техникасын жете меңгерген актер шығарманың идеясын, драматург туындысының қасиетін, режиссердің ойын тап басып жеткізе алады. Әдеби тілдің бірыңғай нормасына ұмтылу – тіл мәдениетінің бір белгісі болып табылады. Ал біздің қоғамымыздың сөйлеу

мәдениеті тікелей біздің мемлекетіміздің тіл мәдениетіне әсер етері сөзсіз» [5, 47]. Бұдан сөз тазалығының, тіл байлығының, сөйлеу мәдениетінің қағидаларын байқауға болады.

Дауысты көтеріп немесе ақырын айтуды, қорку, қуану, ренжу сияқты көңіл-күйге байланысты құбылтып жеткізуді, түрлі жағдайларға, өтіп жатқан оқиғаларға байланысты дауысты баяулатып немесе жылдамдатып айтуды – **сөйлеу техникасы** дейміз. Ал, сөздің дұрыс айтылуын, анық-айқын, естір құлаққа жағымды әрі әсерлі айтылу мәнерін – **сөйлеу шеберлігі** дейміз.

Негізінен сахна тілінің жүгі ауыр, міндеті қатпарлы. Бұл – кейде сөйлеу техникасы, кейде сөз техникасы, ал, енді бірде тіл техникасы деп аталып, түрлі синонимдік сипатта айқындалатын сахналық орындаушылықтың басты компоненті. Актер шеберлігінің техникасы да осымен байланысты. Осындай сахна өнерінің өзіндік ұғымдарын негізге ала отырып сахна тілін оқытудың заманауи техникасын ұсынамыз. Ең алдымен, теориялық жағынан да, тәжірибеде де сөз қолданысына көп мән беру керек. Сабақ барысында сөзді орынды қолдану оқытушының сапалы білім беруіне, студенттердің ойды жинақтап, еркін жұмыс жасауына көп көмек береді. Шеберлікке жетудің оңтайлы, ұтымды және саналы әрі сапалы әдісі техниканы меңгеру болып табылады. Ал, шеберліктің шыңы – мәдениеттілік. Сахналық сөйлеу мәдениетін меңгеру үдерісін осылай сатылауға болады. Сызбасы төмендегідей;

**Сөз техникасы → сөз шеберлігі → сөйлеу мәдениеті**

Сөз техникасы – Сөз техникасын меңгеру үшін ең алдымен мүсін тұзулігіне көңіл бөлінеді. Дене бұлшық еттерін босатау, көмей мен мұрынды ашу, дұрыс тыныс алуды қалыптастыру, сөйлеу аппаратын жаттықтыру, анық-таза сөйлеу. Мұндай жаттығулар кешенді түрде беріледі.

Сөз шеберлігі – «Тыңдаушы ықыласты болса, сөйлеуші шешен болады» деген қағида бар. Демек, сөз тектен-тек айтылмасы анық. Басқаның сөзіне құлақ аспайтын, өзіне айтылған сөзді аяғына дейін тыңдай білмейтін, өзгелердің сөзіне жөнсіз араласып, әңгіменің мәнән бұзатындар да жоқ емес.

Мұндай жағдайда сөйлеп отырған кісі асығып, тұтығып, айтайын деген ойынан адасып қалуы мүмкін. Сондықтан көп сөйлеп, бір сөзді сан мәрте қайталап, тыңдаушысын жалықтырады. Ондай адамдар өзіне қойылған сұрақтарға жауап берудің орнына өз ойын тәптіштеп айта беретін болып келеді.

Бұл – сөйлеу мәдениетіндегі әдепсіздік. «Сөз есту қабілеттілігі дегеніміз ол тек сөзді мұқият тыңдай білу дегенді білдірмейді. Кәсіби сөз есту қабілеттілік деп дыбыстың бағытын, дауыстың ауқымдылығын, күшін, ұшқырлығын, ашық не күңгірттігін, тембрін, оның сөздегі екпінге, өлшем-ырғаққа т.б. жағдайларға байланысты өзгеруін, құбылуын сезе білуді айтады. Міне сондықтан да дауысты тәрбиелеп дамыту үшін сөз есту қабілеттілігін арттыру қажет» екендігі белгілі [6, 57]. Осындай тұжырымдардан туындайтын сөйлеу мәдениетінің екінші кезеңі – сөйлеу шеберлігін меңгерудің өзіндік ережелерін ұсынамыз:

1. Егер студент өз басында жоғарыда аталған кемшіліктер барын білетін болса, одан тезірек арылуы керек. Ол осындай кемшіліктерге қарсы тұра білсе, сөйлеу шеберлігі де одан әрі дами түседі.

2. Егер студенттің бойынан мұндай олқылықтарды оқытушы байқаған болса, міндетті түрде онымен ерте бастан күресуі керек. Яғни, сөз техникасымен жұмыс жасау сәттерінен бастап-ақ қолға алған жөн.

Студенттердің бойынан басқа адамның сөзін тыңдай білмеу кемшілігі сахна тілі пәнінің бастапқы кезеңдерінде байқалмауы мүмкін. Себебі, сабақтың алғашқы жұмыстары тек жаттығулар жасап, шағын мәтіндер айтумен ғана шектеледі. Осы кезеңдегі оқу бағдарламасы бойынша студенттерді шағын мәтіндер айтудан бастап диалогтік қарым-қатынастың талаптарын орындауға жұмылдыру керек. Бұл үдеріс 4 жыл жүргізіледі.

Мысалы:

I курс I семестр – 1 әріп тізбектері мен дыбыстармен жұмыс

2 жаңылтпаштар

3 мақал-мәтелдер

4 балалар өлеңі

I курс II семестр – 1 батырлар жыры

2 ертегілер

3 бірінші жақтан жазылған үзінділер

II курс III семестр – 1 мысал өлеңдер

2 қара сөздер

II курс IV семестр – 1 қара сөздер

2 поэтикалық шығармалар

III курс V семестр – монологтар

III курс VI семестр – ақ өлең

IV курс VII семестр – дипломдық спектакль

IV курс VIII семестр – дипломдық спектакль

Өнер, шығармашылық үдеріс өмірдің өзі секілді әр уақытта даму үстінде болады. Әр кезеңнің талаптары мен ерекшеліктерін айқындайтын өткен мен жаңаның айырмашылығы немесе ұқсастығы (байланысы деуге де болады) өнер тарихын құрайды. **Музыкалық театр актері** боламын деген әрбір студент осындай кезеңдік даму сатысындағы құнды деген дәстүрлерді игере отырып, үздік үлгілерден үйренуі тиіс. Бірақ бұл еліктеу емес. «...қазақ театрының жалаң драмалық театр болмай, музыкалы болуында еді. Алғашқы қазақ актерлері әрі пьесада ойнайтын және ән салатын, күй тартатын, концерт берерлік күші бар өнерпаздар болған. М.Әуезов және басқалар қазақ театр өнеріндегі осы бір қасиетті артықша бағалап, соны дәстүрге айналдыруды айтқан еді...» – деп жазды театртанушы Қ.Қуандықов алғашқы музыкалық театрдың қалыптасуы туралы [7, 17]. «Сондай-ақ қазақ актерлік дәстүрдің бір қыры – тұңғыш актерлеріміздің бәрі дерлік музыкалық қабілеті болған. Олар қойылымды екшемей драманы да, музыкалық спектакльде еркін ойнай берген. Сал – серілерден бері келе жатқан әуез бен саз өнері бүгінде өз жалғасын тапса нұр үстіне нұр болар еді» – деген пікірді [8, 103] Ә.Сығай:



«Алғашқы музыкалық көрсетілімдер, өнер сүйгіш халқымыздың рухани ризығына айналған – деп жалғастырады [9, 64]. Негізінен музыкалық қабілеті бар адам қашанда өзгелерден ерекшеленіп тұрады. Сондықтан **музыкалық театр актерінен** көпқырлылық талап етіледі. Болашақ әнші-актерді тәрбиелеудің қиындығы да осында. Әрбір адам өмірдің кез келген сәтінде алдына белгілі бір мақсат қойып, оны орындау барысында ұтымды әрекеттерді таңдап жатады. Дегенмен ойлаған межеге оңайлықпен жету екі талай. Дәл сол сияқты сахнаның да өз қиындығы бар.

Театр өнерінің ұлы реформаторы К.С.Станиславский актерлерге: «Сіздердің тамаша аппараттарыңыз бар. Оны жетілдірумен қатар сақтауымыз қажет. Бабы кеткен жасанды аспапта Бетховенді ойнауға болмайды.

Сіздің көңіл-күйіңіздің барлық орамдарын жеткізу үшін аспабыңыздың құлақ күйі келтірілген болуы тиіс. Осыған байланысты денеңіздің қай бұлшық еттерін дамыту қажет, ненің жетіспейтінін ұстазыңыздан сұраңыз. Өз денеңізді бағындыру деген осы. Жүру кезінде аяқты дұрыс қоя білу жеткіліксіз, жүргенде, сөйлегенде, өмір сүргенде ішкі бақылаушыңыз сіздің барлық қозғалысыңызды қадағалап отыратын күйге жету қажет. Бұл бақылаушы еркіңізден тыс, сіздің сыртқы әрекетіңіздің де дұрыс болуын қадағалайды» – деп өзінің теория мен тәжірибені ұштастырудан туындаған ойын ортаға салады [10, 28-29]. Демек, біздің әрекетімізді белгілі бір дәрежеде ұйымдастыру заңдылығы тек өмірде ғана емес, актерлік шығармашылықта, яғни сахнада да көрініс табады. Бұл жерде, саналық тұрғыдағы әрекеттердің ең жоғарғы деңгейі ғана іске қосылуы керек. Мұның барлығында театр өмірінің негізгі сұранысын, талабын аңғару қиын емес. Драма немесе музыкалық драма актерін дайындау болсын олар белгілі бір конондарға бағынады.

Сөйлеу және музыкалық есту қабілеті, сөйлеу және ән шырқаудың функционалды аспабы – бір адамның механизмдері мен құралдары сияқты өзінің түбегейлі ерекшеліктеріне ие (Л.Б.Дмитриев деректері бойынша). Күнделікті өмірде әнші-актер дауысын бұза алмайды. Себебі, ол күнделікті тұрмыста ән шырқамайды.

Дей тұрғанмен дұрыс сөйлемейінше, дыбыс артикуляциясының қызметі дұрыс болмайынша актердің вокалдық машығы төмендейді. Ресей ғалымдары Г.Кристи және О.Соболевская шығармашылық мақсаттарға жетудің оңай еместігі, актерге күтпеген кедергілерге төтеп беруге дайын болу керектігі жөнінде айта келіп: «...менің еріндерім нашар фабриканың арзанқол аспабының клапаны сияқты. Олар ауа өткізіп қояды. Бекітілуі нашар аспаптай ажырап та кетеді. Осыдан соң дауыссыз дыбыстар қажетті анықтық пен тазалыққа жетпейді. Менің ерінімнің артикуляциясы жақсы дамымаған және шеберліктен ада, ол тіпті жылдам сөйлеуге мүмкіндік бермейді. Буындар мен сөздер көмескіленіп, былжырап кетеді. Соның салдарынан дауысты дыбыстар үнемі асып-тасып, тіл күрмеледі» – деп жазады [11, 41]. Өмірден алынған бұл мысал сөйлеу аппаратының ерекше мүшесі болып табылатын ерін қызметінің маңыздылығына назар аудартады.

Шығармашылық және ғылыми-тәжірибелік базасы бар орта музыкалық театр актерін тәрбиелеу сияқты күрделі мәселелердің ұтымды жолдарын іздеуден жалыққан емес. Бұл күндері музыкалық театр сапалық тұрғыда өзгеріске түсті. Оның репертуарлық саясатында, эстетикасында, көрермендердің жас мөлшерінде айтарлықтай өзгерістер бар. Сол сияқты әнші-актердің кәсіби деңгейін арттыру, сапасын көтеру үдерісінде де көптеген өзгешеліктердің орын алғандығы жасырын емес.

Осыған байланысты шығармашылық үдерістің, оның түпкілікті өнімінің коммерциялануы шартында және қатаң бәсекелестік жағдайында театр жоғары оқу орындарының немесе колледждердің түлектері жан-жақты болулары қажет. Себебі, «синтетикалық» ұғымындағы театр актері болу – бүгінгі заманның талабы. «Синтетикалық театр» актерін тәрбиелеу мен оқыту үдерісінің маңызды бөлігі сахна тілі болып табылады. Себебі, музыкалық театр актерінің де ең басты қаруы анық сөйлеу, дауыстың әуезділігі және дем. Сол сияқты сахна өнері шынайы құштарлық пен адам психологиясы арасындағы тартыстарды көрсете білуді талап етеді. Бүгінгі көрермен музыкалық драма өнерін жаңаша сахналық шарттарға, қисынына бағынышты болғанын қалайды. Сол үшін заман талаптарымен есептесе білуді әрдайым естен шығармаған абзал.

Студенттердің әрқашан жеңілдікке ұмтылатыны жасырын емес. Сол үшін сахна тілі мен вокал пәндерінің оқытушылары болашақ актерлерді тәрбиелеуде олардың қандай да бір іс-әрекеттеріне кәсіби бағыт беріп, бұл мамандыққа ерекше көзқарасының қалыптасуына жағдай жасауы өте маңызды. Осы тұста сахна тілі актер шеберлігі, би және сахна қозғалысы сияқты басқа да негізгі пәндерден жеке дара қарастырылмауы тиіс екенін атап өткеніміз жөн. Бұл пәндердің барлығы кешенді түрде қамтылуы тиіс.

Осы мәселені терең зерттеген француздың ұлы ағартушы-энциклопедисі Этьенн Бонно де Кондильяк «декламация мен ән айтуды, би мен музыканы үйлестірген грек драмасы бізге опералық қойылымды еске салады» деп жазған болатын. Сахнаның безендірілуі, актерлердің киім киісі мен ойыны, кейіпкерлердің көркем кестеленген салтанатты сөздері бүкіл қойылымға өзіндік сипат берді. Өнердің жаңа түрі – drama per musica-ны құруға бел байлағанда жас аристократ-ақындар мен «флорентия камератының» музыканттары грек трагедиясының дәстүріне сүйенді. Олар антикалық театрдың мелодекламациясын қайта жаңғыртып, шын мәнісінде сөз бен музыка үйлесімділігінің жаңа әдісін тапты. Бұл әдіс бірте-бірте дамып, ғасырлар қойнауынан біздің күнімізге дейін сақталып келді.

Ал, кеңестік жүйе тұрғысынан қарағанда музыкалық театрға К.С.Станиславский мен Вл.И.Немирович-Данченконың келуі дамудың жаңа белесін қалыптастырды. «Біздің талғамымыз операның тек музыкалық тұрғыда ғана емес, драмалық мағынасының да мазмұнды болуын талап етеді. Біз саналы әрі қызықты либреттоны қажет етеміз. Біз тек зор дауысты қанағат тұтпаймыз. Егер жақсы ойын болмаса, сұлу дауыс пен оны сәтті қолданудың өзі бізге толыққанды эстетикалық ләззат сыйлай алмайды» – деп жазады Вл.И.Немирович-Данченко [12, 349]. Мұнымен режиссер драма мен

музыканың параллельдік үндестігін; сөз, ән, би, ойын т.с.с. синтездік-синкреттік өнердің гармониясын қарапайым дәлелмен-ақ айқындап берген.

Жалпы, ән мен сөз органикалық байланысының болуы, актердің осы қос өнерді тең дәрежеде меңгеру керектігі көпшілікке белгілі. Бұл спектакльдің пластикалық атмосферасын, көркемдік тұтастығын құрайтын сахналық қажеттілік, шығармашылық талап болып табылады. Жалпы сахнадағы кейіпкерлердің ара қатынасында олардың жас ерекшелігіне, әлеуметтік деңгейіне, туыстық, достық сияқты т.б. статустарына байланысты интонациясы да әр түрлі болуы керек. Бүгінгі күнгі сахна тілі проблемалары қатарынан орын алып отырған осы ұлттық интонация мәселесі деп айта аламыз. Өйткені өзге тілдерге қарағанда құрылысы мен құрылымы бөлек, диалектикалық, синонимдік-анонимдік сипаты ерекше, лексикондық жағынан бай қазақ тілінің айтылу, жеткізу үрдісі де өзгеше. Сондай күрделі тілдің сахнадағы көркемдік бейнеленуіндегі қиыншылықтары да өз алдына. Демек, ұлттық тілді меңгеру актерлерге үлкен жауапкершілікті жүктейді, сол жауапкершіліктің үдесінен шығу – қазақ халқы мәдениетінің санасын арттыру деген сөз.

#### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Назарбаев Н. *Ғасырлар тоғысында*. – Алматы: Атамұра, 1999. – 292 б.
2. Құндақбаев Б. *Уақыт және театр*. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.
3. Құндақбайұлы Б. *Заман және театр өнері*. – Алматы: Өнер, 2001. – 520 б.
4. Тұранқұлова Д. *Сахна тілі*. – Алматы: Білім, 1999. – 208 б.
5. Альпатына С. *Сахна тілі интонациясының дискурстық сипаты: өнертану канд. ... дис.* – Алматы, 2010. – 120 б.
6. Әбзелбаев М. *Радио және теледидар дикторының тіл техникасы: оқу құралы*. – Алматы: Зумар, 2012. – 208 б.
7. Қуандықов Қ. *Тұңғыш ұлт театры*. – Алматы: Жазушы, 1969. – 244 б.
8. *Культурное наследие народов Казахстана и национальная система образования // Сборник докладов Международной научно-практической конференции КазНАИ им. Т. Жургенова*. – Алматы, 2004. –Т. 2.– С. 426.
9. Сызай Ә. *Ой төрінде – театр*. – Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 330 б.
10. Станиславский К.С. // *Соч.: В 8 т.* – М., 1955. - Т.3. – С. 503.
11. Кристи Г., Соболевская О. *Станиславский – реформатор оперного искусства*. – М., 1983. – С. 384.
12. Марков П.А. *Режиссура Вл.И.Немировича-Данченко в музыкальном театре*. – М., 1960. – С. 411.

**Тәшімова М.М.**

М.О.Әуезов атындағы  
Әдебиет және өнер институты  
Алматы қ., Қазақстан  
monshak@mail.ru

### БҮГІНГІ АКТЕРЛІК ӨНЕРДІҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ («Тұңғышбай Әл-Тарази Таразға шақырады» фестивалі негізінде)

**Түйін:** Мақалада автор соңғы уақытта дәстүрге айналып отырған «Тұңғышбай Әл-Тарази Таразға шақырады» атты халықаралық фестивальге қатысқан спектакльдерді саралап, актерлік өнердегі мәселелерге кәсіби талдау жасаған.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает проблемы актерского искусства в спектаклях участвовавшие в традиционном международном театральном фестивале «Тунгышбай Аль-Тарази приглашает в Тараз».

**Abstract:** In this article author considers issues of acting techniques in performances participating in traditional international theater festival «Tungyshbay Al-Tarazi Invites to Taraz»

**Кілт сөздер:** режиссура, театр өнері, сахналық безендіру, жест, мимика.

**Ключевые слова:** режиссура, театральное искусство, сценическое оформление, жест, мимика.

**Key words:** direction, theatrical art, staging, gesture, facial gesture

«Тұңғышбай әл-Тарази Таразға шақырады» атты актер өнеріне арналған I Халықаралық театрлар фестивалі (2014 ж.) елімізде өтетін театр мерекелерінің ішіндегі актерлік өнерге арналғандығымен ерекше. Осымен екінші рет өткізіліп, халықаралық деңгейге көтеріліп отырған фестивальге Қырғызстан мен Өзбекстаннан өнер ұжымдарының келуі мереке аясының едәуір кеңейгенінің белгісі. Қырғызстанның «Учур» театры «Меккеге қарай ұзақ жол», Өзбекстанның «Шахризабз Ешлари» театры «Дарбадар», қазақстандық театр ұжымдарынан С.Мұқанов атындағы Солтүстік Қазақстан облыстық қазақ музыкалық драма театры «Бір...екі...үш...», Оңтүстік Қазақстан облыстық орыс драма театры «Эзоп», «Дариға-ай» Семей қалалық жастар театры «Махаббат аралы», С.Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық қазақ драма театры «Король Лир», Ш.Құсайынов атындағы Көкшетау облыстық қазақ музыкалық драма театры «1 000 000 немесе ZERO» шығармаларымен қатысты.

Фестиваль қонақтарын күтіп алу мен бағдарламаның өзі сауатты жасалыпты. Әрбір минут санаулы, тіпті мойын бұруға уақыт болған жоқ. Себебі, спектакльдер көрсетілумен қатар тәжірибелік сыныптары, кездесулер ұйымдастырылған. Бұл жолы үнемі назардан тыс қалатын театртанушылардың біразы шақырылыпты, тіпті студенттердің келуі (Алматы, Астана) жас жеткіншектер үшін үлкен сый болды. Өйткені театртанушы спектакльді көргенде ғана, актермен, режиссермен тілдескенде ғана өседі емес пе?! Қазылар алқасы өзара талдау жасағанымен көпшілікпен дөңгелек үстел үстінде пікір алысып отырды. Көптеген елдерде спектакль қойып жүрген тәжірибелік режиссер Барзу Абдураззаков пен белгілі актер-режиссер Тұңғышбай Жаманқұловтың өткізген тәжірибелік сыныптары өте пайдалы болды.

Фестивальдің басты кейіпкері Т.Жаманқұловтың актерлердің түрлі мәселелерін әрдайым көтеріп жүретіні баршамызға мәлім. Ол – осы күнге дейінгі өмірінде көп жәйттерді жадына түйген, талай шикіліктерге көзі жеткен кәсіби актер. «Актер – сахнаның соғып тұрған жүрегі» бұл – Т.Жаманқұловтың жиі қайталайтын сөзі. Әрине, жер бетінде актер өнері пайда болғалы қаншама ғасыр, ықылым заман өтті. Дегенмен режиссура өнері пайда бола жүріп дамып, шарықтаған кездерден бастап актердің екінші планға шығып, тіпті режиссердің қолшоқпары немесе ойыншығына айналған жәйттер, театр өмірінде көп болған. Оның үстіне қазіргі уақытта билікті шығармашылық үрдіспен шатыстырып, актердің немесе режиссердің ісіне

араласып жүретін мазасыз директорлардың ықпалы мәселені ушықтырып, ортада қақтығыстар туындап жататыны тағы рас. Баршамыз білетіндей актер сахнаның сәні әрі бет пердесі. Талантты актер мен режиссер театрдың қазынасы. Әсіресе шет елдік сахна өнерінің үрдісінде режиссура атой салып, өз үстемдігін құрып, бәрінен ерекше дүние жасау мақсатында актерге күлкілі, қияли қимылдар мен әрекеттерді бей-берекет жасатып, «Менің спектаклім мықты» деп қойыртпаққа айналдыратын жәттер жиі ұшырасады. «Енді өзің түсініп ал, қалай түсінсең олай түсін, түсінбесең өзіңнің сорың, Ақымақсың!» – деп көрерменді сөгетін қойыртпақ режиссура да кездесіп жататыны рас.

Фестиваль ұйымдастырушыларының тағы бір ұтқан жері еліміздің түкпір-түкпіріндегі қызмет етіп жүрген өте жас режиссерлердің фестивальге шақырылуы болды. Жұмыстары көз қуанытты, «Біздің қазақта жас режиссер жоқ» деп сөйлейтін ауыздарға құм құйылды. Бар екен! Олар режиссураның «Ізденіс» деп аталатын даңғыл жолына түскен, тілеулеспіз, үлкен үміт артамыз.

Актер мен режиссердің театрдағы мәртебесі биік әрине, мына біздердің театртанушылардың қалін айтыңыз. Аты не заты жоқ олардың театрда нақты орны жоқ. Театрдағы әдебиет бөлімін әр түрлі мамандық иелері талан-таражға салып бөліп алған. Сосынғысы, Әдебиет және өнер институтының «Театртану» бөліміндегі, Т.Жүргенов атындағы өнер академиясында, Астанадағы өнер университетінде шәкірттер дайындап жатқан санаулы театртанушы, Қазақстан Театр қайраткерлері одағында жұмыс істеп нәпақасын тауып жүр. Ал, осы оқу орындарын бітіріп жатқан жас шәкірттердің өмірі бұлыңғыр. Дұрыс, елуден астам театрлары жұмыс істеп жатқан қазақ елі үшін, көптеген театртанушы-мамандар керек-ақ, бірақ олардың мәселелеріне неге көз жұма қараймыз? Айтайын дегенім бұл фестивальге жас маман-театртанушылар мен Алматы, Астананың жоғарыда аталған оқу орындарынан көптеген шәкірт-театртанушылардың фестивальге келуге мүмкіндік алуы атап айтарлық іс болды.

Театртанушы да басқа өнер иелері секілді бабында болуға тиісті. Олар қойылымдарды үнемі көрмесе, әр театрда не болып жатқанын білмесе жан-жақты танымы өспейді. Шет елдік театр фестивальдерін былай қойғанда, кең байтақ Қазақстанның түкпір-түкпіріндегі өтіп жататын театр мерекелеріне барып, көріп-тамашалау үшін жас театртанушыға еш мүмкіндік жасалмаған. Сосынғысы, бұрынғы қайталана беретін халауләйлім: «Қазақта жас театртанушылар жоқ, сын жазылмайды» дейді үлкендер. Ғылыммен, жазумен айналысу үшін де жағдай керектігін баса айтар едік. Сұлтанәлі Балғабай ағамыздың: «Театртанушы салмақты мамандық, кәсіби пікірді тек театртанушы ғана білдіруі керек, және ол ақылы болуы қажет» деген сөзері демеу болғанмен...

Соңғы он жылдың ішінде Қазақстандағы театр ұжымдары көптеген шет елдерге театр фестивальдеріне барып өз өнерлерін көрсетуде. Сонда бір театртанушыны өздерімен алып жүру қаперіне де кірмейтіні, бір

театртанушының жол пұлын төлеуге қиналатыны қынжылтады. Жә, жарайды тыңдайтын құлаққа «алтын сырға» делік.

Театр фестиваліне қырғыз ағайындардың алып келген С.Раевтың «Меккеге қарай ұзақ жол» драма-притчасы тәжікстандық танымал режиссер Барзу Абдуразаковтың ойлы режиссерлік трактовкасымен суреттелген. Бұл қойылымның 2008 жылдан бері айналып, көрерменнің көңілінен шығып, түрлі шет елдік театрлар фестивальдерінен жүлделі орындар алып жүргені белгілі. Осы жолы шын жүйрік екендерін жас театр труппасы тағы да дәлелдеді. Б.Абдуразаковтың режиссурасы көрерменді тырп еткізбестен баурап, театр актерлері сахнада өмір сүрді. Сахналық ойын кішкентай ғана алаңқайда көрерменнің көз алдында өтті. Суреткердің шешімі бойынша актердің көрерменмен тікелей қарым-қатынас жасап, сахнагердің бет құбылысын, психологиялық ерекшеліктерін бағдарлап отыруға жағдай жасауға тырысқанымен екі жақтауда отырғандарға ыңғайсыздықтар туындады.

Оқиға жүйке ауруларын емдейтін аурухананың бір палатасында өтеді. Кейіпкерлердің үстіне емделушілердің арнаулы емес, қарапайым заманауи үлгідегі жұпыны, ескі-құсқы киімдер кигізіліпті. Сахналық безендірілу деуге келмейтін ескі төсек, жаман жыртық матрас, әдібі сөгіліп, жүні бұрқыраған жастық арқылы психологиялық ауытқуы бар адамдарға мүлдем көңілдің бөлінбейтінін көрсеткісі келген. Жындыханадағы ахуалды көрсету арқылы режиссер қоғамдағы сау адамдардың келеңсіз өмірін суреттеген. Палата, бөлме немесе қандай да бір орта есебінде шартты түрде алынған кеңістікті сары түстес скочпен төрт бұрыштап қоршаған. Әңгіменің төркіні Меккеге баруды қалау. «Меккеге барсақ жасаған бүкіл күнә-кемшіліктеріміз сумен жуғандай жойылады» – деген пенденің түйсігіндегі алдамшы ойының дұрыс бұрыстығы драмалық шығармаға арқау болған. Адам баласы осындай жеңіл ойдың жетегінде адасатыны шындық. Тәубесіне келіп, күнәдан арылу үшін Меккенің етер көмегі аз дегенге саяды автор ойы. Күнә жасаудан қашу, өзін-өзі таза жолда ұстау, нәпсіні тыю, жалған өмірдің ең қиын тұсы. Сол үшін де адам баласы нәпсіні тыю жолында еңбек ететіні даусыз.

Режиссердің таудай еңбегі актерлердің роль сомдауында айқын көрінген. Император роліндегі Ұлан Зайнидиннің: «Барзу Абдуразаков біздің труппамен жұмыс істегелі бері мүлдем өзгердім, мен актерлік өнердің не екенін қайта оқып шыққандай болдым» деген сөзі режиссердің сахнагерге деген ықпалын толық аңғартып тұр. Яғни режиссер әр актердің ішкі жандүниесін ақтара ашқан. Актердің роль сомдау үдерісіне бойлай енуге жағдай туғызған. Нәтижесінде сахнагердің шынайы ойыны көрерменді баурап ала жөнеледі. Жалған өмір сүріп жүрген әрбір көрермен өзін спектакльдің кейіпкері ретінде көретіндей. Мәселен, Император секілді кейіпкерлер уәдені халыққа үйіп төгіп, жоғары мандатқа қол жеткізетін басшыларды көз алдына алып келсе, ақын көрсеқызар, көпірме, өзін бәрінен де биік қоятын, бәрінен күшті санайтын даңғаза, мақтаншақ. Ал, Қыз (Ремарка) ешқашан да көзге түспейтін, бірақ адам санын ғана көбейтіп жүретін, ешкім онымен санасып әуре болмайтын жаны таза қарапайым жан етіп бейнелеген. Дәл осы қатарды



толықтыратын момын да қорқақ Адам бейнесі, кезінде жезөкшелікпен айналысқан Кемпір мен оның жасаған күнәсінен күтпеген жерден пайда болған Ұлы мен Көлеңке атты кейіпкерлер күнделікті өмірден алынған адамдардың образдық бейнесін көз алдына көлбеңдетіп, терең ойларға жетелейді. Ондағы айтылған сөздің төркіні жаныңды жегідей жеп, көкірекке Иман ұялатып, Аллаға мойынсұнуға иеді. Ар мен ұждан оянып, тәубеге шақырып, Құдіретті ұмытып бара жатқаныңды бір сәт еске салады.

Қойылымдағы оқиға тек Меккеге бара жатқандарды емес, Алланың алдына бара жатқандарды, Жан жалғыш періштенің эне-міне жанын алғалы тұрғандардың рухы белгісіз бір әлемге ұшқалы жатқанын да көз алдына алып келеді. Кейіпкерлердің сөйлеуі кейде шатысып-бытысып түсініксіздік туғызып кететін тұстары да бар. Өйткені олар психологиялық ауытқымасы бар адамдар ғой деп түсінігіңе басу айтқанмен, жындыпаш адамның да қиялилығынан туындаған тұшымды, кейде ойлы әңгімелері болатыны өмір шындығымен астасып жатыр.

Осындай адам жанының түрлі психологиялық күйін суреттейтін шығармамен Өзбекстанның «Шахризабз Ешлари» театры «Дарбадар» драмасымен қатысты. Режиссер Авлилкули Ходжакулидің шешімімен Еврипидтің атақты «Медеясынан» бастап осы күнге дейінгі жиырма түрлі драматургтің жазған түрлі нұсқаларының негізінде суреткер-режиссер жаңаша қойылым түзіп шығыпты. Парсы тілінен аударғанда Дарбадар (Изгнанные), көшеде қалған елі мен жері үйі жоқ, іздеуі сұрауы жоқ, қайдағы бір бұрышта қалып қойған тіршіліктің арлы берлі кіріп шығып жүретін екі есік деген мағынада екен. Мұндағы кейіпкерлер елеусіз жерде өмір сүретін, қаңғыбастар есебінде алынған. Ешқандай мағынасы жоқ өмірді режиссер, қатталып жиналып тұрған малдың дене, бас сүйектерімен, терісімен, мал мүйізінен жасалған бас киімдермен, жұмыр тастармен, түсініксіз қоқыстармен берген. Бұл қойылым да қызықты шешіммен әдіптеліп, еденде жатқан сахна түр арқылы жүреді. Сахнаға көз тастағанда-ақ мына шашылып жатқан сүйектер не сүйек? деген сұраққа жауап іздеумен спектакльдің магнитті күшіне ілесесіз.

Қойылымда кейіпкерлердің әбден қаусаған кәрі уақыты суреттеліп, олар барлық оқиғаны естеріне түсіріп отырып баяндайды. Корольдің қызы Медеяның көзсіз сүйетінін пайдаланып Ясон: Сен әкеңнен Алтын елтіріні (Миф бойынша бұл елтірі кімде болса ол көп байлықтың иесі болмақ) алып берсең мен саған үйленемін деп уәде берген. Медеяның басын айналдырып Ясон қазынаны иемденеді, бірақ ол сөзінде тұрмай Медеяның әкесінен түсірген байлықты қалыңмалға беріп сұлу да жас Креонттың қызы Главкаға үйленіп кетеді. Креонт болса жас отаудың иелері алаңсыз өмір сүру үшін, Медея мен оның балаларының көзін жоймақты ойлаған. Медея (Айгүл Халилова) сүйгенінің махаббатына сенетін шын ғашықтың ролін сомдайды. Ерінің өзін алдап кететініне сенгісі келмей екі ойдың шарпылысында сенделеді. Енді ол келмейді, сені тастап кетті деген құлдың сөзін елең қылмай, «Жоқ Ясон келеді, ол мені алдамайды» дейді сезім құшағында

толқып. Сүйсе дүниені ұмытып құлай берілетін, таза көңілімен сенетін, әйел затының иланғыштық, тез алданғыштық қасиетін ол шынайы берген.

Осы кезде Медея (Айгүл Халилова) әйел шыдамсыздығын беруде шашылып жатқан сүйекті біресе төменнен ұрып, одан жоғарыдан ұрып бірте-бірте жиілетіп әйел жүйкесінің қозуын әрекетпен береді. Әрі сүйектен шыққан шаңқылдаған табиғи дауыс көрерменге жағымсыз әсер етеді. Ясон қайдасың? Ясон мен сені күтудемін... Ясон шыдамым таусылды... деген сайын актрисаның дауыс екпіні дыбысталған жеті нота секілді қатая түседі. Алданғанына көзі жеткен әйелдің жанарына жас үйірілген, ол жаралы андай сахнада айналып әр нәрсеге барып бір соқтығысады. Режиссердің шешімімен өз туған баласын өлтіру сахнасын көрсеткісі келмеген. Медеяның балалары басқа жақта қалып қойғандықтан, бір сүйекті ала салып қозы терісіне орап әп сәтте қуыршақ бөпе жасаған Медея (А.Халилова) баласына еміреніп жақсы көріп егіледі де, кейін бар күшімен бесікке лақтырып жібереді. Сүйген жары тақырға отырғызған соң, одан туған баланың қажеті қанша деп таусылады қаралы әйел. Енді оған ешқандай тіршіліктің қажеті жоқ, кек қайыру керек, көңілі қанды ғана тілейтіндей.

Сахнадағы буылғтін тұғыр. Үш кейіпкерді бірдей Абду Наби Бабаджанов сомдайды. Әр кейіпкерді ойнаған сайын актер бас киімді ғана ауыстырып отырады. Үш кейіпкердің бейнесіне еніп кету актерге өте қиындық туғызғанымен, ол өзінің талантын сарқыды. Оның темпераменті, қимыл-қозғалысы, сөз саптауы, образға енуі мен шынайылығы көпшілікті сендірді. Актер сахнада еркін, ойқастай жүріп әрекет етеді.

Осы уақытқа дейін «Медея» тақырыбында он түрлі спектакль қойған режиссердің еңбегі осы жолы да жанған. Әсіресе ол сахнадағы әр зат пен қимыл-қозғалыс арқылы өрелі ой айтқан. Сахнадағы қым-қуыт тіршілік кісіні толғандырмай қоймайды. Шашылып жатқан сүйек біткен, сонау сұлу Медея мен батыр Ясон өмір сүрген заманнан қалған қалдық екенін де, быт-шыты шыққан адам өмірі мен қоғамды оның мәселеге толы мәнсіз тіршілігін де беріп тұрғандай. Адам баласы пайда болғаннан бері келе жатқан пендешілік, қу құлқынның қамымен баратын теріс қадамдарының айналып келгенде, Адамның ұрпағына сабақ болуы керектігін меңзейді. Осындай ойлы режиссурамен ой айтқан қойылымның тарсыл-тұрсұлы, жағымсыз айғай-шуы, шұбалаңқылау бірсарынды сөздің көптігі қойылымның шығармашылық деңгейін түсіргені рас. Тіпті адыраспан шөбінің мұрын жарар иісі мен қара майдан шыққан қошқыл қою будақ театрдағы химиялық түтіннің орнын басқанымен театрлық эстетикаға сыйымсыз.

Қазақстандық театр ұжымдарынан Солтүстік Қазақстан облыстық С.Мұқанов атындағы қазақ музыкалық драма театры О.Жанайдаровтың «Бір...екі...үш...» заманауи оқиғасын жас режиссер Баатырбек Шамбетов әспеттепті. Сахналық декорация ретінде қарапайым ғана қала үйінің ішкі көрінісі алыныпты. Мұнда ерекше көзге түсетін ортада тұрған үлкен ақ әйнекті есік, кейде балконның да қызметін атқарып тұр. Драмалық шығарманың негізгі тақырыбы Мәскеуде жүрген қазақтың бүгінгі күнгі өмірі, ата жұртына деген көзқарасы суреттеліпті. Қазақстанға, отанын аңсап



қайтқан шешелері қайтыс болғандығы жөнінде хабар келгелі екі ұлдан маза кетіп, «Сен барып қайт, жоқ сен барып қайт» деген дауласулары басталған. Туған шешесінің қабіріне топарақ салмау, әке мен шешені ақылгөйлiкке салынып сынау мен мінеу, кемшіліктерін бетіне басып жек көру, сыйламау секілді баланың ата-ана алдындағы борышын өтемеу соңғы кезде өршіп тұрған олқылық. Қазақ болу, бір тудың астына бірігу, туған отанда бас біріктіру, шет елде жүрген қандастардың елге оралуына жағдай туғызу мемлекеттік деңгейдегі жүргізіліп жатқан үлкен жұмыс. «Туған еліме, ата қонысыма келемін» деген кісіні ешкім қинап әкеліп жатқан жоқ екенін бәріміз білеміз. Біразы келді, келем деушілер баршылық, бірақ ол «Ұлы көш» уақытша тоқтатылып тұр. Ал біздің кейіпкерлеріміз Қазақстанға келуден бас тартады, тіпті автор «өзбектер, әзірбайжандар, татарлар біздер секілді емес, ал қазақтар бір-бірімізді көре алмаймыз, жәй ғана батырамыз» деп кейіпкерінің аузына сөз салады. Тіпті, өткір айтылған дұрыс пікірлер де баршылық. Бірақ, осылай қойылым қойғанымыз дұрыс па? Мұндай мәселелерді көтерсек қалай айтқанымыз жөн? Бұл өте абайлауды, ойланып сөйлеуді қажет ететін, үлкен «ұлттың» мәселесі жатқан пікір. «Біздер қазақтар көре алмаймыз, біріміздің аяғымыздан біріміз тартамыз» деп айдар тағып желпініп жүрген өзіміз, ол шынында да солай ма жоқ па, оған аса бас қатырып әуре болмаймыз. Біздің білетініміз, жер бетінде адам жаратылғалы пайда болып, өмір сүріп келе жатқан, көре алмау, бірін-бірі күндеу, озып бара жатса аяғынан тарту, іштарлық сияқты жаман қасиеттер болған, бола да беретін сияқты. Бірақ оны арнайы қазаққа әкеп теңеп, жапсырып, айдарлап қою мүлдем дұрыс емес. Шет елде жүрсе де нағыз қазақ, намысты да парасатты елге оралған біздің қандастарымыз баршылық. Осы уақытқа дейінгі елге қайтқан оралмандардың саны бүгінде екі есеге артып отырғандығы жөнінде мәліметтер де жоқ емес.

Ал, қойылымға келсек орыс болуға айналған Мәскеулік екі ағайынды Қайрат пен Жоланның түр келбеті, киім киісі, сөз саптауы, таным-түсінігінен Мәскеулік қазақтардың ерекшелігі еш байқалмайды. Тіпті олардың жанында жүрген Тая мен Сергеевтің орыс екеніне күмәнмен қарайсыз. Туған бауыр жігіттердің бір қызбен көңіл көтеретіні, өзара қызғанатыны, тіпті Жоланның (Асылхан Разиев) орыс қызға ғашық болып оның пәтерді иемдену үшін құйтұрқылыққа баратынын, Таяның арсыздығын байқамайтыны, бауырымен алысып екеуінің төбелесе кететіні оқиғаны шырмалтып жібереді. Екі жігіттің психологиялық таным-түсінігінің өзгеруіне, тіпті бірін-бірі өлтіруге дейін баруына нақты себептер мен салдар жеткіліксіз. Әкесі өмір бойы арақ ішкен, ешқашан үйде береке болмаған отбасында дүниеге келіп, ата-ананың қателігінен сабақ алып өсетін ұл мен қыздың көптеп кездесетінін ескеріп ортақ шешімге келуі керек пе еді.

Қойылымда бөлмеде тұратын керуетті режиссер дұрыс та ұтымды пайдаланыпты. Таяның бір үйдегі екі жігітпен жақындыққа баратын сахналарды ашық көрсетпей керуеттің тербетілуі арқылы немесе екі жұптың аяқтарымен сермеп онға дейін санауы арқылы көрсеткені сахналық мәдениетті арттырған.

Кейіпкерлердің бойындағы жақсы қасиеттердің қалғанын, бауырсақ пен бешбармақты білетіндігі арқылы ақтаған, және бала кезде жіберген қателігіне Қайраттың (Тұрақ Дұрысбеков) «Мен сол жолы ұйықтап қалмағанда ашар едім ғой балқонды» деп өкіне отырып мойындайтындығы көрерменге жылы әсер етеді. Режиссердің видео түсірілім арқылы қаптаған жылқыны көрсететіні, соңғы сахнада жігіттің бүк түсіп жатып, оюлы жамылғыны жамылып «О, господи» деп күрсінетіні, тарс-тұрс еткен ағаштардың қағылуы тамаша режиссерлік шешімдер болатын. Қазақ қай жерде жүрсе де «қазақ» болып қалатынын, тілі орысша болса да жаны қазақтықтан арылмайтынын айтып, болған жамандықтың барлығына жақсылық шегедей қағылса деген ниетпен режиссерлік нүкте қойылған. Ал, драматург қозғап отырған өзге елде жүріп, тіл мен діннен, ділден, ұлттық құндылықтардан адам баласы бірте-бірте айырылатыны ол дәлелді нәрсе. Бұған ел болып алаңдауымыз қажет. Бұл қойылым сонысымен де құнды болып отыр.

Семейдің «Дариға-ай» қалалық жастар театры алып келген Ә.Тауасаровтың «Махаббат аралы» драмасын өте жас режиссер Жұлдызбек Жұманбай сахналапты. Шығарманың атына сай адамзат пайымында махаббат аралы лирикаға сезімге, сұлулыққа толы болуы қажет секілді. Сахнада бір тегіс сәусілдей төгілген ақ түсті арқанға жарық түсіруі арқылы режиссер таудағы тамылжыған табиғат көрінісін беруге тырысқан. Шешім қарапайым, ілінген арқан перденің, күркенің, тіпті оттың, жамылғының да қызметін атқарып актерлердің роль ойнауына көмектесіп тұруы бұрын да қолданылып жүрген әдістер. Тауға табиғат аясында демалуға келген Марат Маратович (Естай Шәріпұлы), оның әйелі Айна (Сымбат Ахметова) және Орманшы (Рауан Бейсенұлы) атты үш кейіпкердің арасында оқиға өрбиді. Қойылым басталғанда Айнаны депутат Марат Маратовичтің көңілдесі деп ойлап қаламыз. Өйткені актрисаның ойыны некелі әйеліне қарағанда, ашынаны көбірек меңзеп тұр. Марат жардан құлап кетіп қайта шыққаннан кейінгі актердің ойыны үнемі жерде домалап, құрысып қалған белін ала алмай ауырып жатқанын ойнау өте қиын әрі іш пыстырарлық болғандықтан, басқаша ойын үлгілерін қарастыру керек болатын.

Орманшы роліндегі актер Рауан Бейсенұлының кескін келбеті, түр-тұлғасы, сөз саптауы, жабайыланған күтімсіз сақал-мұрты өткен өміріндегі көрген қиындықтарын еске салып тұрғандай. Тіпті ол өмірден көрген қорлығынан қаталданып, жүрегі тастай болып кеткен адамды көзге елестетеді. Ол асықпай алшаң басып, үнемі ыңылдап ән салған болып жүретіні, жерде аунап жатқан аурудың ашу-ызасын қоздыра түседі. Әрбір жасаған кішкентай ғана қызметіне жүз доллардан ақша алып, тіпті онысы өршіп, отбасылы екеуді ашық тонап жатқанда, «не деген қатігез адам» деген сөз көкейінде тұрады. Ал, Орманшының әйелінің Мараттың дүниеқоңыз, тойымсыздығынан қайтыс болғанын білгенде жалғыз басты сыңарсыз қаңғып қалған оны іштей аяйсыз. Әсіресе, Орманшының (Р.Бейсенұлы) Айнаға (С.Ахметова) жанындағы «еркек» деп жүрген неменің барып тұрған құзғын екенін дәлелдегенде актер рахаттана сөйлейді. Құзғын көрген Бүркіттей

шүйліге тіл қатады. Бірақ ол кегін қайтарған сайын, көкірегінде қатқан шерді шығарғанда бет-жүзінің құбылуы арқылы сездіруге көбірек мән берсе, бар ақшасы мен қымбат мүлкінен айырылған сайын адам баласының іші өртеніп, бей жай күйге түсетініне Марат – Естай мен Айна – Сымбат тереңірек бойлағаны жөн. Қойылымды қорытындылай келгенде, драматургиялық шығарманың адамзатқа себетін дәні, әр жаратылыстың тіпті аңның да киесі барын, адамның өмірде қатігездікпен жасаған қиянатының ерте ме кеш пе алдыңнан шығатынын, есепке алынатынын ескертіп тұрғандай.

Келесі сөз ететін С.Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық қазақ драма театрының жас режиссері Дина Жұмабаеваның «Король Лир» трагедиясымен жеткен жетістіктері театр сүйерлердің арасында ауызға ілігіп, жылы пікір қалыптасқан болатын. Қойылымның қоюшы суретшісі И.Г.Ибрашева мен киім суретшісі Н.Абдрахмановтардың қылқаламынан шыққан елеулі туындылар көрерменді түрлі ойларға жетелейді.

Қойылымда Король Лир – Кеңес Жұмабековтың сомдауында өмір бойы тақта отырып, алтын тәжі басынан түспеген ол қыздарына қажетті жерінде қатал әрі сұсы басым әке. Үнемі көңілі толмай, шекесі тырысып тұрған билеуші әкені көргенде сүйікті қыздары сөйлеуге бата алмай қаймығып әкенің оң қабақ танытуын күтіп тұрып қалатын. Дегенмен қыздарының бал татыған тәтті сөздері, Әкешім! деп наздана сөйлеуі қатаң жүрегін жібітіп жібергенде Король Лир (К.Жұмабеков) жадыраңқы. Қазынаны бөліп жатқанда ол мәрттік танытып көңілдене сөйлейді.

Әкенің мол байлығын бөліп алып өз қолы өзіне жеткен екі қызының ішкі пиғылын байқағанда, ол ақырып, көзі шатынап ашуын жеңе алмай дірілдеп кетеді. Бірақ бұрын король әке алдында мысықша еппен ғана қимылдайтын екеуінің асқақтай сөйлегенін көріп, еріксіз жеңіледі. Актер мұндайда ұзақ ойланып, қимылсыз тұрып қалады. Сахнагердің көп жылдық тәжірибесі шеберлікпен сомдалған ойын үстінде анық аңғарылады.

Ал, кейін қолындағы барынан айырылып ел кезіп қаңғып, тақ орнына арбада отырып қалғанда ол еңсесі түскен кейіпте қимылсыз басы салбырап отыра береді. Әке!, Әкешім! деп мейірлене құшақтап жатқан Корделияны (Г.Белгібаева) көргенде, оның бетіне қарауға дәті шыдамай, жіберген қателігін мойындағанын кемсеңдеумен ғана білдірген. Іштен шыққан шұбар жылан балаларынан опық жеп, әбден торыққан бармағын шайнап, өкінген кейуананы көргенде оның шарасыз кейпіне жүрек шымырлап, елжіреп отырасыз. Тек, актер корольдіктен қаңғыбас кейіпке түскендегі кейіпкерінің ішкі және сыртқы өзгерістерге мән бергені жөн.

Корольдің үлкен қызы Гонерильяға (Дина Заитова) қара түсті, ортаншы қыз Реганаға (Мәдина Матамова) алқызыл түсті, ал кіші қызы Корделияға (Гүлнұр Белгібаева) ақ түсті көйлек кигізу арқылы олардың мінез құлқын ішкі жан-дүниесін, болмыс-бітімін қоса берген. Король әкенің жанында тұрғанда (Д.Заитова) мен Регана (М.Матамова) көрерменге екі басты улы жыландай, суық көрінеді. Бұлардың жағымсыз кейіпкерлер екенін, қойылым басында-ақ оқиғаның нәтижесін әшкерелеуге асықпағандары жөн еді. Дегенмен, қойылымның өне бойында екі актриса да бірінен-бірі қалыспай

шеберлік танытып темпоритмді ұстап, үнемі актерлік ойынды үдетіп дамытып отырады. Ал, кіші қыз Корделия (Г.Белгібаева) бейнесі жарқырап көріне алмай, асау да жұлынып тұрған әпкелердің сахналық әрекеті, мінезі момын да сабырлы сінліден басым түсіп отырады. Корделия – Гүлнұр болған оқиғаға іштей күйінетін, болған іске сабырлық танытып, өзінің қарапайым, баяу қимылды нәзік қалпында көрінеді.

Ал, Эдмонт (Мадияр Қойшығарин) екі әпкесі құрған жамандық империясының қолдаушысы, ақша үшін әпкесінің құшағына кіруден тайсалмайтын өресіз. Соған қарамай актердің тартымды бейнесі, сұңғақ бойлы мүсінделген тұлғалы дене-пішіні көрерменді қызықтыра отырып, жиіркеніш сезімін туғызады.

Қойылымда Д.Жұмабаева өрнектеген қызықты режиссерлік шешімдер бар, мәселен дөңгелекті ағаш үстел, бұрын мұндай шешімдер театр сахналарында болғанмен үстел үнемі ойнап тұрады. Ол үнемі әрекет туғызып, актерлер роль ойнауда дұрыс пайдаланады. Король әке байлығын бөліп жатқанда, әр қыз өзінің жеке меншігі ретінде бір үстелді иемденіп, қолым жетті ме саған дегендей нәзік сипап, көздері аларып, байлығын өзгеден қызғанып әуреге түсіп жан-жағына қызғанышпен қарайды. Сосынғысы, сахнаға астау толы судағы балықтарды алып шығуы. Байлыққа жету жолында ештемеден тайсалмайтын Гонерильяның (Д.Зайтова) судағы балықтарды қос қолдап жан ұшыра іздеп жатуы үлкен көлде жүргендей әсерлі. Нәтижесінде ұсталған балықпен сөйлесе бастауы, одан оны долдана тістеп-тістеп алып, түкіріп тастауы, шайпау қыздың қиялилыққа ұшыраған психологиялық ауытқуларынан хабар береді.

Ал, алтын тәж бұл қойылымда қарапайым иілгіш сымдардаға оралған жіптерден жасалыпты. Суретшінің қылқаламынан туғанда Тәж дегеніміз жәй ғана уақытша дүние, ол «бүгін бар да, ертең жоқ» деп Король Лирге ескертіп тұрғандай кейіпте.

Қойылым соңында арбада отырған Король Лир – К.Жұмабеков әрең қозғала жүріп өлі денелерді аралап шығады. Ұйқыдан ояңған немесе тірілгендердің татуласқандай бір-біріне сүйеніп, барлығы бірдей қимылсыз қалуы, жан тапсырғанда басқа мәңгілік дүниеге уайымсыз, шат көңілмен бақұлдасып аттануын меңзеп, кейінгі ұрпақ сен мұндайды ешқашан да қайталама деп тұрған тамаша режиссерлік шешіммен аяқталады.

Қандай да болмасын драматургиялық шығарманың оқырманға немесе көрерменге беретін рухани байлығы болатыны рас. Кейде түкке тұрғысыз деп есептелген пьесалардан режиссердің ойлы шешімдерінің, актерлердің шабытты ойындарының арқасында шығарманың бағы жанып жататын кездер көп ұшырасады. Бұл фестивальде де кісінің жүрегін қозғайтын, ойландырып толғандыратын қойылымдар көрерменнің көңілінен шығып жатты. Сахна өнері төңірегінде көптеген мәселелер талқыланып, алдағы уақыттың жоспарлары түзіліп, фестиваль аясының кеңеюі жөніндегі ойлар ортаға тасталды. Мұндай фестивальдердің әр аймақ бойынша облыс орталықтарында өтіп жатуының маңызы зор. Өйткені сахналық



қойылымдарды сүзгіден өткізіп, шығармашылық сараптама жасаудың бірден-бір көзі театр фестивальдері екені даусыз.

Ой толғамымызды қорытындылай келгенде айтатынымыз, аталған театр тойында Тараз жұрты өзінің топырағынан шыққан азаматын көкке көтерді. Қаржыландырып отырған облыстық мәдениет басқармасы мен фестивальдің ұйымдастырушысы болып отырған Болат Бекжан бастаған қазақ театры ұжымы, Ақылдос Тәжиев бастаған орыс театры ұжымы, мерекенің өтуіне режиссерлік еткен Қуандық Қасымовтардың еңбегі елеулі.

**Маемиров А.М.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы, Қазақстан*

*askhatmaemirov@mail.ru*

## **ҚАЗАҚСТАН РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ САБАҚТАСТЫҚ ПЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ**

**Түйін:** Мақалада республикамыздың бірнеше театрында сахналанған Г.Мүсіреповтың «Қыз Жібек», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» қойылымдарындағы режиссерлік шешімдер мен актерлік шеберліктің ерекшеліктері сабақтастық пен жаңашылдық контекстісі тұрғысында жан-жақты талданады. Сонымен қатар қойылымдағы образдардың заманауи трактовкасы, жанрлық сипатының өзгеше түрленуі, драматургиялық және музыкалық формасы мен мазмұнының жаңғыруы зерделенген. Сахналық қойылымдарда кәсіби режиссерлер жүргізген ізденістер мен тәжірибелер сарапталады.

**Резюме:** В статье широко проанализированы особенности режиссерских решения и актерского мастерства в контексте преемственности и новаторство в спектаклях Г.Мусрепова «Кыз Жибек», «Козы Корпеш – Баян слу» поставленных в нескольких театрах Республики. Также дан анализ современной трактовки сценических образов, иное преобразования характера и жанра, возрождение содержания и формы драматических и музыкальных произведений. В статье дается оценки режиссерским поискам и экспериментам в постановке.

**Abstract::** In article broadly analyzes the features of the Director's decision and acting skills in context of the continuity and innovation of the performances of G. Musrepov's "Kyz Zhibek", "Kozy Korpesh-Bayan Sulu", performed in theaters of our Republic. Also analyzes with modern interpretations of scene images, genre of other conversion character, the revival of content and forms of the dramatic and musical compositions. Than they give assess for performance and for directing searches and experiments.

**Түйін сөздер:** театр, спектакль, мюзикл, сценография, режиссер, актер.

**Ключевые слова:** театр, спектакль, мюзикл, сценография, режиссер, актер

**Keywords:** theater, art, classic, performance, musical, set design, director, actor

Тәуелсіз мемлекет атанғаннан кейін, қазақтың сахна өнері де кеңестік идеологияның құрсауынан шығып, шығармашылық еркіндікке қол жеткізіп, театр кеңістігінде бетбұрыстар пайда болып, жаңашылдық бағытта ізденіс басталды. Ең бастысы, жетпіс жыл бойы қатып қалған қасаң қағидалардан арылып, қазақ театр өнерінде жана көзқарас пайда болып, тарихи пьесалар-

ды, миф пен эпосты қазіргі уақытпен үндестіріп, жаңаша «заманауи трактовкамен» сахналау процесі басталды. Сценография мен режиссурадағы, актер өнеріндегі қазіргі сахнаның неше бір образдық тілдері пайда болды.

Егер өнер әлемі – дәстүрлі-нормативті тұрғыда және тәжірибелік-ізденіс бағытында жұмыс жасайтынын ескерсек, режиссерлер талай кезеңдер көрерменнің санасының сүзгісінен өткен туыныларды, жаңашылдық тұрғыда пайымда, заманауи формалармен өзгеше сөйлете бастады.

Заңғар драматургтер М.Әуезов, Ғ.Мүсіреповтердің кестелі тілін бұзбай, жас көрермендердің рухани әлеміне сіңіру, классикалық шығармаларды қазіргі заманғы трактовкамен сахналаудың формаларын табу – жаңашыл бағытта жұмыс жасайтын режиссерлердің мақсат-мұратына айналды.

Осы орайда халық ауыз әдебиетіміздегі асыл мұраларымыз «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» мен «Қыз Жібек» сынды махаббат дастандарының сахнадағы көрінісі туралы айтылар ойлар көп.

Қаншама жылдар бойы кәсіби режиссерлеріміздің ой елегінен өтіп, санамызда әбден қалыптасқан классикалық шығармалар режиссер Жанат Хаджиевтің шығармашылығында жаңаша түрге ие болып, басқа да режиссерлерге ой салды. «Режиссуре Ж.Хаджиева присуще огромный интерес к внутреннему миру человека на грани духовного потрясения, всплеска. Его спектакли – это выражение человеческих позиций, режиссерской и художественной воли», – деп театртанушы А.Н.Қадыров айтқандай режиссер Ж.Хаджиев бұған дейінгі қойылымдардағы жағымсыз бейнедегі кейіпкерлерді енді мүлдем жаңа қырынан, ел-жұрты мен махаббаты үшін қан төккен батыр кейіпінде бейнелеуі, олардың ішкі психологиясын зерттеп, көрерменге жан-сырын ақтаруы үлкен жаңалық болды [1. 355 б.].

Қазақ ұлтына тән психология мен философиялық ерекшеліктерді дәріптеуге негізделген Ғ.Мүсіреповтың «Қыз Жібек» сазды драмасын режиссер Ж.Хаджиев - Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық жастар мен балалар театрының сахнасында да тың шешімдермен сахналады. Бекежан бейнесін шығарған А.Бектеміров пьесада автор берген трактовканы кеңейтіп, ойынын ой мен физикалық әрекет тұтастығына, шынайылыққа, сахналық үйлесімділікке құрған. Режиссер мен актер бейненің бүгінмен үндес қырларын ашуға үлкен мән берген. Бұл рольдің басқалардан оқ бойы озып тұруын сыртқы келбеті мен ішкі жан дүниесінің үндестік табуымен байланыстыруға болады. «Режиссер ойындағыдай Бекежан – А.Бектеміровтің ойынында ақылдың да, ерліктің де бұл қоғамға керегі жоқтығын оны түпсіз терең шыңырауға қарай итеріп, қылмыс жасауына әкеліп соқтырады. Бұл шешім қазіргі біздің ахуалымызға да дөп келеді, өйткені әлеуметтік мәселелер уақытында шешілмейтіндіктен де адамдар шарасыздықтан қылмыскерлердің қатарын толтыруда» [2. 467 б.], – деген Б.Нұрпейістің ойын жалғастырсақ, режиссерлік шешім бойынша Бекежан – қара халықтың өкілі, ол Төлегенге Жібек үшін ғана емес, байдың баласы болғандығы үшін де, әлеуметтік әділетсіздік үшін де кектенеді. Жаһан далаға симаған жүрек

сезімінің арқасында өз жанын құрбан еткен Бекежанның трагедиясын А.Бектеміров шеберлікпен жеткізді.

Тартымды қимыл-әрекеттерден құралған ерлер биінің сыртқы пішіні мен ішкі мазмұны думанды ортаны бейнелеуде айқындылығын арттырып тұр. Спектакльден ұтымды таңдалған актерлік ансамбль мен соған ыңғайланған динамиканы, қазіргі өлшем-ырғақтарға сай элементтердің барлығын кездестіруге болады. Театр сыншысы Ә.Сығай режиссердің ой-тұжырымын талдай келіп: «Қыз Жібек» операсында Төлеген өлген соң айдалада жалғыз қалатын-ды. Ол тіпті қазақ дәстүріне жат нәрсе. Мұнда Төлегеннің денесін Бекежан тобының жігіттері алып кетеді. «Адамға айтарын алты қазға айтты. Бізді адам құрлы көрмейді ғой» дейді олардың бірі. Дәстүр жалғастығы, классиканы бүгінмен үндестіру, қазіргі заманға бұру дегеннің бір жолы осы. Бүгінгі күн деген не? Сахнадағы ойынды, психологияны бүкіл болмысымен бүгінгі күнге құру. Қойылымда, ең бастысы, осы бар» [3.], – дейді. Шынында да, «Қыз Жібекті» өзіндік дүниетаныммен оқыған режиссер Ж.Хаджиевтің көрерменге Бекежан бейнесі арқылы ұсынған трактовкасы – ұлттық классиканы сахналаудың бүгінгі озық үлгілерінің бірі болды.

Классикалық шығармаға заманауи үн берудің тағы бір үлгісі режиссер Б.Атабевтың «Ақсарай» театрында қойған «Қыз Жібек» мюзиклі деп айтуға болады. Мұның алдында Б.Атабаев «Абай десем...», «Кебенек киген арулар», «Мәңгілік бала бейне», «Абылай хан», т.б. қойылымдарда өзіндік ой-тұжырымымен көзге түскен режиссерлердің бірі. Ал, оның ұлттық және әлемдік классиканы игеруде жаңашылдық үн танытып, таптауырындық жолдан бас тартып, жаңа шешімдермен келуін құптағандар да, қабылдамағандар да аз болмады. Дегенмен де, Б.Атабаевтың режиссерлік концепциясынан туған М.Метерлинктің «Соқырлар», А.П.Чеховтың «Шағала», Б.Брехттің «Тоғышардың тойы», М.Әуезовтың «Қаралы сұлу» мен «Қарагөз», Ғ.Мүсіреповтың «Қыз Жібек» спектакльдерінен тың шешімдерді, классикалық дүниелердегі көтерілген идеялар мен бүгінгі заман мәселелерін үндестіру ниеті айқын байқалады. Режиссер осы қойылымдарында бұрынғы көне сүрлеуді қайталамай, сахналық дәстүрге байланбай, тыңнан түрен тартуға ұмтылған. Белгілі мәдениеттанушы Әлия Бөпежанова режиссер Атабаев туралы: «Жалған патетика, жалаң идеяға жаны қас режиссер актерлік ойындағы астар ағысқа ерекше мән берді. Б.Атабаевтың жұмыс стилі, қатаң тәртіп талабы алғашында театр актерлері тарапынан қарсылыққа ұшырады. Бірақ режиссер өз мақсат-мұраты жолында жанкешті еңбектенді, актердің театр иерархиясындағы статусының көтерілуіне ерекше мән беруімен де бірте-бірте өзіне мұраттас жандар қатарын молайтты. Қолтаңбасы бірден түсінікті бола қоймаған режиссер кейбір драматург, театр зерттеушісі, сыншылары тарапынан аз сын естіген жоқ. Бірақ ол жұртшылыққа да өз жолының дұрыстығын, осы жолда, мүмкін, қателіктерге де ұрынуға құқы бар екенін мойындата білді. Жалпы, Б.Атабаев қойылымдары М.Әуезов театрының соңғы жылдардағы көркемдік-рухани

ізденістердің бет-бағдарын айқындаған спектакльдер екені даусыз» [4] – деп әділ бағасын беріп кетті.

Жалпы, Б.Атабаев театр өнерінің бес функциясы бар деп есептейді. «Бірінші функция – эстетикалық, екіншісі – коммуникативтік, үшіншісі – тәрбиелік, төртіншісі – эвристикалық, бесіншісі – танымдық» [5. 35 б.] – деп, бұл қағидаларды өз қойылымдарының өн бойына енгізіп отырады. Режиссер өзінің өмірлік ұстанымдарына сай «Қыз Жібек» спектаклінде де дәстүрлі сахналық шешімдерден бас тартты. 1934 жылы жазылған операны ешбір нотасын, не партитурасындағы аккордына нұқсан келтірместен қазіргі жастар тілінде сөйлетті. Сонымен қатар, операны алғаш рет кейіпкерлер жасымен шамалас келген жас орындаушылардың көмегімен шығарды. Осыдан, орындаушылық штампқа әлі енбеген, дауыстарының табиғилығын әлі жоғалтпаған, физикалық, пластикалық мүмкіндіктері зор жас актерлердің эмоциялық қуаты да қойылымның табысты болуына себебін тигізді. Санадағы дәстүрлі ойлардан аулақтанғаны сонша режиссер оюлы киім үлгілері мен шолпылы қыздарды да сахнадан аластатқан. Атабаев жас актерлерге өз кейіпкерлерін бүгінгі түсінікпен орындауды міндеттеген.

Режиссер жайқалған дала мен биік тауларды, толассыз толқынды көлді үлкен матаның көмегімен сахнаның пластикалық шешімін тапқан. Ал, жігіттердің жекпе-жегін рәп биі арқылы көрсетуі – заманауи, әрі мюзикл жанрына сай келетін шешім болды. Сондай-ақ, Б.Атабаев операның клавирін ұлт-аспаптық оркестрге арнап, композитор И.Кимге өңдетіп қайта жаздыртты. Соның арқасында халық ән-күйлерінен құралған опера үні жұмсақ та жарасымды сүйемелдейтін оркестр әуеніне ие болды.

«Қойылымда көріністер жылдам ауысады. Көпшілік-хордың арасынан суырылып шығып, жеке партияларды орындайтын әншілер арасында солист, хор әншілері деп бөліну жоқ. Осыдан келіп Төлеген мен Шеге, Бекежан мен оның қарақшылықпен айналысатын жігіттері арасындағы елеулі айырмашылықтарды көрмейміз. Мұнда азуын ақсыйтып кіжіну, немесе қатты қайғыру секілді аса терең психологизмге ұрыну да жоқ. Бекежанның Төлеген жігіттерімен заманауи жастардың «тілінде» сайысатыны, Төлегенді өлтіретін жерде ешқандай суық қару жұмсамай, ширатылған қызыл түсті лентамен көрермен көз алдында Төлегеннің кеудедегі «жанын суырып алуы» сәтті табылған ұтымды көріністер. Театрдың берер эстетикалық күш-қуаты да осындай сәтті табылған мизансценаны иін қандыра орындай алған актерлар ойынында болса керек» [6. 84 б.], – деп театртанушы А.Мұқан қойылымдағы режиссерлік тапқыр шешімдерді жоғары бағалап кеткен.

Е.Ілиясов бейнелеген Бекежан Б.Атабаев қойылымының протогонисті. «Режиссер қазір Бекежандардың заманы екенін тура ұқтыра алды. Спектакльде Төлегенге қарағанда Бекежан алдыңғы кезекке көтерілген. Сахнадағы оқиғалар легі тек Бекежан мінезін терең ашуға бағытталған. Жібек пен Төлеген осы бейнені күшейту үшін әрекет жасап жүргендей әсер қалдырады» [2. 471 б.], – деген пікірді қолдаймыз. Ал, қойылымдағы Қ.Қожабаев пен Л.Асановалар сомдаған Төлеген мен Жібек көне заманның өкілдері емес бүгінгі күннің жастары секілді кейіпте өнер көрсетеді. Бір-



біріне деген ыстық ықыластары мен жалын атқан махаббат сезімдері, күйініші мен сүйініші мейілінше нанымды шыққан. Әсіресе, Қ.Қожабаевтың күмбірлеген дауысы, Жібек алдындағы ізеттілігі, сүйкімді көркі – Төлеген бейнесіне лирикалық сипат берген.

Жалпы, Б.Атабаевтың «Қыз Жібек» қойылымын жаңаша оқуын театр мамандары мен көрермен жылы қабылдады. «Болату Атабаеву удалось создать спектакль, современный по форме, но вневременной по содержанию. И это – большая удача для художника, каковым, несомненно, является большой режиссёр Болат Атабаев» [7] – деп журналист А.Омарова да көпшіліктің ойын білдіреді.

Қазақ халық дастандарының бірі «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» да режиссерлеріміздің назарынан тыс қалмай бірнеше театрларымыздың сахнасында түрлі режиссерлік интерпретациямен қойылған болатын.

М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасына Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» трагедиясын Қ.Сүгірбеков «Махаббат дастаны» деген атаумен сахналады. Өзіндік режиссерлық қолдаңбасын қалыптастырығысы келген Қ.Сүгірбеков дайындық барысында біраз ізденді. Нәтижесінде болашақ туралы ойлануды, өскелең ұрпақтың сана-сезімін оятуды мақсат етіп, жоспарлы түрде әрекет етті. Ол бұқаралық ақпарат құралдарына берген сұхбаттарында аталмыш жырдың 12 нұсқасын оқып, тіпті ұйғыр, алтай тілдеріндегі нұсқаларымен салыстыра зерттегенін айтады.

Қойылым «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» жырының 1500 жылдығы мен Ғ.Мүсіреповтың 100 жылдығы қатар келген тұста сахналаған болатын. Пьесаның прологы мен эпилогын ақын Маралтай Райымбекұлы жазды. Осылайша режиссер тарихи толғамды өз көзқарасы бойынша жарыққа шығаруды жөн көрді. Алайда, спектакль сыншы Б.Құндақбайұлынан біраз сын ескертпелер естіді: «...пьесаның ішкі көркемдік мазмұн қасиетіне терең үңілгеннен гөрі сыртқы үлгі – форма қуып кететіні кейде мазмұнды нәтижеге жеткізе алмай жүр. ...Әлгі аты өзгерген қойылымға дастанның негізімен келдім дегенімен де Ғ.Мүсіреповке қиянат жасаған. ...Ең сорақысы Мүсірепов мәтінін қысқартып, ақын Маралтай Райымбекұлына тұтас пролог жаздыртып сахнада соны ойнауы. Осылай кете берсек, бірер онжылдың ішінде ұлттық классикамыздан жұрнақ та қалмас» [9], – деп қойылымның режиссурасын қарсылықпен тұжырымдады.

Сұлу, әрі батыр қыз – Баян қазақ халқының өжет қыздарының ең үздік прототипіндей көрінді. Кейіптеуші актрисалар оны тек қана батырлық қырынан емес, нәзік жүректі ару бейнесінде де көрсетуді ұмытпады. Сондықтан да орындаушылардың ойынында лирикалық бояу басымдық танытып отырды. Д.Жүсіптің тамаша пластикасы, айқын сахналық темпераменті, әр сөздің мағынасын ашудағы сөйлеу мәнерлері Баянды ірі сахналық тұлға қатарына көтерген. Әсіресе, Қозымен кездесетін тұсында асыл сезімдерге толы романтика қанат жайды. Ал, Н.Қарабалинаның Баяны нәзік, шынайы лиризмге толы бейне ретінде сомдалған. Актрисаның

сахнадағы кескін-келбеті де, жастығы да образдың психо-физикалық мүмкіндігін ашуға әсер еткені айқын көрінеді.

Қозы роліндегі Е.Біләлда батылдық сезімі басымдық танытып тұрса, А.Сұрапбайдың Қозысында нағыз жас жігітке лайықты албырттық, лирикалық сезімдерді байқауға болады.

«Қойылымның жаңа интерпретациясы театр актерлерінен ішкі-сыртқы аппараттарының ерекше дайындығын талап еткен. Актерлер арқаннан арқанға секіріп, күрделі боевиктік арпалыс сахналарын мінсіз атқара алуы керек. Спектакльге жастар жағының көп тартылуы да осындай қажеттіліктен туған.

Актерлер құрамы режиссер ұсынған ойын шартын ойдағыдай игеріп кеткен. Бірақ, актерлер режиссер қолындағы марионетка іспетті әсер қалдыратын тұстары да бар. Пьеса мәтінінің қысқарып қалуы, актерлердің кейіпкер ішкі толқыныстарын толыққанды аша алмауына ұрындырған. Соған қарамастан, Қозы Көрпеш пен Баянның (Қозы – Е.Біләлов, Баян – Д.Жүсіп) алғашқы кезесу сәті, олардың жан-дүниелерінде өтіп жатқан өзгерістерді актерлер тамаша сездіртеді. Дала еркелерінің махаббат отына күйіп, ғашықтық жалынын сезімдік және түйсіктік дәрежеде қабылдауын Қозы-Ерлан мен Баян-Дәрия психологиялық дәлдікпен шебер жеткізген» – деп театртанушы М.Жақсылықова қойылымның актерлік құрамына оң баға білдірген [10. 152 б.].

Талантты режиссердің тынымсыз ізденістен тұратын шығармашылық жолына аға буын өкілдері де үнемі ризашылығынын білдіріп отырады. Білікті театр маманы Е.Обаев режиссердің қандай істі қолға алса да, бүгінгі күннің философиялық келбетін жасауға тырысатындығын жоғары бағалады. Сонымен қоса, драматургиялық тұрғыда біраз салмақ салатын туындыларды да сахнаға ыңғайлаудың шебері екендігін айтып отырады. Ал, драматург Қ.Ысқақ: «Әкемтеатрдың сахнасында жаңадан қойылғалы отырған Қайрат Сүгірбековтың «Махаббат дастаны» режиссердің өзінше қолтаңбасын танытады. Оның көне туындыларды жаңғыртып, жаңартып отыратыны – Болат Атабаевтан қалған мектеп» [11], – деп режиссердің өзгелер салған жолды қайталамай, тыңнан сүрлеу соғуға талпынысын, Б.Атабаев мектебімен сабақтастығын қолдайтынын білдірді. Осындай түрлі пікірлерге қарамастан «Махаббат дастаны» қойылымы театр сахнасында ұзақ жылдарға тұрақтады. Бұдан, спектакльдегі режиссерлік интерпретацияны, классикалық дүниеге жаңа қадам басу, заманауи тыныс бері ниетінің қолдау тапқанын байқау қиын емес.

Астанадағы Жастар театрының сахнасында жүріп жатқан режиссер Н.Жақыпбай сахналаған «Қозы мен Баян» мюзикл жанрында шешіліп, жаңаша трактовкада жүзеге асырылды. Бұл қойылымды режиссер өз студенттерімен Өнер академиясында бастап, кейін Жастар театрының репертуарына енгізді.

Ғашықтардың өміріне құрылған қойылымдағы кейіпкерлерді сомдаушы актерлер де әрқырынан танылды. Д.Серғазиннің Қозысы өзіне тән аңғалдығымен қатар, бала сынды сенгіштіктен де құр алақан емес. Ал, Баян

еркекшоралау кейіптегі өжет қыз болумен қатар, Қозыға ғашық майысқан биязы қыз Баян бейнесінде көрінді.

Б.Хаджибаевтың Қодары елін қорғайтын нағыз батыр. Сондықтан да болар, Баянға ғашықтығын жеткізер тұста ішкі түйсігінен махаббат пен мейірім сезімі сезілмеді. Тек жекелеген сахналарда ғана батырдың ішкі күйзелістерін, булыққан сезімін білдіріп отырады. Ал, «Жантекең» болуды көздеген Жантық – Ж.Батай арам пиғылдарын жүзеге асыруда алдына жан салмайтын, қазіргі күнге дейін ортамызда өмір сүріп жүрген көптеген пенделердің тірліктерін көз алдымызға әкеле алды.

«Қойылым жанры мюзикл болғандықтан, оның музыкалық көркемделуіне, әннің мәтініне және сахнада әр сөздің анық айтылуына режиссер көп мән берген. Пластикалық қимыл-әрекеттер, музыка, жарық, барлығы да спектакльдің мақсат-мүддесін, идеясын ашуды көздеді» [2. 478 б.] – деп Б.Нұрпейіс режиссер жұмысының жетістігі туралы айтып кетеді.

Қорыта айтқанда әр режиссер ұлттық классикаға өзіндік интерпретациясымен келіп, эпос кейіпкерлерінің мінезін, психологиясын, іс-әрекетін заманауи болмыс-бітімімізге жақындатып, батыл да тың шешімдер арқылы көрермен санасына сілкініс жасады. Бұл қадамдардың барлығы да қазақ театр өнерінің көркемдік көкжиегін кеңітуге ықпал етті.

#### **Пайдаланған әдебиеттер:**

1. *Кадыров А. После третьего звонка... (Сборник статей).* – Алматы: Мир, 2007, – с.548.
2. *Нұрпейіс Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915 – 2005): Монография.* – Алматы: «Каратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 520 б.
3. *Ғұмыры ұзақ «Қыз Жібек» // Қазақ әдебиеті.* – 6.07.1999
4. *Бөпежанова Ә. «Мәңгілік бала-бейне» немесе Атабаев – Мұқанова көркемдік тандемі // Қазақ әдебиеті.* – 29.04.1997.
5. *Атабаев Б. Абайдың 45 қара сөзі – тұнып тұрған конфликт // Мәдениет.* – № 1(02) – қазан – 2006.
6. *Алматы театрлары.* – Алматы: «Алматыжарнама», 2010. – 272 б.
7. <http://www.contur.kz/node/879>
8. *Ахмет Ә. Жаңаша қойылған «Қыз Жібек» // Астана Ақшамы.* – 8.06.2013.
9. *Құндақбайұлы Б. Театр туралы толғаныстар.* – Алматы: Өнер, 2006. – 320б.
10. *Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: зерттеулер, мақалалар.* – Алматы: «Каратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 384 б.
11. *Сүгірбеков Қ. Драматург – композитор, режиссер – аранжировщик. // Ақ жол Қазақстан.* – 20.09.2002.
12. *Сызай Ә. Ой төрінде театр.* – Алматы: Парасат, 2005. – 565 б.

**Абединова С.А.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
aisaule.72@mail.ru*

## ҰЛТТЫҚ ТЕАТРДАҒЫ РЕЖИССЕРЛІК ІЗДЕНІСТЕР

**Түйін:** Биыл қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері Асқар Токпановтың 100 жылдығы, ал ол қойған «Абай» спектакліне 75 жыл толыпты. «Абай» спектаклі – мықты драматургия, шебер режиссура және ерекше актерлік ансамбль жағынан қазақ театр тарихынан берік орын алған, көркемдік-идеялық мазмұны терең қойылым. Мақалада автор «Абай» спектаклінің көркемдік тұтастығын қарастырады.

**Резюме:** В этом году первому казахскому профессиональному режиссеру Аскару Токпанову исполняется 100, а его спектаклю «Абай» – 75 лет. Спектакль «Абай» – это особо важная постановка со своим глубоким идейно-художественным содержанием, занявшая непоколебимое место в истории казахского театра, как единство сильной драматургии, неповторимой режиссуры и особого актерского ансамбля. В этой статье автор рассматривает художественную целостность спектакля «Абай».

**Abstract:** This year, the first Kazakh professional director Askar Tokpanov celebrates his 100th and his play "Abai" its 75th anniversary. The play "Abai" is a particularly important production with its deep ideological and artistic content, which has won an unshakable place in the history of the Kazakh theatre, as the unity of strong drama, unique directing and special ensemble cast. In this article, the author reviews the artistic integrity of the art of directing and acting of the play "Abai".

**Кілт сөздер:** Мұхтар Әуезов, Асқар Токпанов, Калибек Қуанышбаев, «Абай», театр өнері, режиссер, актер.

**Ключевые слова:** Мухтар Ауэзов, Асқар Токпанов, Калибек Куанышбаев, «Абай», театральное искусство, режиссер, актер.

**Key words:** Mukhtar Auevov, Askar Tokpanov, Kalibek Kuanyshbaev, art of theatre, director, actor

1940 жылы 30 қазанда қазақ драма театрында М.Әуезов пен Л.Соболев бірігіп жазған «Абай» трагедиясы тұңғыш рет сахналанғаны белгілі. Бұл кез – кәсіби қазақ театрының өз алдына отау тігіп, дамуға бет алған, бірқатар табыстарға қол жеткізген, қазақ әдебиетінде драматургия жанры қалыптасып, ұлттық драматургияның идеялық-көркемдік бағыты айқындалған кез еді. Тіпті, бұл кезде қазақ драма театры «академиялық» деген атақ та алып үлгерген. С.Сейфуллин («Бақыт жолына», «Қызыл сұңқарлар»), М.Әуезов («Еңлік-Кебек», «Бәйбіше-тоқал», «Түнгі сарын», «Қаракөз»), Қ.Кемеңгеров («Алтын сақина»), Б.Майлин («Майдан», «Талтаңбайдың тәртібі»), Ж.Шанин («Арқалық батыр») сынды драматургия жанрына тұңғыш қалам тербеген жазушылардың шығармалары қазақ драма театрының сахнасында бірінен соң бірі қойылып, театр өнері қоғам назарын толығымен өзіне аударған болатын. Қазақ театр өнерінің алғашқы қарлығаштары Жұмат Шанин, Елубай Өмірзақов, Калибек Қуанышбаев, Серке Қожамқұлов, Қапан Бадыров, Құрманбек Жандарбеков, Жүсіпбек Елебеков, Хабиба Елебекова сынды сахна суреткерлері сан қырлы кейіпкерлер бейнесінде қалың көпшіліктің қошеметіне ие болып үлгерген.

Әрине, кеңестік жүйенің қатаң талаптары мен социалистік реализм принциптері қазақ драматургиясына әсерін тигізбей қоймады. М.Әуезов пен Л.Соболевтің «Абай» пьесасы осындай қиын-қыстау кезеңде жазылған еді. Жаңа пьесаны сахналау Мәскеудің театр өнері институтын жаңадан бітіріп келген жас режиссер Асқар Токпановқа жүктелді. «Абай» трагедиясын

қойғанда Тоқпанов небәрі 25 жаста еді. Яғни, «Абай» – Тоқпановтың тұңғыш спектаклі. Әдетте, әдебиетте болсын, театрда болсын, «тұңғыш» туындылардың бірден төрт аяғын тең басқан толыққанды шығарма болып шыға келуі сирек құбылыс. «Абай» спектаклі осы сиректердің қатарында. Драматург – режиссер – актер үштігі бірін-бірі терең түсініп, толық шығармашылық одақ құра білді.

Тоқпановтың режиссерлікке келуі кездейсоқ емес. Ол уақытта қазақ театрында іргелі мектептен білім алып, режиссерліктің қыр-сырын кәсіби түрде оқып, меңгерген маман жоқ еді. Құдай берген дарыны мен талантының арқасында Жұмат Шанин, Құрманбек Жандарбековтер сахнада әртүрлі рөл ойнап қана қоймай, режиссерлік міндетті де өз мойындарына алып, барлық қойылымдарды өздері сахналады. Режиссерге деген зәрулік асқынып тұрған сол тұста Тоқпановтай маманның келуі қазақ театры үшін үлкен игілік еді.

Асқар Тоқпановтың көзіндегі отты алғаш байқаған адам – сол кездері қазақ театрының отымен кіріп, күлімен шығып жүрген режиссер Жұмат Шанин. Ол бозбала Асқарды сол кездегі Халық ағарту комиссары Темірбек Жүргеновке ертіп барады да, көзінде от ойнаған жастың болашағынан үміт күтуге болатынын айтып, оны жоғары оқу орнында оқытуға тілек білдіреді. Солайша, 1932 жылы Асқар Тоқпанов Қазақ мемлекеттік педагогикалық институтына оқуға қабылданады. Өнерлі де ізденімпаз жастың қабілет-қарымын байқаған басшылар оны бір жылдан соң Мәскеудегі Театр өнері институтына оқуға жібереді. Жат жер, бөтен ортаға бірден үйреніп кете алмаған жас Асқар бастапқыда біраз қиналады. Ол кезде орыс тілін де жетік меңгермеген еді. Оның білімге деген құштарлығы, өзіне деген талапшылдығы жоғары болды. Күндіз-түні сабақ оқудан жалықпады, бос уақытында шұқшиып, кітаптан бас алмады.

Осы орайда ол кісінің өз аузынан естіген бір әңгіме ойға оралады...

1989 жылы Т.Жүргенов атындағы театр-көркемсурет институтына жаңадан оқуға түскен кезіміз. Сонда ұстазымыз Тұңғышбай Жаманқұлов Асқар Тоқпановты бірнеше рет кездесуге, дәріс оқуға шақырғаны бар. Сол кездері қандай ұлы адамның қасында жүргенімізді аңғармағанымыз өкінішті. Қолында таяғы бар, басында түрік жұртының үлгісіндегі бас киім, тап-тұйнақтай костюм-шалбары өзіне қонымды Асқар Тоқпанов әркез еңсесін тік ұстап жүретін кербез кісі еді. Ренжіп, кейістік танытса, «шантропа!» деп таяғымен еденді тық еткізетін. Алматыдай алып шаһарға жан-жақтан жиналған, оң-солын әлі онша ажырата қоймаған біз секілді жас талапкерлердің қиналып жүргенін сезімтал жан байқаса керек, бірде ол өзінің студенттік жылдарынан бір естелікті баян етті. «Мен де мына сендер сияқты жас болдым, ауылда өстім. Ол уақытта ауыл түгілі, қалада театр енді ғана пайда болған... Театрдың не екенін білмейтін мені Жұмат Шанин, Темірбек Жүргеновтер Мәскеу Театр институтына «режиссерлықты оқып кел» деп оқуға жіберді. Орыс тілін де қарық қып білмеймін. Бірақ жеңілмедім, қолымнан келмейді, қиын деп бас тартып, қашып кеткенім жоқ. Көп оқыдым. Кітаптан бас алмадым. Дәу керсенге суық суды толтырып құйып, орамал салып қоямын. Кітап оқып отырып маужырап ұйқым келіп, қалғи бастасам,

әлгі керсендегі суық суға беті-қолымды шаямын да, белуарыма дейін шешініп тастап, орамалды сығып алып, денемді сулы шүберекпен ысқылаймын. Жаттығу жасаймын. Біраз ұйқым ашылып, сергіп қаламын. Сосын қайтадан кітап оқуға кірісемін...»

Уақыт өте келе орыс тіліне төселіп алған студент Асқар театр әлемінің қыр-сырына бойлап ене бастады, драматургияны, актерлық өнерді, режиссерлік шеберлікті оқып үйренді. Орыс драматургиясын, шетел классиктерінің шығармаларын түсініп, талдайтын дәрежеге жетті. Нәтижесінде, 1939 жылы Асқар Токпанов Мәскеудегі Театр өнері институтының режиссура факультетін Ресейдің атақты театртанушысы, профессор Сахновскийден бітіріп, елге оралды. Ол кезде қазақ театр өнері еңсесін тіктеп, дамуға бет алғанын айттық. Жаңа пьесалар жазылып, спектакльдердің саны арта бастаған шақ. Қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері Мәскеуде алған білімін істе сынауға асықты. Ол «Абай» трагедиясындағы басты рольді бірден Қалибек Қуанышбаевқа тапсырды. Атақты театр зерттеушілері Қалибек Қуанышбаевтың әзіл-қалжыңға жақын болғанын, гармонь, сырнай, мандолин сияқты бірнеше аспапта шебер ойнағанын айтады. «Оның актерлік өнерімен қоса, қиыннан қиыстырып өлең шығаратын ақындық, жазушылық өнері де болған. Жас шағында біреудің мінін айтып сықақ-фельетондар жазса, бертін келе Шахмет Құсайыновпен бірігіп «Шаншарлар» атты пьеса да жазды». [1,9]

«Абай» трагедиясында ойнаған өзге артистер де кілең қазақтың маңдайына біткен майталмандар. Шәкен Айманов – Керім бейнесіне, Серке Қожамқұлов – Жиренше, А.Нұрбеков – Долгополов, Хабиба Елебекова – Күнікей образдарына бойлады. Күнде «читка», күнде дайындық. Ол кезде Мұхтар Әуезов театрдың әдебиет бөлімінің меңгерушісі қызметін атқарды. Автор репетицияға үзбей қатысып, режиссердың жұмысын, артистердің спектакльге дайындықтарын көреді екен. Сонда көңіліне қонбай, «әй, бұларыңнан түк шықпайды!..» деп ренжіп шығып кететін көрінеді. Бірақ, Әуезов қанша ренжісе де, Токпанов репетицияны жалғастыра береді. Спектакльдің бас-аяғы жинақталып, түгел көріністер пысықталып біткеннен кейін соңғы «үлкен дайындықтар» («прогон») болатыны белгілі. «Прогонға» артистер гримденіп, киініп, әрқайсысы өз образдарында шығады. Сонда Қалибек Қуанышбаев Абай болып кіріп келгенде залда отырған Мұқаң шаттықтан жүзі бал-бұл жайнап: «Бәрекелді!.. Мінеки, Абай ғой!.. Абай келді ғой... тұрындар!..» деп, өзі де орнынан атып тұрып, Қалибек Қуанышбаевқа бас иіп, құрмет көрсетіпті, өзгелерді де тұрғызыпты...

Ұлттық драматургияның атасы М.Әуезов туындыларында әлеуметтік тартыстар мен әртүрлі мінездер, кесек кейіпкерлер мен тұғырлы тұлғалар, халықтық образдар мен көркем сюжеттер, астарлы ойлар мен ауқымды идеялар қатар өріліп жататыны айқын. Бұл шығармада да пьеса авторлары Абай өмір сүрген уақытты бар бояуымен, бар шындығымен алдына жайып салады. Пьесада қазақ халқының тарихы, ұлттың рухани болмысы, таптық қайшылықтар сенімді суреттеледі. Пьесаның дiңгегi – Абай образы болса, оның айналасындағы Айдар мен Ажар, Мағаш пен Қарлығаш сынды жарқын

болашаққа, бостандыққа ұмтылған жастардың келбеті, кертартпа Керім мен қандарына тартқан қараниет болыстар бейнесі уақыт шындығымен астасып, тұтастай бір кезеңді көз алдыға әкеледі. Осындай адалдық пен арамдық, сұлулық пен сұрықсыздық, достық пен сатқындық суреттелген пьесаға талантты режиссер Тоқпановтың тапқырлығы мен Қалибек Қуанышбаев, Шәкен Айманов, Серке Қожамқұлов, Қалкен Әділшінов, Хабиба Елебекова сынды хас шеберлерден құралған актерлік ансамбльдің өрелі өнері қосылып, толыққанды туынды өмірге келген еді.

Режиссердің театр алдындағы негізгі міндеті – шығармашылық ұжымның бірлігін, спектакльдің идеялық-көркемдік тұтастығын қалыптастыру. Негізі, спектакльдің келбетін жасайтын – режиссер. Демек, режиссер бүкіл шығармашылық ұжымның артықшылығы мен кемшілігін, бар әлеуетін терең түсініп, сезіне білуі тиіс. Тіпті, режиссер артистердің көзге көрінбейтін, бойында жасырынып жатқан мүмкіндіктері мен қабілет-қарымын алтыншы түйсігімен табуы керек, ашуы керек. Автордың идеясына, спектакльдің көркемдік деңгейіне, композициялық құрылымына, шындықтың шынайы көрсетілуіне бірден-бір жауапты адам да – режиссер. Өзінің алғашқы «Абай» спектаклін қойғанда-ақ жас режиссер Асқар Тоқпанов осы міндеттерін жақсы түсінді. Режиссер өнерінде негізгі материал драматургия ғана емес, сонымен қатар актер де режиссердің жұмыс істейтін «құралы» екенін ол жақсы білді. Әр актер – өзінше жеке тұлға деп қарады. Яғни, әр актердің жаны мен тәні, ақыл-парасаты, сана-сезімі, түйсігі, тілі бар. Демек, режиссер үшін актер тек «құрал» ғана емес, егер оның бойында талант болса және оның сол талантын режиссер дұрыс танып, пайдалана білсе, онда актер де, режиссердің өзімен бірге, өнер тудырушы құдіретке ие болады. Өнер тудырушы актер ғана режиссердің таптырмас «құралы» бола алады. Актердің тек сырт келбеті немесе оның режиссер тапсырмасын мүлтіксіз орындайтын қабілеті ғана емес, шығармашылық ой-арманы, оның көркем де бай қиялы, сергек сезімі, терең білімі, ой-өресі, жеке өмірі мен тәжірибесі, өмірден көрген-білгендері мен көкірекке түйгендері, талғамы, мінезі, темпераменті, табиғат-болмысы, әзіл-қалжыңы, физикалық түр-тұлғасы мен актерлық сүйкімділігі, сахналық іс-әрекеттері т.б. – осының бәрі де режиссер үшін ең керекті материалдар. Театр өнерінде режиссер мен актер арасындағы шығармашылық қарым-қатынас – режиссерлық әдіс-тәсілдің негізі. Актер қабілетін жан-жақты дамытуға жағдай жасау – режиссер алдындағы негізгі міндет. Асқар Тоқпанов осы міндеттерін толығымен орындады. Тоқпанов өз ұжымының тәрбиешісі де, қанат бітіруші ұстазы да, шабыт беруші жебеушісі де бола білді. «Абай» пьесасын сахналау барысында артистерге өздерін мазалаған сұрақтардың жауабын дұрыс табуға көмектесті. Асқар Тоқпанов «Абай» спектаклінің идеялық мақсатын жақсы түсінді және сол мақсат төңірегіне өзгелерді де топтастыра білді. Бұл орайда авторлардың да, режиссердің де, актерлердің де түпкі мақсаты – қазақ ұлтының кемеңгері Абай образын қалыптастырып, халыққа өз перзентін етене таныстыру, Абай тақырыбын әдебиетке, театрға енгізу еді. Ұжым осынау биік мақсаттың үдесінен шықты. «Абай» пьесасынан кейін «Абай әні» фильмі жарыққа

шыққаны белгілі. Мұхтар Әуезовтің «Абай жолы» роман-эпопеясына алғаш сүрлеу салып берген де осы пьеса болды...

Абайды қойған кезде Асқар Тоқпанов бастаған бір топ Абайдың ауылына барып, Абай өмірін ғана емес, сонымен бірге сол ауылдың тұрмыс-тіршілігін, рулардың киім үлгілеріне дейін зерттейді. Ол кезде киім үлгілері әр руда әртүрлі болып келетін. Тобықтының киімі қалай екен, басқаның киімі қандай, арғын мен найманның өзара қарым-қатынасы қандай... Бірнеше киім үлгілерінің ерекше штрих, детальдарын алып, бір-бірімен композициялық тұрғыда біріктіріп, ерекше сәнді киім үлгілерін шығарады. Тек әр елдің бөліктерін ғана өзгеріссіз қалдырады. Бұдан байқайтынымыз – Асқар Тоқпановтың Абай тақырыбына ерекше дайындықпен, үлкен жауапкершілікпен келгендігі. Спектакльге дейінгі дайындықтың бағыт-бағдары да, қойылымның табысты өтуі де, негізінен, режиссерға тікелей байланысты екенін Тоқпанов толық түсінді. Сондықтан режиссер актер табиғатын ояту үшін, оның өнерін, шығармашылық әлеуетін толыққанды көрсету үшін барлық әдіс-тәсілдерді қолдануға бар күшін салды.

Белгілі театр зерттеушісі Бағыбек Құндақбаев: «МХАТ принципін берік ұстана отырып, А.Тоқпанов орындаушылардан сахналық геройдың ішкі сезімін терең білуді талап етті. Бұл үшін, Станиславский ілімі бойынша, герой бірнеше «кедергілер жүйесінен» өтіп, олардың тұрмыстық, тарихтық, психологиялық шындығы алға қойылған айқын сахналық міндеттерді орындаған жағдайда ғана «адам жаны жарқырап ашылады» деген қағиданы мықтап ұстанды. Әрине, бұл әдіс бойынша ауыртпалықтың көпшілігі актерлерге түсетіні аян. Олардың өз ісіне мамандануы да, оқиғаға әлеуметтік және психологиялық талдау жасай білу шеберлігі де сынға түседі. Осының бәрі коллективтің актерлік шеберлігінің дәрежесін көтере түскені даусыз. Сондықтан бұл спектакльдің ешқашан да жойылмайтын маңызы оның ең үздік актерлік ойындарының дәрежесіне негізделеді. Соның нәтижесінде спектакль қазақ сахна өнерінің тарихындағы елеулі оқиға болып қалды...» дейді [2, 335]. Осы еңбегінде зерттеуші ғалым Абай образындағы Қалибек Қуанышбаевтың жұмысына ерекше тоқталады. «Актер ұлы ақынның образын жасау үшін тарихи шындықты терең зерттеп, кеңінен толғанды. Соның нәтижесінде Қуанышбаевтың Абай характеріне көшуінің күштілігі сонша, «Абай» спектакліне қатысушылардың барлығы бірдей бұл актердің еңбегін творчестволық ерлік деп атап атап кетті...» [2,335].

Қалибек Қуанышбаевқа Абай бейнесі бала кезінен етене жақын болған. Ол жас кезінде-ақ ақын өлеңдерін жатқа біліп өседі. «Шешесі Күнімжан ақынжанды, әнші адам болған. Абайдың өлеңдерін, әндерін бала кезінен жаттатып, өнеге етіп отырған. 1904 жылы жайлауға көшіп бара жатқанда Абай дүниеден қайтты деген қаралы хабарды естігенде, анасы көшті сол арада тоқтатып, ақынның жетісін бергенше аза тұтады. Анасының ақынға деген осы құрметі оның есінде мәңгі сақталып қалады...» [3,366]. Абай бейнесін сомдау кезінде Қалибек Қуанышбаев Батыс және Шығыс мәдениетінің басын біріктіруді көздеген азамат, күрескер ақын, ойшыл Абайды көрсетуді мақсат етеді. Әрине, әркімнің өз Абайы бар. «Абай»



трагедиясындағы Абай – Әуезов пен Соболевтің концепциясы. Спектакльде – Асқар Тоқпанов пен Қалибек Қуанышбаевтың Абайы. Абай өмірінің аңызы мен ақиқатын, Абайдың қуанышы мен қайғысын, трагедиясын әркім өзінше түсініп, өзінше көрсеткені айқын. Дегенмен, ақын образын сомдауда Қалибек Қуанышбаев «өткен өмірді, ақын заманының әлеуметтік қайшылықтарын, ел ішінің тұрмыс салтын, дәстүрін терең білетін, өз өнеріне қажеттісін шеберлікпен екшеп пайдалана алатын ерен қабілетін танытты. Халқын, елін сүйген ақынның адамгершілік абзал қасиеттері бар болмысымен, мейлінше айқын ашылған» [3,366 ].

Мұқаңның сахнадағы Абайға үлкен қошемет көрсетуі – режиссер мен актер өнерінің тұтастығынан туындаған кейіпкердің өз дәрежесінде бейнеленуінен болса керек. Қаллекидің кейіпкері автордың да, режиссердің де көңілінен шықты. Қуанышбаев сомдаған Абай – жаңалық пен жақсылыққа ұмтылушы, өрелі іске үндеуші, өрісті ойға бастаушы. Қалибек Қуанышбаев данышпан Абайдың рухани болмысын, ішкі жандүниесін, психологиялық көңіл-күйін асқан шеберлікпен көрсеткеніне көзкөргендердің естелігі мен жазбалары куә.

«Әр қазақтың жүрек түбінде Абайға деген сағыныш жатады екен». [4, 7]. Әуезов – Тоқпанов – Қуанышбаев – қазақ театрының үш алыбының қазақ сахнасында Абайды тірілтіп, мәңгі өшпес сахналық ғұмыр беруі – сол сағыныштан болар... Бүгінде Мұхтар Әуезовтің өзі істеген сол қарашаңырақ өзінің атында – М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театры. Астанада Қалибек Қуанышбаев атында музыкалық-драма театры бар.

Алайда, осы күнге дейін бірде-бір театрға Асқар Тоқпановтың есімі берілмеуі – өнерге деген әділетсіздік деп ойлаймыз. Ол кісінің ондаған аудармалары мен спектакльдерін тізіп жатпай-ақ қоялық. Алайда, бүгінгі Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының іргетасын қалаған да, республикамыздың түкпір-түкпірінен талантты жастарды іздеп тауып, оларды өнерге баулыған да Асқар Тоқпанов екенін айту парыз. Оның Фарида Шәріпова, Ыдырыс Ноғайбаев, Мұхтар Бақтыгереев, Асанәлі Әшімов, Есмұхан Обаев, Тұңғышбай Жаманқұлов, Нүкетай Мышбаева, Торғын Тасыбекова сынды ондаған, жүздеген шәкірттері қазақ өнерінің көкжиегін кеңейтіп, театр өнерін биікке самғатты. Олардың көпшілігі бүгінде арамызда жоқ, алайда қазақ театр тарихында есімдері қалды. Тіпті, қазақ әдебиетінен ойып тұрып өз орындарын алған әйгілі жазушылар – Сайын Мұратбеков пен Оспанхан Әубәкіров те Асқар Тоқпановтың шекпенінен шыққан шәкірттері екенін біреу білсе, біреу білмес. Бүгінде Асанәлі Әшімов бастаған Тоқпановтың түлектерін күллі қазақ таниды. Әрқайсысының қазақ өнерінде алар орны ерекше. Асқар Тоқпанов – қазақтың тұңғыш кәсіби режиссері ғана емес, өнер саласында таланттарды жазбай танып, өнерді оқытқан театр саласында қазақтан шыққан тұңғыш кәсіби ұстаз десек те, қателесе қоймаспыз. Ол шәкірттерінің әрбір жетістігіне шынайы қуана білген ұлы ұстаз еді.

Сондықтан, сөз соңында айтарымыз – ұлы режиссердің 100 жылдығы қарсаңында республикамыздағы көрнекті театрлардың біріне қазақтың

тұңғыш кәсіби режиссері, әрі ұстаз, әрі ойшыл, әрі қоғам қайраткері Асқар Тоқпановтың есімін берсек, артық болмас еді.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. *Сығай Ә. Қаллеки театры.* – Астана: Фолиант, 2014. – 299 б.
2. *Қазақ театрының тарихы.* – Алматы: Ғылым, 1975. – 397 б.
3. *Абай. Энциклопедия.* – Алматы: Атамұра, 1995. – 719 б.
4. *Шапай Т. Шын жүрек – бір жүрек.* – Алматы: Жазушы, 2000. – 254 б.

**Сұлтанова Ж.С.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ. Қазақстан*

*Zhanagul\_sultan@list.ru*

## ӘЛЕМ КЛАССИКАЛЫҚ ТУЫНДЫЛАРЫНЫҢ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДА ҚОЙЫЛУЫНЫҢ БАСТАПҚЫ КЕЗЕҢДЕРІ

**Түйін сөз:** Мақалада Еуропа және орыс классиктері шығармаларының қазақ драма театрының пайда болу және даму кезеңдеріндегі қойылу тарихы мен дәстүрлері, тәжірибелері мен ерекшеліктері, режиссерлік жұмыстың трактовоклары мен шешімдері жайлы сөз қозғалады.

**Резюме:** В статье идет речь об истории и традициях, практике и особенностях, а также специфике режиссерского решения спектаклей по произведениям европейской и русской классической драматургии в казахском театре.

**Abstract:** The research deals with the history and tradition, practices and features, as well as the interpretation and resolution of the director's work with the work of setting European and Russian classics of the period appearances and development of the Kazakh drama theatre.

**Кілт сөздер:** театр, әлем классикасы, орыс режиссерлері, спектакль, қойылым, трактовка, актерлер, қазақ сахнасы, труппа, аударма.

**Ключевые слова:** театр, мировая классика, русские режиссеры, спектакль, постановка, трактовка, актеры, казахская сцена, труппа, перевод.

**Keywords:** theatre, world classics, Russian directors, performance, production, treatment, actors, Kazakh scene, troupe, translation.

Қазақ театры өзінің құрылу және қалыптасу кезеңдерін тікелей орыс театрының ықпалында өткізді. Осыған байланысты ол шетел классикасын игеруді де орыс театрларының мамандары арқылы жүзеге асырып келді. Бұл ең алдымен қазақ драма театрларының әлемнің әр халықтары тіліндегі драматургтер шығармаларының орысша нұсқаларын қазақ тіліне аударып, пайдалануларынан көрінсе, екіншіден, олар алғашқы кезеңдерде көбіне-көп орыс режиссерлерінің қойылымдарымен сахнаға шығып тұрды.

Бұған, әлбетте, соған дейінгі бірнеше ғасыр бойы Ресей империясының қарауында болып келген қазақ халқының Октябрь революциясы орнағаннан кейін оның жемісін орыс халқымен бірге көре бастауы басты әсер етті. Жаңа қоғамның құрылуы барысында бұрын патшалы Ресейдің езгісінде болып келген басқа да көптеген бұратана халықтармен бірге қазақтар да өздерінің осы заманға сай мәдениетін қалыптастыруға кірісті [1, 15]. Мұның ішінде театрдың алатын орны да, көтеретін жүгі де айрықша зор екені алғашқы

кезеңдерден айқындалып қойды. Сондықтан жаңа қоғам орталықпен қатар, ұлттық аймақтарда да социалистік құрылысты насихаттайтын, қоғам жұртшылығын әлем классикасымен тұшындырып тұратын жаңа сипатты театрлар құрып, оларды өз мақсаттары үшін жұмыс жасатуға ерекше мүдделілік танытты.

Рас, XX ғасырдың басында қалыптаса бастаған жекелеген қазақ зиялылары арасында қазақ фольклоры тақырыбы бойынша әуесқойлық деңгейде спектакльдер қоюға әрекет етушіліктер кездесті. Бірақ бұл талпыныстарды кәсіби театр ретінде алып қарастыру мүмкін емес еді. Қазақ даласында алғашқы кәсіби театрлар тек Октябрь революциясы толық жеңіске жетіп, қираған шаруашылықты қалпына келтіру міндеттері орындалғаннан кейін ғана пайда болды. Осыған орай белгілі өнертанушы Н.Львов: «Бұл кезге қарай ұлттық бөліністің аяқталуы нәтижесінде аумағын қазақтар жайлаған барлық облыстар Қазақ республикасына қайта қосылды.

Астана Орынбордан республиканың оңтүстік-батыс бөлігіндегі қазақ тұрғындары басым қызу тіршілікті орталықтарының бірі Қызылордаға көшірілді» деп атап көрсетті. Мұның үкіметтік деңгейдегі алғашқы пәрменді қадамы Қызылордада 1925 жылы сәуірде болып өткен Қазақстан Кеңестерінің V съезінде жасалды. Онда қабылданған «Қазақ КСР халық ағарту саласының кезекті міндеттері туралы» қарарында съезд Қазақстан бұқара еңбекшілері мәдени сұранымының орасан зор деңгейге өсіп отырғанын атап өтіп, осы сұранысты қанағаттандыру үшін іс жүзіне асырылуға тиісті кең ауқымды шараларды белгілеп берді. Осы тарихи құжаттың 25-тармағы «қазақ ұлттық театрын ұйымдастыруды жеделдету» мәселесін қозғады. Осылайша Қазақстанда ұлттық театр құру міндеті күн тәртібіне қойылды [2, 6].

Сөйтіп, «1925 жылдың қазан айынан бастап Қызылорда қаласында қазақ театрын ұйымдастырудың дайындық жұмысы қызу қолға алынды. Қазақстанның әр түкпірінен жиналған халық таланттары мемлекеттік театрды ашуға спектакльдер дайындай бастады» [3, 10]. Қазақ театры, өзінің әдепкі қадамдары қаншалықты сәтсіз болғанына қарамастан, құрылған жылдарынан шетел классикасына да назар аударды. Ол өзінің ірге қалағанына бар-жоғы екі жыл уақыт өткеннен кейін әлем және орыс классиктері туындыларын қазақ көрермендеріне ұсынып көрді. Мұның алғашқы қарлығаштары қатарынан орыстың ұлы ақыны А.Пушкиннің «Тас мейман», «Сараң сері», ағылшынның дәл сондай дүние жүзіне аты мәлім драматургі У.Шекспирдің «Гамлет» атты драмалық шығармалары орын алды. Оларды сахнаға қазақтың тұңғыш режиссері Ж.Шанин дайындады. Бірақ бұлардың ешқайсысы да айтарлықтай табысқа жете алмады. Себебі, театр труппасы әзірге мұндай пьесаларды қоюға кәсіби деңгейі жағынан дайын емес еді [4, 30]. Ал келесі, 1928 жылы режиссерлер С.Қожамқұлов пен Қ. Жандарбековтің қойылымында орыс жазушы-драматургі Н. Гогольдің «Үйлену» комедиясы көрермен талқысына түсті. Өкінішке қарай, ол да алдыңғылардың кебін кешті. Сол себепті бұл спектакльдердің театрдағы ғұмырлары ұзаққа созыла қоймады.

Дегенмен, 1929 жылдың аяғында М.Н. Соколов сахнаға қайта шығарған «Үйлену» алдыңғы қойылымға қарағанда, анағұрлым сәтті болып шықты. Бұл спектакль ұжымға айтарлықтай шығармашылық табыспен бірге, біршама сенімділік те әкелді [5, 210]. Театр осыдан кейін арада 8 жыл өткеннен кейін, 1936 жылғы қараша айында «Ревизорды» қою арқылы Н.Гогольдің шығармашылығына қайта оралды. Алайда, спектакль режиссері И.Боров трактовка барысында пьесаның мазмұны мен желісінен көп ауытқып кетіп, оны түпнұсқаға оншалықты ұқсай бермейтін вариантта ұсынды. Қойылымда режиссердің өзі ойлап тапқан би нөмірлері мен пантомима сәттері көбірек орын алды, сыртқы жарқыл-жұрқылды ерекше әсірелеп көрсету үшін сайқымазақтық іс-қимылға ерік беріп жіберді, осылайша пьесаның мазмұны мен мәні, оның көтеріп отырған тақырыбы мен проблемасы мүлдем өзгеріп кетті [2, 45-46]. Әлбетте, бұл құптарлық бастама емес еді. Мұны көрермендер де осылай бағалады.

Өткен ғасырдың 30-40-шы жылдарында шақырылған М.Н. Соколов, М.Г. Насонов, Ю.Л. Рутковский, И.Г. Боров сынды ресейлік белгілі маман-режиссерлер қазақ театрының кәсіби деңгейін көтеруге айтарлықтай үлес қосты. Олар қазақ сахна өнері келбетінің қалыптасып, оның мәдениеті жан-жақты дамуына, актерлер шеберліктерінің артуына мол септігін тигізді. Олар бұрын сахналық мектеп көрмеген қазақ артистерін спектакльді студиялық әдіспен дайындауға үйретіп, теориялық жағынан терең қарулана түсулеріне ықпал жасады [3, 48]. Аталған мамандардың сондай-ақ театр жанынан студия сияқты арнайы топ ұйымдастырып, театр өнері тарихы, орыс актерлерінің бұрыннан келе жатқан озық үлгі-өнегелері бойынша сабақ жүргізулері шынында қазақтың өнер өлкесіне енді беттеп келе жатқан жас толқыны үшін үлкен мектеп болды. Орыс режиссерлерінің тәрбиесі негізінде қалыптасқан сахналық әрекеттер, психологиялық толғаныстар түрлері, сахнадағы пластикалық қимылдар, сөз қуатының күші қазақ әртістерін тағы бір биік белеске көтерді [5, 14]. Осының арқасында бұрын қойылған көптеген спектакльдер жаңаша түрлене бастады. Театртанушы Б. Құндақбаевтың атап көрсетуінше, осы тұста қойылған В. Киршонның «Астық», Н.Погодиннің «Менің досым», «Ақсүйектер», «Мылтықсыз адам», К.Треневтің «Любовь Яровая» пьесалары қазақ театрының күрделі драматургиялық туындыларды меңгерудегі толымды табысына айналды [3, 48]. Оларда құрылып жатқан жаңа қоғамның сол уақыттағы күн тәртібінде тұрған мәселелер шынайы бейнеленді. Бұл спектакльдерді қою барысында театрдың жас шағындағы «Үйлену», «Сараң сері», «Тас мейман», «Гамлет» сияқты әлем классикасы деңгейіндегі шығармаларды игерудегі сәтсіздіктер ескерілді.

Осындай табыстардан жігер алған театр труппасы шетел классикасына бой ұруды енді батылырақ жалғастыра түсті. Бұған Қазақ академиялық театрына режиссер М.В.Соколовскийдің қызметке келуінің айтарлықтай әсері болды. Осы жылдарда қазақ сахнагерлері француз драматургі Ж-Б. Мольердің «Скапеннің айласы», ағылшын драматургі У.Шекспирдің «Отелло», орыс драматургі А.Островскийдің «Мысыққа мұндай той күнде бола бермес», итальян драматургі К. Гольдонидің «Екі

мырзаға бір қызметші», француз жазушысы О.Бальзактың «Евгения Гранде» тәрізді шығармаларын игерді. Өткен ғасырдың 30-шы жылдарының соңы мен 40-шы жылдарының басында сахна төрінен орын алған бұл қойылымдардың әрбірі қазақ театрының өсуіне өлшеусіз үлес қосты. Көрермен қауым 1940 жылы қайта қойылған «Ревизорды» да жылы қабылдады. Ал театр труппасы үшін «Отеллоның» орны тіпті бөлек болды. Оны «Ревизорды» жаңартып қойған М. Соколовский жарыққа шығарды.

Қазақ жазушысы М. Әуезовтің өте жатық етіп аударған пьеса мәтіні 1936 жылы дайын болып, екі жылдай дайындық жүргенімен, оны спектакль етіп ұсынудың реті 1939 жылы ғана келді [5, 249]. Театртанушы Н.Львовтың пікірінше, труппаның бұл спектакльді бір-бірімен кезектесіп ойнайтын екі құрамда дайындауы олардың арасындағы нағыз шығармашылық бәсекені өрістетуге бірге, қойылымның қызықты да тартымды болып шығуына жол ашып берген. Осы жерде ол негізін жастар құраған екінші құрамның артық тұстары көбірек болғанына тоқталып өтеді [1, 167-168]. Алайда, кейін бірқатар сыншылар мұндай тұжырыммен келіспейтіндерін де білдірген. Бұған олар қойылымның ең алдымен Шекспир тойына дейін жасалып үлгеруі үшін өте қысқа мерзімде дайындалғанына баса назар аударады.

Сондықтан жұмыста асығыстық көп болған. Нәтижесінде режиссердің классикалық трагедияны көркемдік дәрежеде шешпек болған негізгі ойы жүзеге аспай қалған. Бұған қоса, М.В.Соколовскийдің сахнаны кең көлемді безендірмек болған ниеті де жүзеге аспаған. Сонымен қатар, зерттеушілер «Отеллоны» екі құрамда, екі түрлі шығармашылық бағытта жұмыс жасауы оның табысы бола қоймағанын да алға тартты [5, 250]. Осы орайда театр зерттеушісі Қ.Қуандықов спектакльдің осы қос құрамда қойылуын оның басты олқылығы деп бағалайды. Мұны маман: «Отелло» трагедиясының осы екі қойылымында да принципті үлкен қателік бар. Ол қателік – театр коллективінің екі жарылуында, «Отелло» сияқты көп кейіпкерлері, көп көріністі аса ауыр трагедияны екі құрамда қоюында болып отыр», деп келтіреді [6, 218]. Айта кетуіміз керек, «Отеллоның» 1964 жылы М. Әуезов атындағы академиялық драма театры сахнасында екінші қайтара қойылуы да аса сәтті бола қойған жоқ. Бұған Б. Құндақбаевтың пікірінше, оның енді екі құраммен қойылуы емес, режиссураның әлсіздігі себепкер болған [7, 235]. Ал спектакльді бұл жолы режиссер А. Мадиевский қойып еді.

Дегенмен, аталған қойылымның қазақ сахна өнерін жаңа бір белеске көтеріп кеткенін ешкім жоққа шығара қоймайды. Спектакльдегі режиссерлік көркемдік шешім Отелло мен Дездемона арасындағы сүйіспеншілік трагедиясын суреттеу арқылы драматург шығармасына тән адамгершілік пен зұлымдық, махаббат пен ғадауат күресін көрсетуге бағытталған. Қоюшы ең алдымен жаңғыру дәуірінің ішкі және сыртқы қайшылықтарын алдыңғы планға шығармақшы болған. Осы арқылы М.В.Соколовский азғындық пен сатқындықтың Отеллоға жат екенін көрсетуге, ал оның опат болуының жаңару кезеңіндегі қайшылықтардан туындағанын білдіруге тырысқан. Сол тұрғыдан келгенде, режиссер белгілеген екі топ та оның басты идеясынан тым ауытқып кете қоймаған.

Әйткенмен, біз қазақ театрының әлем классикасын сахналаудағы ең бірінші ірі табысы бұл да емес, Шекспирдің «Асауға тұсауы» болғанын айта аламыз. Ұлы Отан соғысы қызып жатқан кезде, 1943 жылы сахнада қойылған туындыны Одаққа белгілі театр мамандары, белгілі педагогтар және режиссерлер О.Пыжова мен В.Бибиков дайындады. Бұл туралы Б.Құндақбаев: «...Асауға тұсау» классикалық шығарманы меңгерудегі қазақ сахнасының озық үлгісі болды», деп жазды [3, 70]. Ал Н.Львов: «Қазақ академиялық драма театрының соғыс жылдарындағы үлкен және өкінішті кемшілігі оның репертуарынан орыс классикасының мүлдем орын алмауы болды. Батыс классикасынан тек Шекспирдің «Асауға тұсау» комедиясы ғана қойылды. Бірақ тәжірибелі режиссерлер О.И. Пыжова мен Б.В. Бибиковтің атқаруындағы тап осы қойылым, егер спектакль реалистік тәсілдерді меңгерген үлкен шеберлердің басшылығымен жүретін болса, оның қазақ сахнасының актерлері үшін қаншалықты баға жетпес тәрбиелік мәні болатынын көрсетті», деген тұжырым жасады [2, 61]. Спектакльге осындай бағаны белгілі театр режиссері Н.Сац та берді. Ол өзінің «Казахстанская правда» газетінде 1943 жылғы 17 қарашада жарық көрген мақаласында «Асауға тұсаудың» Қазақ академиялық драма театрындағы қойылымы кеңес өнері алтын кітабының жаңа парағына пара-пар екенін атап өтті. Рецензент қойылымда Петруччионың Катаринаны кемсіту үшін емес, керісінше оған жеке басын құрметтеу сезімін қалыптастыру үшін бағындырғанын дұрыс пайымдады.

Осының арқасында бұрынғы тәкаппар, шолжың, аңғал Катарина кейін сүйікті жұбай, адал серікке айналады. Ол зайыбынан қыңырлықтың тартысында жеңіліп қалып жатқанымен, түптің түбінде терең сыйластыққа құрылатын отбасылық бақытқа қол жеткізеді. Желі осылайша жақсы ашылып көрсетілген. Автордың байқағанындай, спектакльде астарлау, боямалау жоқ. Ол сондықтан жақсы мән мен мәнердегі қарапайым да тартымды дүние болып шыққан. «Режиссерлер қазақ халық өнері мен ағылшын халық өнері арасынан ішкі сабақтастық пен ұқсас элементтерді таба білген, – деп жазады бұдан әрі Н.Сац. – Спектакльдегі көз тартарлық өзіндік өрнек қуантады. Актерлер ана тілінде қазақ ұлт өнерінің өзіне ғана тән ішкі жалынын, өзгеге ұқсамайтын ерекше нақышын сақтай отырып, өзінше әрі өте сенімді де дұрыс бағытпен ежелгі Англия халық театрының кезбе артист елестеді» [3, 71]. Мұны Н.Львов былай тереңдетті: «К.С. Станиславский тәсілдемесіне сүйенген режиссерлер орындаушыларға ойдан шығарылған мизансценаларды таңған жоқ, олар тек әрбір образдың табиғаты мен мәнін түсіндірді, сосын беру тәсілдерін іздестіру жолындағы шығармашылық инициативаларын ояты. Әлбетте, бұл табыс ең алдымен қоюшылардың алға қойған талап-тілектерін өз дәрежесінде орындай білген актерлер тиесілі болмақ.

Олар осындай күрделі туындыда жеңіл-желпі рольдердің болмайтынын жақсы түсінген. Мұны өнертанушы: «Ал актерлер қуанышты жігермен әрбір образды жарқын етіп аша білуді іздестірді және оларды таба білді», деп ашық жеткізді [2, 61]. Мұнда, әсіресе, Қазақ КСР-нің халық артист Қ.Қуанышбаевтың орындауындағы Баптиста образы өте сәтті шыққан. Н.

Сац оның осындағы ойнау тәсілін кеңес театрының тамаша спектакльдерінің бірі – Вахтангов қойған «Турандотта» сұлу бикештегі» еске түсіретінін ауызға алады. Сол сияқты Катарина ролін сомдаған Хадиша Бөкееваның үлкен болашақтың актрисасы екенін атап өтеді [3, 72]. Осы ойды жалғаған Н.Львов: «Спектакльде іс-қимылдың негізгі желісі екі күшті жеке тұлға: бір-бірлерімен байланысып қалған тік мінезді, жігерлі, ақылды Катарина (Х. Бөкеева) мен шешімтал, табанды, тапқыр ойлы Петруччио (Ш. Айманов) арасында туындаған махаббат пен өзара құрмет арқылы айқын ашылған», деген ойға табан тірейді [2, 72]. Қорыта келгенде, қойылым қазақ театрының күмәнсіз үлкен табысы болып шыққан. Бұған қосатынымыз, «Асауға тұсау» 1958 жылы режиссер О.Пыжованың қойылымында М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына да тағы да шығарылды. Осы спектакль осы жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде өте жоғары бағаланды.

Аталмыш туындының қазақ сахнасында осыншама жылдар бойы табысты қойылуында, сөз жоқ, ұлы қаламгер М. Әуезовтің оны тамаша етіп аударып шығуының да әсері аз болған жоқ [7, 237]. Ал жоғарыдағы атақты шеберлерден кейін Петруччио мен Катарина образдарын кейінгі толқыннан шыққан талантты актерлер Ы. Ноғайбаев пен Ф. Шәріпованың сомдаулары қойылымға жаңаша леп пен реңк әкелді.

Мақаламыздың түйінінде айтарымыз: қазақ театры өзінің құрылған кезінен бастап әлем классикасын сахналауға бет бұру арқылы айтарлықтай даму жолына түсті. Олардың қазақ театр өнері үшін әкелген жаңалықтары мен үлгі-өнегесі аз болған жоқ. Сонымен бірге, шетел драматургтері шығармаларын игеру біздің жас театрымыздың режиссерлері мен актерлеріне оңайға соққан жоқ. Бұл жолда кездескен кедергілер де аз емес еді. Мұндағы басты проблемалардың бірі өзге тілдегі пьесаларды қазақ тіліне жатық аударудың оңайға түспесі болса, екіншісі, оларды қазақы ұғымға жақын ету мүддесімен кейде авторларымыздың түпнұсқа мен оқиға болған елдің тұрмыс салттарын жоғалтып алып жататынынан көрінді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Львов Н.И. *Казахский академический театр драмы. Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957. – 368.*
2. Львов Н.И. *Казахский академический театр драмы. Краткий очерк. Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1954. – 80.*
3. Бел-белестер. *Құрастырған Құндақбаев Б. Алматы: Өнер, 1987. – 288.*
4. Құндақбаев Б. *Театр туралы толғаныстар. Алматы: Өнер, 2006 – 320.*
5. *Қазақ театрының тарихы. 1 том. Алматы: Қазақ ССР Ғылым академиясы, 1975. – 398.*
6. Қуандықов Қ. *Тұңғыш ұлт театры. Алматы: Жазушы, 1969. – 244.*
7. Құндақбаев Б. *Мұхтар Әуезов және театр. Алматы: Ғылым, 1997. – 248.*

**Ахмет А.Қ.**  
*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
Aizhan\_ahmet@mail.ru*

## **ЕРСАЙЫН ТӘПЕНОВТЫҢ ТАРИХИ ТАҚЫРЫПТЫ МЕҢГЕРУДЕГІ ІЗДЕНІСТЕРІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор Ж.Аймауытов атындағы Павлодар облыстық қазақ музыкалық драма театры репертуарындағы Ж.Артықбаевтың «Малайсары тархан» пьесасы негізінде қойылған спектакльге талдау жасаған. Е.Тәпеновтің режиссерлік интерпретациясына, актерлік ойын ерекшеліктеріне тоқталып, режиссердің патриоттық рухты насихаттайтын, елді бірлікке ынтымаққа шақыратын қойылым тудырғаны жайында жазған.

**Резюме:** В данной статье автор анализирует спектакль «Малайсары тархан» по пьесе Ж.Артыкбаева вошедший в репертуар Казахского музыкально-драматического театра им. Ж. Аймаутова. Так же рассматриваются особенности интерпретации режиссера Е.Тәпенова и актерской игры. Спектакль прививает дух патриотизма, призывая к единству народа.

**Abstract:** In this article an author analyses the theatre performance "Malaisary tarkhan" by Zh.Artykbaev it is in the repertoire of the Kazakh musica-drama theatre by of Zh.Aimautov. There is analyz of the features of interpretation stage-directors of E.Tapenov and acting.

**Кілт сөзі:** театр, актер, режиссер, актерлық ойын, режиссерлік шешім.

**Ключевые слова:** театр, актер, режиссер, актерская игра, режиссерское решение.

**Keywords:** theater, actor, director, actor's game, director's decision.

Қазақ халқы тарихында көптеген қиындықты бастан кешті, аяусыз шабуылға ұшырады, алпауыттар тайталасының ілмегіне ілінді, қырғыннан қырғынға, босқыннан босқынға талай азапты көрді. Дегенмен «тәуелсіз» деген мағынаны білдіретін «қазақ» деген атына сай әрқашанда азаттыққа қол жеткізу үшін талпынды, осы жолда күресті. Талай батырларымыз бен ұлт қайраткерлеріміз халқын бостандық таңына жеткізуді армандап жанын пидаетті, шәһид болды, арманда кетті. Ұлтымызды сіңіре жұту мақсатымен жасалған алуан түрлі тірліктер, құйтырқы саяси шаралар ұрпақ жадына жойқын соққы бергенімен оны мүлдем бағындыра алмады, дініміз бен тілімізді түбегейлі жоюға шамасы жетпей қалды. Қазақ «мың өліп мың тірілсе» де, қазақ болып қала берді, әр ұрпақ өзінен кейінгілерге тәуелсіздікті арман етіп, ұлттық мақсат ретінде аманат етті. Абай атамыздың «Қалың елім, қазағым», Қадыр Мырза Әлінің «Жасыл жайлау, түкті кілемі», Жүмекен Нәжімеденовтің «Менің елімі» сияқты жүздеген, тіпті, мыңдаған шығармалар ұрпақтың санасына азаттықты, ел болуды, ту көтеруді, бірлікке ұмтылуды, ұлт ретінде сақталып қалуды, өжеттілік пен қырағылықты, батырлық пен қайраткерлікті насихаттап отырды....

Әлемнің әрбір еліне таралып кеткен қандастарымыз осы ұлттың ажырамас бөлігі ретінде бір тілде сөйлеп, бір әнді шырқап, өзінің ұлттық болмысы мен кескінін сақтай отырып, ортақ ұлы мұратқа үлесін қосып келді.



Бір қызығы арадағы темір қабырғалар мен болат шымылдықтар біздің ұлттық тұтастығымызға қиянат жасағанымен зиянат жасай алмады, ұлттың өз ішіндегі байланысын, сабақтастығын бұза алмады.

Бүгінгі таңда тәуелсіздікке қол жеткізген еліміз талай асудан өтіп, небір қиын-қыстау кезеңдерді бастан кешіп, етек-жеңі жиылған, әлемнің түкпір-түкпіріндегі елдерге танылған, өз мақсаты мен міндетін анық байыптаған жас мемлекеттердің қатарына кірді.

Ел тәуелсіздігін дәріптеу мақсатында республика театрлары тарихи пьесалар сахналай бастады. Осы тұста М.Байсеркеновтың «Абылай ханның ақырғы күндері», Қ.Ысқақ пен Шахимарденнің «Қазақтар», Шахимарденнің «Томирис», сынды драматургиялық шығармалар жазылды. Осындай пьесалардың бірі Ж.Артықбаевтың «Марайсары тархан» тарихи драмасы.

Ж.Аймаутов атындағы Павлодар облыстық қазақ музыкалы драма театры өзінің мерейлі жиырмасыншы маусымын осы Ж.Артықбаевтың «Малайсары тархан» атты тарихи драмасымен ашты. Спектакль режиссері Е.Тәпенов қазақ пен қалмақ арасындағы жаугершілікті тоқтату мақсатында елдің игі жақсыларының атқарған істерін көрсетуді нысана етті. Шығарманың басты ерекшелігі және ұтымды тұсы пьесада баяндалған тарихи оқиғалар кеңестік идеологиядан ада. Батысынан орыс, шығысынан қытай қыспаққа алған заманда елдің маңдай алды азаматтары қыруар еңбек еткені тарихтан мәлім. Сондай «жау жағадан, бөрі етекпен алған» аласапыран тұста еліміз-жеріміз деген батыр бабаларымыздың ерліктерін ұлықтауды мақсат еткен. Пьеса сөз әрекетіне құрылған. Сахнадан айтылған әрбір сөз сол жаугершілік замандағы қазақ халқының тұрмыс тіршілігін кеңінен бейнелейді. Режиссер орындаушылардың сөздің астарына үңіліп терең мағынасын ашуға көңіл бөлген. Спектакльдің басты идеясы халық арасынан шыққан батырларды ұлықтап, келер ұрпаққа таныстыру. Орыс империясының саясаты қазақ пен қалмақты бір-біріне соқтықтырып жерін иеленуді көздейді. Сол тұста ел билеген көсем, көреген тұлғалардың арқасында кең байтақ жерімізді сақтап қала алдық.

Қойылымның бірінші бөлімінде халықтың көңілі күпті, болашағы бұлыңғыр. Осындай ел арасындағы жағдайды режиссер көпшілік сахнасы арқылы ұтымды көрсеткен. Сахнадағы әр орындаушының жүзінен «не істейміз?», «ендігі күніміз не болады?» деген сауалды көре аламыз. Диуананың болжамы халықтың уайымын күшейткенімен үміт отын тұтатып кетеді.

Ал екінші бөлімде жаугершілік заман тыйылып, халықтың басына бейбіт күндер орнаған. Ендігі тұста қазақ көк майсада демалып, сары қымызды сапырып отырып уайымсыз күн кешуде. Сахнада әңгіме-дүкен құрып отырған үш қарияның сөзінен қазақ халқы нендей күн кешіп жүргендерінен хабардар боламыз. Олар екі сөзінің бірінде Малайсарыны мақтап, ұлықтап отырады. Тек орындаушылардың ойынан сахнадағы кейіпкерлердің өсуін көре алмадық. Алғаш шымылдық ашылғанда қандай болса арада он жыл өткен күнде де еш өзгеріс жоқ. Малайсарыға Абылай хан қалмақтарға қарсы қолын бастап шығуға көндіруге келгенде, сахнадағы үш

ақсақал психологилық толғанысқа түспейді. Орындаушылар К.Қарымсақов, М.Садығазин, Б.Тоқатов өз кейіпкерлерінің өзіне тән ерекшеліктерін анықтамаған. Үш актерге де әлі де терең іздене түсу қажет.

Режиссер актерлерді қателеспей таңдап, кейіпкерлердің мінез ерекшеліктерін дұрыс анықтап берген. Спектакль жетістігінің басты кілті де рольге лайықты орындаушысын таба білуінде болды.

Қазақтың маңдайына біткен екі-ақ тархан болған. Біріншісі, орыспен елшілік құрған Жәнібік те, кейінгісі осы Малайсары батыр. Ол қазақ пен қалмақ арасында бейбітшілік орнатуда дәнекер болған тұлға. Малайсары Абылай ханның сенімді серігі, білек тіресе жауға шабар батыры мен ақылшысы. Режиссерлік шешім бойынша Малайсары қара күшіне сенген батыр емес, елінің болашағын ақылмен ойлап, бейбітшілік заман орнатуды көздейді. Елдің игі жақсылары оның алдында басын иіп, ақылына құлақ асқан. Оның ханмен терезесі тең. Ел ішіндегі тыныш өмір Малайсарының көрегендігі мен көсемдігінің арқасында орнап отыр. Батыр роліндегі Бекболат Оқасов осыны түсінген. Хан ордасына келіп, болған жайды баяндағанда орындаушының жүзінен уайым мен күдік байқалып тұрды. Б.Оқасов батырдың басына түскен қиындықтарға орай психологиялық толғаныстарын нанымды ашып кейіпкер бойындағы ерекшеліктерін көрермендерге жеткізе білді. Актер өз роліне жауапкершілікпен қарап, кейіпкер жан дүниесін толығымен танып, оның ірілене түсуіне үлкен мән берген. Оның Малайсарысы ел-жұртының қамын ойлаған, ақылды әрі сабыр иесі. Абылай хан қалмақтарға қарсы қару көтергенде Малайсарының бойын билеген үрей мен күдікті актер отты көзқараспен шынайы көрсетті. Соңына дейін қазақ-қалмақ арасындағы бейбітшілікті сақтап қалуға тырысты. Жаудың қамалына бейбітшіліктің ақ туын желбіретіп баруының бірден-бір себебі сол еді. Міне осының салдарынан да Малайсары батыр мерт болды. Оның мұндай ерлігі ел есінде мәңгі сақталмақ. Б.Оқасовтың ойынындағы Малайсары тархан халқының бейбіт өмірі үшін құрбан болған көп батырлардың жиынтық бейнесіне айналып отыр. Актер өз кейіпкерінің тек батырлық қырын ғана емес адамгершілік қасиеттерін де ашып берді.

Халқын қалмақ басқыншыларына қарсы бас көтеруге бастаған – Абылай хан ролін Руслан Нығманов сомдады. Орындаушы Абылайды батырлығына ақылы сай етіп бейнеледі. Ел тағдыры пышақтың жүзінде тұрғандай қылпылдап тұрған тұстарда қандай шешімді болмасын ой елегінен өткізе отырып қабылдайды. Ол ханды ірі мемлекеттік тұлға ретінде көрсетуге барын салды. Дегенмен де, Р.Нығманов Абылай ханның сыртқы портреттік ұқсастығын көбірек іздеп кеткен. Хан қатулы мінезімен, оңайшылықпен мізбақпайды. Тіпті кейбір маңызды шешімдерге барған кездері де, эмоцияға берілмейді. Халқын отырықшыландырып, бір кәсіппен айналыстыруды көздеген хан бейнесі актер ойынында әлі де ізденуді қажет етеді.

Ал Қалдан Серен – байсалды, нендей шешімді де байыппен қабылдайтын, ел тыныштығын ойлайтын қонтайшы. С.Бекболатов режиссерлік шешімді түсінген және осыған байланысты әрекет етеді.

Орындаушы қонтайшының елім-жерім деген әрбір сөзінің астарына үңіле отырып үлкен толғаныспен айтады. Қонтайшының үш зайсанмен сөйлесетін тұсы актерлік шеберліктің шарықтау шегі десек қателеспейміз. С.Бекболатов – Қалдан Серен әркімнің сөзін тыңдай келе шешім қабылдағанда психологиялық толғанысқа түседі. Ол сахнадағы әр реквизитті рольдің өсу жолында ұтымды пайдаланады.

Қазбек би роліндегі М.Манап сахнада режиссерлік шешімге орай әрекет етеді. Орындаушы нендей даудан әділ жауабын тауып шығатын бидің көрегендігі мен шешендігін байсалды мінез және байыпты сөзбен ұтымды жеткізді. М.Манап әр сөздің астарын аша сөйлеу арқылы сахналық бейненің ерекшелігін анықтаған.

Басқа рольдерді орындаушы актерлердің де елеулі сахналық табыстары бар. Қойылымда әрекет ететін Д.Ұябай, Б.Шәнім, М.Байжұманов, Т.Атамбек, Т.Абдрахимова, М.Медетов, Е.Абжалов, Н.Қалиев және өзгеде актерлер өз шеберліктеріне орай ойын көрсетті.

Қоюшы суретші Мұрат Мақсұтов режиссерлік ой-тұжырымға орай безендіруді сәтті тапқан. Орындаушылардың әрекет етуіне сахнада орын жеткілікті. Әрекет орнында артық ештеңе жоқ. Қазақ халқының кең байтақ жері секілді табиғи декорациялық безендірулер қойылым мазмұнын ашуда орасан жүк көтерген. Декорациялық әдемі тіл арқылы шартты түрде қазақтың сары даласын бейнелеу арқылы суретші бірге туған қазақ пен қалмақ жұртының болмыс, тірлігін ұтымды көрсеткен. Сахнаның артқы көрінісі орыс империясы мен қытайдың қыспағында қалған қазақ халқының тар жол тайғақ кешуде екенін көрсетеді.

Режиссерлік ой-тұжырым мен бір тұтастылық спектакльдің соңына дейін үзілмейді. Шымылдық ашылғандағы әуен қойылымның мазмұнын ашуда, оның атмосферасын ұстауда орынды қолданылған. Қазақ-қалмақ әндерін алмастыра пайдалану арқылы режиссер екі елдің жай-күйін терең бейнелей алған.

Сонымен ойымызды қорытындылайтын болсақ, Ерсайын Тәпенев бұл спектакльде тарихи маңызы бар өзекті мәселелерді көтерді. Ол қазақ халқының сорлаған, өкінішті ауыр күндерін ашық бейнелей отырып, елді бірлікке, ынтымаққа шақыратын, патриоттық рухты жанитын қойылым тудырды.

**Құмарғалиева Н.Р.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

*nazka\_kz777@mail.ru*

## **ҚАЗАҚ ТЕАТРЫН ДАМУДЫҢ КӘСІБИ ЖОЛДАРЫ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақ театрының өзекті мәселелерін қарастырады. Театрдың тірегі болған драматургия, режиссура, актер шеберлігінің бүгінгі келбетіне

тоқталып, олардың көркем туынды жасаудағы кемшіліктерін айқындалады. Сонымен қоса театрлардағы көптеген мәселелердің ара жігін ажыратып, оның биік белестерден көрінуі үшін ұсыныстар білдірген.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает отдельные актуальные проблемы казахского театра. Автор попытался выявить минусы художественности нынешних спектаклей, а также произвел разбор основ театра таких как драматургия, режиссура и актерские мастерство. Были внесены предложения по усовершенствованию театра в целом.

**Abstract:** This article the author examines some actual problems of the Kazakh theatre. the author tried to show the cons of artistry present-day performances, and also made an analysis of the basics of theatre such as playwriting, directing and acting. suggestions were made for improvement of theatre in General.

**Кілт сөздер:** театр өнері, драматургия, режиссура, актер шеберлігі, театртанушы, репертуар, фестиваль, контекст, спектакль, пьеса.

**Ключевые слова:** театральное искусство, драматургия, режиссура, актерское мастерство, театральный критик, репертуар, фестиваль, контекст, спектакль, пьеса.

**Key words:** theater arts, playwriting, directing, acting, theatre critic., repertoire, festival, context, play.

Бүгінгі қазақ театрының репертуар таңдауда, режиссура саласы бойынша, драматургиялық пьесаларды сахналауда, актер даярлаудағы өзекті мәселелер өте көп. Еліміз тәуелсіздік алғанына жиырма жылдан аса уақыт өтсе де көркемдік шоқтығы биік спектакльдердің аздығы жанға батады. Репертуар театрдың болмысын бағамдаушы құрал. Оның дұрыс түзілуі театрдың шығармашылық жолының өсуіне әсер ететіндігі тағы бар. Олай болса, бүгінгі таңда сахнада жүріп жатқан спектакльдердің дені комедиялық әрі кассалық, салмағы жеңіл, музыкалық ән-биі басым шоу тәріздес қойылымдар. Сондықтан да театрларда қойылып жатқан пьесалардың бір-біріне ұқсас екендігіне көзіміз жетеді. Олар: Т.Нұрмағанбетовтың «Бес бойдаққа бір той», С.Ахмадтың «Келіндер көтерілісі», И.Сапарбайдың «Сыған серенадасы», П.Мериме «Кармен», т.с.с. спектакльдері. Бұдан байқайтынымыз бүгінгі заман тақырыбына арналған көркемдік құндылығы жоғары, айтар ойы салмақты пьесалардың сахналардан аз көрініп жатқандығында болып тұр.

Бір өкініштісі қазақ театрлары әлі күнге дейін әлемдік деңгейдегі халықаралық театр фестивальдеріне қатыса алмай отыр. Оның басты себебін іздейтін болсақ, театрдың негізгі тірегі драматургияға, актер шеберлігіне және режиссураға келіп тіреледі. Бұл үшеуінің бірі болмай қалса бірден театрға әсер ететіндігі белгілі. Бұл туралы өнертану кандидаты, театр сыншысы А.Еркебай: «Өкінішке орай бүгінгі әлемдік контекстінде «қазақ театры» ұғымы жоқ. Шетелді айтпағанда, тіпті ТМД елдерінде біздің классикалық драматургиямызды, корифей режиссерларымызды білетін адам кемде-кем. Бұның себебі – қазақ театрының әлемдік театр процесінен едәуір артта қалғандығында», [1] – деп шындықты ашына айтқан ойына толықтай қосыламыз.

XXI ғасыр театры – режиссерлердің шығармашылық зертханасын қалыптастыратын кезең деп айтылып жүр. Өйткені алыс-жақын шетелдерде

режиссураның дамып-өркендегені соншама, тіпті олар жаңа формалар тауып, қазіргі заманауи технологияларды қолдану арқылы спектакльдерді сахналайды. Ал еліміздегі театр режиссурасының деңгейі күнделікті тұмыстық спектакльдерден аса алмай ортаңқол болып қалған. Сондықтан да қазіргі кезде қазақ режиссурасы тоқырап, абыржы қалыпта тұрғаны жасырын емес. Елімізде отыз бен қырық жас аралығындағы режиссерлер бірен-саран болғандықтан эксперименттік спектакльдер фестивалі осы кезге дейін қойылмай келеді.

Өнертану докторы, профессор Б.Нұрпейіс: «Бүгінгі таңда біздің қазақ театрына «жаңа драматургия» мен «жаңа режиссура» қажет. Біз әлемдік театрларда болып жатқан театрлық ағымдар мен үрдістерді бақылай отырып, өзіміздің ұлттық актерлік мектебімізді сақтап, ұлттық келбетімізді көрсететіндей деңгейден көрінуге тиіспіз», [2] – деген болатын. Әрине шетелдерге еліктеп, өзіміздің ділімізден алшақтамай, патриоттық сезімдерді ұштайтын қойылымдар қоюды қолға алу керек. Себебі, қазақтың классикалық шығармаларын жаңа қырынан көрсетіп, астарын ашып, негізін анықтау арқылы жаңа белеске шығамыз деген сенімдеміз. Жаңаша бағыттағы спектакльдерді жарыққа шығару үшін өз ұлтымыз бен тілімізге деген сүйіспеншілікті арттырып, әдебиетіміз бен тарихымызға тереңірек үңілуіміз қажет.

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясын жыл сайын «режиссер» мамандығы бойынша бітіріп жатқан жастардың нөпірі көп. Алайда олар еріншектік танытып, «ауырдың үстімен, жеңілдің астымен» жүргендері рас. Оған себеп, мәдениет пен өнерді қаржыландыратын республикалық бюджет қаражаты ең төменгі деңгейге түсіп кеткендігін айтуға болады. Алайда көршілес жатқан қырғыз елінің экономикалық жағдайы екі есе төмен бола тұра, қойған спектакльдері әлемдік деңгейге жетіп отыр. Неге дейсіздер ғой? Себебі ондағы актерлер мен режиссерлердің дені Мәскеуде тәлім алған әрі жатпай-тұрмай қажырлы еңбекпен жетістікке жетуде.

Театрдың бір кездерде шыққан биігінен аласартып алғаны, репертуардың жұтаң болуы – драматургтер мен театрлардың арасында байланыстың жоқтығынан туындап жатыр. Жаңалық ашуда артта қалуымыздың тағы бір себебі – көркем әдебиетімізді дұрыс сахналай алмауымызда. Мұның өзі айналып келгенде әдебиет пен театрдың арасынағы байланыстың үзіліп бара жатқандығының белгісі болып отыр. Егер де театр әдебиеттен алыстаса, оның ғұмыры ұзаққа бармайтынын режиссерлер біле бермейтін тәрізді.

Келесі бір мәселе: түбі бір түркі халықтарымен біздің тікелей байланыстарымыздың болмауы. Олардың пьесаларын аударып немесе қазақ драмасын аудартып қана қоймай, өзге де ұжымдық-шығармашылық қарым-қатынасты күшейтуіміз қажет екендігін мойындаған жөн. Біздегі үлкен кемшіліктің бірі – қазақ драматургиясын өзге елге насихаттай алмауымызда болып отыр.

Негізінен жастар әртүрлі театр өнеріне қатысты шараларда көрініп, өнер жарыстарында, бақ сынаспайынша көптеген мәселелерден шешім тауып шығу қиын. Егер жас драматургтер кеңесін ашып, эксперименттік жастар театрын ашпайынша жаңа ізденістер болуы мүмкін емес. Жалпы театр дәрежесін көтерудің бір жолы – драматургия мен театрдың байланысын күшейту. Бұл үшін әрбір театр репертуарына қосылған пьеса авторымен келісім шарт жасасып, спектакль сахнаға шығып кеткенше драматургпен жұмыс істеу қажет. Өйткені біздің театрларда драматург бөлек әлем, ал оның жазған туындысы өзге ғалам болып, оның шығармасындағы айтылмақ ойы ашылмай жатыр. Ал драматургияның анасы – әдебиет екені әрі оның текті жанр екендігі ұмытылып бара жатқандай әсер қалдырады.

В.Г.Сахновскийдің: «Қойылымның негізі болып табылатын авторлық текст пен режиссерлік нұсқаның – әр қайсысы өз алдына бөлек-бөлек шығармалар. Біреуі автордікі болып есептелгенімен, екіншісі авторлық нұсқаның негізінде жасалған театрдың туындысы», [4, 4 б.] – деп жазған. Сондықтан да драматург жазған пьесаны режиссер өзгертіп, өз қиялынан туған нұсқасын жасау арқылы пьесаның құндылығын жойып алуға жеткізбеуіміз керек. Көптеген театрларымыз өз бағыт-бағдарын жоғалтып алған сияқты. Режиссерлердің беделі мүлде түсіп бара жатқандығын өз көзімізбен көріп, куә болып жүрміз. Шындығында кейбір театрларда режиссердің қызметін труппа меңгерушісі немесе жетекші актер атқаратынына мән бермейтін болдық. Осының салдарынан сын көтермейтін пьесалар театр репертуарларын жаулап алды. Мұның өзі кәсіби өнерде кәсіби емес көзқарастың белең алуы болып саналады.

Жалпы режиссерлер қиялының жан-жақты, айтар ойы терең болуы, театрда қойылған спектакльдерден байқалады. Бұл тұрасында Ресейдің атақты режиссері М.Кнебель: «Чем выше культура режиссера, чем глубже его познания, чем больше его жиненный опыт, тем легче ему помоч актеру. Но реальную помощь актер обычно получает тогда, когда режиссер изучил все внутренние пружины действия в пьесе, характер взаимоотношении сталкивающихся людей, их внутренний мир, направление их темпераментов, раскрывающихся в осуществлений сверх задачи, выявления идеи произведения. В этом случае режиссер конкретен свои помощи актеру», [4, 7 б.] – деген болатын. Мұнда режиссер актерге қандай жағдайда көмек беру керек екендігіне тереңнен тоқталған.

Бүгінгі таңда актерлік өнер де биік белестерден көріне алмауда. Театрларымыздың актер, режиссерлері К.С.Станиславский жүйесімен немесе Мейерхольдтің «Биомеханикасымен», Д.Дидроның «Актер туралы парадосымен», Е.Гратовскийдің «Кедей театрымен», А.Я.Тайровтың «Камералық театрымен», М.Чехотың «Актер жайлы» дейтін еңбектерімен жұмыс жасаймыз дейді. Алайда бұл теориялық еңбектер тәжірибеге келгенде сырт қалатын тәрізді. Көп оқып, ізденіс үстінде жүретін актер сахнаға шыққанда өзін еркін ұстап, режиссердің трактовкасы арқылы өз тарапынан ролін дамытып, оны жетістікпен ойнайтыны анық. Біздің актерлерімізге К.С.Станиславскийдің: «Өз-өзімен жұмыс» жасау жетіспейді. Театр

сыншысы Ә.Сығай: «Актер жолы – ауыр жол. Алда сан асулар. Биік белестер күтулі. Бұл жолда талмас қанат, рухани мол қуат, сарқылмас талант көзі керек дейміз», [5, 46 б.] – деп тұжырымдаған. Расымен де, актер талантты болумен қатар, дайындыққа көп көңіл бөлгені дұрыс. Той-жиыннан гөрі, бос уақыттардың барлығын роль шығаруда өз бетінше дайындыққа жұмсаған жөн. Роль орындаушылар пьеса мәтінін тілінің дефектілерімен сөйлегенде көркем әдебиет барлық қасиеттерінен айрылып қалады.

Біздің ойымызша, М.Әуезов атындағы академиялық драма театры актерлерінен бастап, барлық театрлар тілге ерекше мән беруге тиіс. Актер үшін ең бастысы – сөйлеу мәнерін жетілдіру. Соған байланысты қосымша шеберлік сыныптар енгізу қажет. Себебі пышақ өткір болуы үшін – қайрайды, ал тіл өткір болу үшін күнделікті дайындық сөйлеу мәнерінің мінсіз болуына көмектеседі. Пьесадағы мәтіндер актерге сінуі керек, сонда ғана ол көркемдігін жоғалтпайды.

Айта кететін тағы бір жағдай, театрда әдебиет бөлімінің меңгерушісі театртанушы болу абзал. Себебі театр сыншысы театрдың бағыт-бағдарын анықтап, әрбір актерге, режиссерлерге портреттік жұмыстар жазып, спектакльдерге теориялық талдаулар жасайды. Ол театрдың дамып, актерлардың шабыттаныуына жол ашып, мәңгілік тарих беттерінде қалуына ықпал етеді. Театр репертуарын құруға атсалысып, сын көтермейтін арзан шығармаларды театрға жақындатпайды деген сенімдеміз. Сонда ғана жауапкершілік күшейеді. Ол театр мен драматургтың арасындағы көпір болуы тиіс. Алада көп жағдайда редиссерлер «өзім білемге» салынып, ешкіммен санаспайтыны дұрыс емес. Пьесаның авторы драматург болса, спектакль режиссердің қиялына, көкейкесті мақсатына бағынышты. Театр труппаларының арасында идеялық бірлік, сыйластық, ауызбіршілік болған жағдайда ғана кез келген нәрсе өз жемісін бермек. Көркем спектакльдің аздығы – осындай бірліктердің жоқтығына байланысты. Жауапкершілікті нығайтудың бір жолы – пьесаларды сахналас бұрын драматург пен режиссер бірігіп театр сыншыларын шақыртып, қойылымды алдын-ала талдатып, кеткен қателіктер мен кемшіліктерді жөндегені жақсы болар еді.

Қазақстандағы облыстық театрларда мамандар жетіспегендіктен қойылымдары кәсіби деңгейден төмендеп «әуесқойлар» театрына айналып бара жатыр. Көзі тірісінде Ә.Сығай шәкірттеріне: «Алматы мен Астананы маңайламай, оқу бітірген соң облыстық театрларға барып қызмет етіңдер, олар туралы жазыңдар, қаламдарың ұшталады, танымдарың өседі» – деп айтқан болатын. Расымен де, облыстық театрларымыздың қазіргі кезде жағдайлары көңіл көншітпейді. Жылда бітіретін түлектер Астана мен Алматыны төңіректей беретін болса, облыстық театрлар деңгейі қайдан кәсіби деңгейге көтерілсін. Сол себепті жоғарғы оқу орнын бітіруші түлектерге квота бөлініп, жұмыс пен тұрғын үй мәселесін өкімет тарапынан бөлінсе деген тілегіміз бар.

Жалпы театрдың алға жылжып, дамуы туралы А.Еркебай: «Елімізде өтетін фестивальдеріміздің деңгейін көтеріп, жаңа тың режиссерлік шешімдерге толы қойылымдар шақыртып, түрлі мастер - класстар өткізу

керек. Театр әрдайым қыймылда болып, алға жылжып, эксперименттерге барып, әлемдік контекске еніп, тәжірибемен алмасып, шет елдік режиссерлерді шақырып, гастрольдерге шығу керек. Біз өз қазанымызда өзіміз қайнап жатырмыз. Бізге қауырт қыймыл әр жақты қозғалыс керек. Мәселен, Еліміздің Академиялық М.Әуезов және Ғ.Мүсірепов атындағы театрлар, олардың санатына кеше ғана қосылған Астаналық Қ.Қуанышбаев атындағы театр ірі әлемдік фестивальдарға шығып өздерін әлемдік деңгейде мойындатуға мүмкіндіктері мол. Әлемге танымал театрлар мен режиссерлермен қарым-қатынастар орнатуымыз керек. Әр театрда, әсіресе Академиялық театрларымызда батыстың фестивальдарымен, ірі театр мектептерімен байланысып отыратын бірнеше тіл білетін маман керек. Бүгінгі таңда мұндай мамандарсыз әлемдік аренаға шығуда мүмкін емес. Сондықтан реалисттік, психологиялық театрмен қатар, синтездік театр өнерінің керектігі қарап отырмыз» [1] – деп өз ойымен бөліскен болатын. Әрине театрдың дамуы үшін жоғарыда айтылғандарды растаймыз. Сонымен қатар Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық театры жас та болса әлемдік аренада өнер көрсетіп, биік дәрежелерге жетіп, қанжығасына жүлделі орындарды байлайтынына сенімдіміз. Себебі басқа театрларымызға карағанда бағыты өзгеше, әрі жастық жалыны басым труппа мүшелері көп еңбектенеді.

Қорыта келгенде, қазіргі кезде қазақ театр алдында үлкен міндеттер тұр. Ең алдымен драматург пен режиссердің өзара байланысы орнауы керек. Екіншіден, эксперименттік спектакльдер фестивалін өткізуді бір ізге түсірген маңызды. Бұл жас режиссерлердің есімідерін анықтауға көмектесері сөзсіз. Үшіншіден, актерлердің шеберліктерін шындайтын және сахна тілінен қосымша шеберлік сыныптар сағатын енгізу керек. Төртіншіден, алыс-жақын шет елдердің театр мектебінде болып жатқан жаңалықтарды өз тәжірибемізде пайдалану қажет. Бәлкім сонда ғана қазақ театры әлемдік деңгейге дейін көтеріліп, қыруар еңбектер жасалынар деген сенімдеміз.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Еркебай А. *Қазақ театры әлемдік контексте. Біз өз қазанымызда өзіміз қайнап жатырмыз.* // [www.writers.kz](http://www.writers.kz). // [Kazakh\\_adebiety@mail.ru](mailto:Kazakh_adebiety@mail.ru)
2. Нұрпейіс Б. *Қазақ театры әлемдік контексте. «Әлемдік театр қарыштап дамып кеткен.* // [www.writers.kz](http://www.writers.kz). // [Kazakh\\_adebiety@mail.ru](mailto:Kazakh_adebiety@mail.ru)
3. Рахимов Ә *«Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін»* // –Алматы. *Тарих тағылымы.* –2010. – 248 б.
4. Кнебель М. *«О действительном анализе пьесы и роли»*. // –М., *«Искусство»* 1982 г. – 118 с.
5. Сығай Ә. *Жарнама алдындағы ой.* – Алматы. // *Ана тілі.* 1993.- 160 б.

**Наймантаева М.Т.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[maira.naimantayeva@mail.ru](mailto:maira.naimantayeva@mail.ru)*



## БҮГІНГІ ЭСТРАДАДАҒЫ СУРЕТШІ ӨНЕРІНІҢ МАҢЫЗЫ

**Түйін:** Бұл сан салаға бөлінген эстрада өнерінің сәні мен салтанатын жасап жүрген эстрада суретшісі маманының үлкен өнер иесі, шебер суреткер екендігін, қазақ эстрадасы тарихында ерекше орын алар кәсіп иелері екендігін және олардың ерекшелігін атап өтуді баяндайтын мақала.

**Резюме:** Эта статья повествует о людях, занимающихся оформлением эстрады - *художниках эстрады* – мастерах своего дела, являющихся носителями большого искусства, чей труд достоин особого места в истории казахской эстрады.

**Abstract:** This article about the people involved in the design of the estrade - the artists of estrade scene – about the masters, being the bearers of great art, whose work is worthy of a special place in the history of kazakh estrade.

**Кілт сөздер:** эстрада өнері, эстрада театры, эстрада суретшісі, қойылымның бейнелі режиссурасы

**Ключевые слова:** эстрадное искусство, театр эстрады, художник эстрады, изобразительная режиссура постановки

**Key words:** stage art, stage theatre, artist of the stage, graphic direction of raising.

Бүгінгі таңға дейін үлкен театрлардың тарихын кеңінен зерттеу жасап жүрген өнертану ғылымы қазақ эстрадасының тарихын шетте қалдырып келе жатқаны көпшілікке аян. Санамызға «жеңіл өнер» - деп қалыптасып қалған эстрада өнері «жеңілдіктен» мүлде алыс жатқан өнер болса да осыған бел шеше зерттеуге кірісіп жатқан ғалымдарымыз да шамалы. Еуропаның, Ресейдің эстрада театрларының тарихы зерделеніп, зерттеліп өнертану мұрағатынан үлкен үлесін алып отырғаны белгілі. Ал, қазақ эстрадасы тарихын біз олай деп айта алмаймыз. Өнер адамдарының жекеленген естелік кітаптары, сақталған интервьюлері болмаса осы өнер саласын жіті зерттеп, өсу, өркендеу деңгейін қадағалап отырған білікті маман жоқ. Тіпті өнерге баулитын жоғарғы оқу орындарында «Эстрада өнері» кафедралары көптен жұмыс істегенімен олардың тәлім-тәрбиесі сахналық өнерді үйретіп, практикалық сабақтарға жеткілікті көңіл бөлмей келеді. Сол кафедраларда дәріс беріп жүрген майталман мамандардың өздері туралы деректі материалдар жоқтың қасы екенін айтсақ артық болмас.

Сонымен, эстрада өнерінің сахна сәні мен киіміне тоқталар болсақ, суретші өнеріне көңіл аударамыз. **Эстрада суретшісі** – киім, жарық суретшілерімен бірлесе отырып, режиссердің мақсатын жүзеге асырып, көрермен көзіне эстрадалық спектакльдің, шоу-бағдарламаның, концерттің көрікті келбетін жеткізуші маман.

Батыс елдеріне қарағанда Ресейге тек ХІХ асырдың аяғында жеткен эстрада өнері сол ғасыр аяғында дамыған техникалық жаңалықтарға тұспа-тұс келді. Сондықтан эстрада суретшілері электр жарығының мүмкіндіктерін, пиротехника құралдарын эстрада сахнасына кеңінен пайдалана бастады. Ол кездегі эстраданың өзі де кафе, ресторандарда, саябақтарда, үлкен алаңдарда болғандықтан эстрада суретшілері қоршаған айналаның өз табиғи ерекшеліктерін де сахна сәніне айналдыра, қолдана білді. Бұл өнер уақыт өте келе, өркендей келе сахнаға, цирк ареналарына ауыса бастаған кезде де суретшілер эстрада жанрын сән-салтанатты көркемдеуден алыстай қойған жоқ. Әрине, Ұлы Отан соғысы кезіндегі дағдарыс пен қиындық кезіндегі

эстрада өнерінің сәл тұраланып қалғаны болды. Бірақ, бұл уақытша қиындық болды. Эстрада театрларың суретшілері эстрада сахнасын цирк өнерінің трюктарына, қуыршақ театрларының жабдықтарына, неше түрлі техникалық эффектiлерге бейiм етiп әрлей, әшекейлей бiлдi. Эстрада сахнасының сан қырлы жанрдың басын қосатын үлкен орта екендiгi суретшiнiң ой-қиялының өрiстеп, өркендеуiне үлкен мүмкiндiктер туғызды. Театр сахнасы белгiлi бiр драмалық қойылымға арналып қана әрленер болса, эстрада сахнасы бiр кештiң өзiнде сахнаның сан құбылып, бiр емес, бiрнеше жанр мен оқиғаны басынан кешiретiндiгi, соған сәйкес көз iлеспес жылдамдықпен сахналық техника мен жарық, декорация сан рет өзгеруi керектiгi эстрада суретшiлерiне үлкен кәсiби сынақ болды. Эстрада суретшiсi бiр қойылымның бастан аяқ **«бейнелi режиссурасын»** жасаушы болды. Ресей эстрада театрларының белгiлi суретшiсi Б.Кноблоктың айтуынша: «Эстрада жанры суретшiден концерттi ғана емес, оның формасы мен қимыл-әрекетiн де ойлап табуды талап етедi...» [1].

Егер де XIX ғасыр аяғында – XX ғасыр басында эстрада тек жәрмеңкелiк кейiпкерлерiнiң костюмi және белгiлi маскаларды қолданып, ал конферанстар қатал формадағы фрактар мен биге, қимылға икемдi пиджактармен ғана шектелiп жатса, уақыт өте келе, сахнаға жарық пен техника мүмкiндiктерi кеңiнен пайдалана бастап, сахна әсiре әсерлеу мен қанықты бояуларға тола бастағаннан бастап артистердiң киiмдерi де көздiң жауын алатын құбылыстарға ие бола бастады [2].

Эстрада сахнасында цирк акробаттары мен жонглёрлары, клоундар мен оперетта әншiлерi, ақындар мен музыканттар бiр уақытта өнер көрсететiндiгi олардың киiм ерекшелiгiне де ерекше көңiл бөлуiне ықпал ете бастады. Сахнаның сан құбылған жарығы тек оқиға өзгерiсiне, қойылым мазмұнына ғана емес, артистердiң киiмiн де ерекше түске бөлейтiндiгi киiм суретшiлерiн сахналық киiмнiң трюктер мен билерге, акробатикаға ыңғайын ескерiп қана қоймай, олардың көрермен көңiлiне әсерiн де ескеру керектiгiн дәлелдедi. Эстрадалық костюмдер ендi тек кейiпкерге ғана емес жарыққа да, техникалық талапқа да байланысты бола бастады [3].

Қазақ эстрадасының да қаншама кейiпкерi бiзге осындай қызықты тарихты жасап кеткенi рас, тек бiздiң қолымызда дерек жоқ. «Эстрада» ұғымының өзiн бiздер тек телевизия дамуымен ғана өлшеп келемiз. Тiптi арыға бармай-ақ, кешегi Париждегi Әмiренiң өнерi, Жамбыл, Күләш, Шара сияқты аты аңызға айналған тұлғалардың Мәскеуде декада кезiнде өткiзген концерттiк қойылымы да бiздiң ұлттық эстрадамыздың тарихы екенiн даусыз. Екiншi Дүние жүзiлiк соғыс кезiнде майдан даласында өнер көрсеткен Роза Бағланованың өмiрi де қазақ эстрадасы тарихының алтынмен жазылар бiр бөлiгi.

Қазақ зиялы қауымының есiнде ұлттық эстрадамыздың елең еткiзген негiзгi тарихи оқиғасы «Дос-Мұқасан» ансамблiнiң дүниеге келуi (1967 жыл) мен «Гүлдер» ансамблiнiң (1969 жыл) және «Айгүл» ансамблiнiң (1968 жыл) құрылуы. Бұл ансамбльдер тек қазақ сахнасы үшiн ғана жаңалық болған жоқ, «Дос-Мұқасан» Америкаға, «Гүлдер», «Айгүл» ансамбльдерi дүниежүзiн

аралап, әлемге қазақ эстрада өнерін паш етті. Қазақ эстрада өнерінің бүгінгі күнгідей күнделікті күңкіл мен сынға ұшырамай жалпы ұлттың мақтанышы болған кезі міне осы кезеңге дәл келді. «Гүлдердің» биші қыздарының эстрадаға бейімделіп тігілген қазақша көйлектері көпшілікті елең еткізген, сахналық костюм тарихының есте қалар үлкен бір құбылысы еді. Кең пішілген, ұзын етектегі қазақ қызының көйлегіне көзі үйренген елдің алдына сәні мен сынын бұзбай, әдептен озбай, би мен қимылға ыңғайлы етіп қысқартылған көйлектер қаншама өнер ұжымының қол жетпейтін арманына айналды. «Гүлдер» ансамблінің ұлттық киімдегі қыздары мен жігіттерінің суреттері сол кезде Қазақстан Республикасының брендіне айналды. Сыртқа экспортқа шығатын тауарлардың қораптары осы ансамбль артистерінің суреттерімен көркейтілді. Тіпті қазірдің өзінде де кейбір дүниелердің жарнамасында сол кездегі суреттер кездесіп қалады. Міне, осы кезеңнен бастап сахна мен экраннан көрінген эстрадалық өнер тек көрермен көретін қойылым ғана емес, көпшілікке сән өнерін көрсетер, киім үлгісін дәріптер, үлгі етер бағдарламаға айналды. Артистердің сахнадағы киімі ғана емес, шаш қою үлгісі де көпшіліктің талқылау объектісіне айналды. Эстрада суретшісінің жұмысы сахна әрлеу ғана емес, сән мен сымбатқа да көңіл бөлу екені бірте-бірте қалыптаса бастады. 1978 жылдан бастап «Қазақстан» телеарнасынан көрсетіле бастаған «Тамаша» ойын-сауық отауы қазақ эстрадасының дамуына зор ықпал тигізген бағдарлама болды. Бұл хабарда ұлттық эстрадалық театр ғана емес, дәстүрлі өнер де, ұлттық цирк артистері де, Республика көлемінде танымал әр өңірдің өнерпазы да шығармашылық өрлеу кезеңін бастан кешірді. «Тамаша» хабары еліміздің өнерпазын ғана емес, басқа да республикалардың артистерін сахнаға шығарып, салыстырмалы түрде өсу дәрежесін өлшеп отырғандай роль ойнады. «Тамашаның» сахнасында қаланың танымал кәсіби маманы мен ауылдағы өнерпазы да өнер көрсетіп, дала өнері қала өнеріне қарай терезесін теңеуге ұмтылды, өркендеу сатысына көтерілді. Орындау шеберлігі ғана емес, жоғарыда өзіміз сөз қылған киім кию, сәндену дәрежесі де, сахнаға шығу мәдениеті де «Тамаша» сахнасы арқылы өзгеріс тауып отырды десек артық емес.

Бүгінгі таңда біздер күз болып отырған шоу-бизнес дамып отырған заманда, эстрада суретшісі енді тек қылқалам шебері емес заманауи техниканы жіті меңгерген бесаспап маман ретінде жұмыс істей бастады. Эстрада сахнасы өткен ғасырдың 90-жылдары қойылған телепроекциялық техникадан күннен күнге дамып, қазіргі сахна компьютерлік техника мен нанотехнологияның мүмкіндіктерін пайдаланып, көз ілеспес жылдамдықта сахна палитрасын бірнеше мың түске, бірнеше сахнаға, бірнеше деңгейге бөліп тастайтын алаңға айналды. Сахнадағы технологиялық жаңалықтар режиссер мен суретші үшін ғана емес, әрбір жеке орындаушы үшін де үлкен мүмкіндіктер алаңын ашып берді. Бұрынғыдай көпшілік ортасында емес, енді жекеленген орындаушылар концерттері пайда бола бастады. Енді сахна сәні мен салтанатына қоюшы топ қана емес, орындаушының өзі де тікелей араласып, концерттік кештері ағылшынның «шоу» сөзіне лайық болуына күш

сала бастады. Эстрада суретшісінің мүмкіндігі де кеңейе бастады. [3]. Шоу дәрежесінде өткізілетін тек қана концерттер мен қойылымдар ғана емес, фирмалардың презентациялары да, сыйлықтармен марапаттау салтанаты да, тіпті жеке бастың қуаныш, тойлары да кәсіби маман, шебер суретшіні қажет ете бастады. Сахналық костюмдер де технологиялық өзгеріссіз қалған жоқ. Жарықпен құбылатын, өзінен сәуле шашатын маталар, сән құралдары кеңінен пайдалана бастады. Өнерпаздың киіну, шаш қою, бояну, сәндену үлгілері сахнадан кейін сурет ретінде ғаламтор, баспа беттерінде екінші рет «өмір сүреді», зор талқыға түседі. Шоу өнері сахнагерге ғана емес, көрермен өміріне де күнделікті әсер ететін құбылыс болды. Сондықтан бүгінгі таңда эстрада суретшісі деген үлкен мәртебеге ие мамандар өздеріне үлкен талап қойылғанын сезінгені дұрыс. Қызыл мен қызыққа еліктеген болашақ жастардың көз қадап, құлақ тіккен ортасы шоу бизнес саласындағы күнделікті жаңалық болғасын мамандарың қателесуге қақысы жоқ. Жастардың басынан бақайшығына дейінгі сәні де, санасындағы ақылының мәні де ендігі жерде, суреткерлерге байланысты екенін ұмытпау керек.

#### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Кноблок Б. «Грани призвания». Москва: ВТО, 1986. - 424 стр.
2. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л.: Искусство, 1987. – 85 стр.
3. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений. М.: ГИТИС, 1992. - 53 стр.

**Алшынова А.С.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ, Қазақстан*

[erasul\\_81@mail.ru](mailto:erasul_81@mail.ru)

## «ҚАРАГӨЗ» СПЕКТАКЛІНІҢ ЖАҢА РЕЖИССЕРЛІК ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

**Түйіндеме:** Бұл мақалада автор Қазақтың Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театры репертуарындағы М.Әуезовтің «Қарагөз» пьесасы негізінде қойылған спектакльге талдау жасайды. Режиссер Б.Атабаевтың интерпретациясына, актерлік ойындарға кәсіби баға берген. Қазақ салт-дәстүрінің құрбаны болған Қарагөздің көркемдік бейнесін саралаған.

**Резюме:** В этой статье автор анализировал анализ спектакля «Карагоз» М.Ауэзова, состоящего в репертуаре Казахского Государственного Академического театра им. М.Ауэзова. Дана оценка интерпретации режиссера Б.Атабаева и актерской игре исполняющих. Был тщательно разобран образ Карагоз, которая стала жертвой традиций казахского народа.

**Abstract:** In this article, the author analyzed the analysis of the performance of "Karakoz" M.Auezov consisting in the repertoire of the Kazakh State Academic Theatre by M.Auezov. The director B.Atabaev's interpretation and acting performing was given the evaluation. It was carefully disassembled image Karagoz, who became a victim of the traditions of the Kazakh people.

**Кілт сөздер:** театр өнері, Қазақстан, қазақ сахна өнері

**Ключевые слова:** театральное искусство, Казахстан, казахское сценическое искусство

**Key words:** dramatic art, Kazakhstan, Kazakh theatrics

Бүгінгі таңдағы театр өнері халықтың мәдени өмірінің біріне айналып отырғандығы, сонымен қоса бұл өнер түрі өз кезеңінің тарихи, саяси, мәдени, әлеуметтік, танымдық сияқты мәселелерді шешуге белсенді ат салысып келе жатқаны жасырын емес. Болашақ ұрпақтың өз Отанын жан-тәнімен сүйетін патриот болып қалыптасуына, ел тұтастығын ойлар саналылығына, жаһандану кезеңінің пайымын түсінер зеректігіне, қала берді қоғамдық қарым-қатынастар арасындағы мәселелерге қатысты ұғым түсініктеріне, эстетикалық талғамының қалыптасуына үлгі-өнеге боларлық ақпарат мәліметтердің негізгі шоғыры осы ұлттық өнерде, ұлттық театр ордаларында жинақталғаны айқын шындыққа айналап отыр.

Мәдени өмірімізде театр өнерінің алатын орны ерекше. Театр – синтездік өнер. Мұнда драматург, режиссер, актер, суретші, композитор, балетмейстер және т.б. өнер салалары бірлесіп еңбек етеді. Соның ішінде режиссура саласы ең маңыздысы десек қателеспейміз. Режиссердің көркем идеясымен шешілген спектакльдер театрдың бейнесін бедерлейтіні сөзсіз. Осындай қойылымдардың бірі Б.Атабаев режиссурасымен қойылған «Қарагөз» трагедиясы десек қателеспейміз.

М.Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясында бас бостандығы мен махаббат жолындағы күрес, билеуші таптың әділетсіз әрекетіне наразылық, бір-бірін ұнатқан жастардың қайғылы тағдыры көркем бейнеленген. Академиялық театр сахнасында Б.Атабаев режиссурасымен қойылған «Қарагөз» спектаклі кесірлі кер заманның қайғы-қасіреті көрінген. Спектакльдің табысты болуы режиссерлік шешімнің дұрыстығы мен Сырым мен Қарагөз рольдерінің терең ашылуы шарт. М.Әуезов атындағы қазақтың академиялық драма театрында қойылған шоқтығы биік туындыда Б.Атабаев Қарагөз бен Сырымның сахналық бейнесі нағыз көркемдік жинақылыққа жеткен. Қос ғашық феодалдық заманның қатыгез заңына, мызғымас дәстүріне қасқайып қарсы шыққан, содан шыққан қауіп-қатерді біле тұра бас тәуелсіздігі, махаббат бостандығы, ән-өнер еркіндігі үшін табанды күрес жүргізген асыл жандар. Сонымен қатар режиссер спектакльде екі жастың махаббат тақырыбын көрсете отырып қазақ қоғамының сол тұстағы өмір салтын шынайы бедерлеуге мән берген. Б.Атабаев сахнадағы көпшілік сахнадағы әрбір актермен жіті жұмыс істей отырып өз идеясына қол жеткізе алған. Сахнадағы әрбір актердің мақсаты анық беріліп бір-біріне мүлдем ұқсамайтын образдар галереясын түзе білген.

Б.Қажнабиева мен режиссер Б.Атабаев Қарагөздің Сырымға деген махаббатын, аңсап қауышқан қос ғашықтың жүрек лүпілін, оқиғаның дамуына қарай туып отыратын көңіл толғаныстарын нанымды ашқан. Б.Қажнабиева – Қарагөздің қуанышы мен ренішті көңіл-күй өзгерістерінен, толғаныстарынан туатын ішкі драматизімді айқын аңғарып отырады.

Актриса кейіпкер жан дүниесіндегі толғаныстарды жеткізуге лирикалық хал-күй арқылы жеткен. Б.Қажнабиева бұған дейін де көптеген ұлттық және әлем классикалары мен заманауи, тарихи тақырыптарға жазылған пьесаларда басты рольдерде ойнап көрермен көзайымына бөленіп үлгерген. Орындаушы ойынындағы жетістіктермен қатар азды-көпті кемшіліктеріде жоқ емес. Ол сахнадағы Қарагөз ролінің өсу эволюциясын дөп басып роль тізбегін құра алмаған. Актриса Қарагөздің жындану сахнасында кейіпкерді сырттай бедерлеуден аса алмаған. Сондықтан да, сахнадағы образдың жындануына актриса жетпегеннен образ нанымсыз бейнеленген.

Сырым ролін Б.Айтжанов өзінің актерлік ерекшеліктеріне қарай сахналық мінездердің жақын, қонымды белгі-бедерлерін көрсеткен. Б.Айтжанов өз қаһарманының аңсаған асыл арманын, адал махаббатын, соған жету жолындағы табанды күресін, көздеген мақсатына жетпей қоймайтын төзімділігін, айтқанынан қайтпайтын қайсарлығын, әрі қарай ұштай білетін батырлық кескінінде толық ашқан. Актер Сырым бойындағы алғырлық пен қызу мінезділікті ашуға мән берген. Б.Айтжановтың Сырымы әділетсіздікке көз жұмып қарай алмайды, сол үшін күшін сарп етіп күресуге дайын. Дегенмен, актердің домбыра шертіп ән айтпайтыны Сырым бойындағы салсерілік қасиеттердің ашылмай қалуына әкеліп соққан. Асан сал мен Сырымның айтысатын сахнасында режиссерлік шешім бойынша Б.Айтжанов жәй сөзбен жауап береді. Ел мақтап, қыз жақтаған ауыл еркесі Сырымның – Б.Айтжанов сайран салып думанды ортада жүргеніне сену қиын.

Спектакльдегі орталық кейіпкердің бірі – Нарша. Ақсүйек, бай баласы Нарша ролін театрдың белді актерлерінің бірі А.Сатыбалды сомдады. Ол әлдінің баласы бола тұра, қалың малы төленген қалыңдығын күшпен алмай, өз махаббатымен, шын ниетімен келгенін қалайды. Актер Наршаның сабырлы мінезін көрсетуге мән берген. Қарагөздің оны менсінбеуі үлкен қасіретке бөлейді. Кейіпкер бойындағы осы күрделі психологиялық процесті актер А.Сатыбалды білгірлікпен таппады деген ойдамыз. Орындаушы бейнені терең түсініп, оның ішкі арпалысын, трагедиялық халін жан-жақты ойластырып, соны ашудың бейнелі құралдарын толық аша алмаған.

Сахнада бейнелеу жағынан көркем шыққан ескінің тірегі, дүйім елдің әміршісі Мөржан бәйбіше бейнесі. Осы спектакльде Ғ.Әбдінәбиеваның ойынын ерекше атап өту жөн. Актрисаның театр сахнасында жүргеніне отыз жылдан астам уақыт болыпты. Ал соның кейінгі жиырма жылында ана бейнесін кескіндеп келеді. Сахнаға ана бейнесі бар спектакльдер шығарыла қалса, сол рольде Ғ.Әбдінәбиеваның жүргендігі кейбіреулерді таң қалдырғаны, немесе «анадан басқа роль бұйырмай ма» дегенде күмәнді ойлардың болғаны анық. Өйткені кез келген актердің тек бір сарындағы бейнені орындай беруі, тоқырауға әкелмесе де, бір ізбен кетіп қалуына ықпал етеді. Актрисаның берері мол қайталанбас ролінің бірі М.Әуезовтың «Қарагөз» пьесасындағы семіз бәйбіше Мөржан бейнесі.

«Апам келе жатыр» - деген Ақбаланың сөзі. Сыбыр-күбір тоқтап, сахнадағы шу су сепкендей басылып, емін-еркін күлісіп отырған келіндері безек қағып күйбелектеп, ыммен ғана сөйлесіп, жым-жырт болды. Осы сәтте

иығына шапанын желегей жауып, сахнаның сол жағынан алшаң басып, Мөржан шығады. Түксиген қабағы жауар бұлттай түнеріп, теңселе басып келіп, сұсты көзімен көрермен жақты бір шолып барып тоқтайды.

Мөржан-Ғ.Әбдінәбиева өзінің осы сипатымен-ақ өз кейіпкерлерінің адуынды, паң, ұлық пішінін бірден аңғартты. Оның әрбір сөзді айтқандағы дауысы көтеріңкі әрі зілді. Айналасындағы келін-кебістің барлығына әмір беріп жазғыра сөйлейді. Орындаушы Мөржан бейнесінің ішкі дүниесін терең ұғып, мінез-құлқына лайық сырт кескінін табуға көп көңіл бөлген. Қалтасынан сақина, білезіктерді алып, келіндеріне үлестіріп беріп, кірпияз тазалықпен әшекейлерден босаған ақ орамалды сілкіп жіберіп, қолын сүртіп, қалтасына салады. Актриса өзінің қимыл-қозғалысымен, Мөржан бейнесінің тәкәппарлығын шебер көрсетеді. Бұрылып өте жиіркенішпен жалын атып қарады да, Ақбаланы кінәлай сөйлейді. Содан аз томсарып, ушығып келе жатқан бір жамандықты сезгендей ыңғай танытып, күрсіне түсті.

Ешкімге мойынсұнбайтын, айтқанынан қайтпайтын Мөржан болса, енді бірде салт-дәстүрді берік ұстанған, көпті көрген, қарт кейуананың бейнесін береді. «Өсер руы» – деп, аңырап тоқтап қалып, аһ ұрып қолымен аузын басып, әруағының атын атағаны үшін, алақанын жайып дұға етіп кешірім сұрайды. Белгілі театртанушы Б.Құндақбайұлы мақаласының бірінде: «Биік талап тұрғысынан келгенде спектакльде өзінің көркемдік мазмұнымен терең сүйреттеу тапқан Мөржан бейнесі. Ғ.Әбдінәбиева бұл рольді жан-жақты қарастырыпты. Ол жасаған бейне кешегі өткен алдыңғы апаларымның, одан кейінгілердің сомдағандарына ұқсамайтын өзіндік сипатымен дара шыққан. Оның сахналық болмысы бітімінен қолындағы билігіне мығым, айтқанынан қайтпайтын, түскен жерін ойып түсіретін жан, жағын жайпап жүретін озбырдың өзін көреміз. Тойға жиналған ауыл-аймағындағы жандардың еркін сөзбен қимыл қозғалысқа бара алмай бір жерде үйіріліп кібіртіктеуі осыдан. Қабағынан қар жауған ызғарлы бет-әлпеті, алшаң басып, әрең қимылдайтын мен мендік бәрі де сары бәйбішенің өктем мінезінен туындап жатыр. Қарагөздің жасауын жайғастырған қатын-қалаштарға жүзік, білезік силағаннан кейін қолын орамалмен сүртіп білінер-білінбес сілкіуінде қаншалықты тәкәппарлық пен менменшілдік жатыр. Алыстан келген сыйлы құда-құдағиларымен өтетін көріністерде Мөржан-Ғ.Әбдінәбиева сыпайы да салмақты. Әрбір сөзі мен қимыл қозғалысында тектіліктің тұрпаты есіп тұр. Әр сөздің астары ашылып, үн ырғағының бояуы келісті табылған. Бұл – үлкен актерлік табыс», – деп жоғары баға береді. [1]

Бүкіл ауылды жұмса жұдырығында, ашса алақанында ұстап, өсер руының үлкенді-кішілі еркек кіндіктісін өз рұқсатынсыз қалт бастырмайтын адуынды бәйбіше. Ал енді өзіне қарсы шығып тыныштығын бұзған Сырымға деген Мөржан-Ғ.Әбдінәбиеваның сахнадағы ызаланған тұсы ісерлі. Ол бірде әмір етсе, енді бірде ызадан шоқтай жанған көздерін тіп-тік қадап, Сырымды қарғайды. Өткір көзін тайдырмай, кешірімсіз бір мейірімі жоқ ызасын оқтай атып тұрады.

Спектакль барысында Қарагөздің сатқындығын көрген Мөржан – Ғ.Әбдінәбиева өз-өзіне сыймай қалшылдап барып қызының үстіне шапанды

бүркей жауып тұрып, жерге тыққандай сілкіп қалып отырғызған сәті әсерлі. Өр мінезді ананың Қарагөзге енді мейірімі қайтып түспейтіні байқалды. Міне осындай шынайы шеберлікпен Ғ.Әбдінәбиева жасаған Мөржан бейнесі «Қарагөз» трагедиясының басты кейіпкерлерінің біріне айналды.

Спектакльде суретші Е.Тұяқов пен режиссердің бірлесе отырып декорациялық тың шешімге келе алғаны көрініп тұр. Залға енген көрермен ашық тұрған шымылдықтан театр сахнасын емес ауыл тірлігін көреді. Шеңбер арқылы қазақ үйдің бейнесі берілсе келесі жақта әсем табиғат пен ауыл сыртын аңғаруға болады. Суретші актерлерге әрекет етенін кеңістік қалдыра отырып спектакль атмосферасын ашатын декорация жасай алған. Артық заттарды қолданудан қаша отырып сахна безендірген.

Қазақ театрының барлық даму белестерінде шешуші роль атқарған М.Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясы – ұлттық драматургияның классикалық үлгісі. Ол репертуардан түспей, театрлардың шығармашылық даму жолдарын анықтап келеді. Сонымен қатар, әр ұжым бұл трагедияны әр кезеңнің талап-талғамына қарай қайталап шығарып отыр. Бұл жолдағы эксперимент әлі де жүре бермек. Бұған дәлел Ғ.Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасында Т.Теменов режиссурасымен қойылған «Ай Қарагөз» спектаклі бола алады. Әлемдік классикалық шығарманың деңгейіне көтерілген трагедияның барлық көркемдік ерекшеліктерін театрлар әлі сарқып болған жоқ, оның терең идеялық-көркемдік мазмұны сахналық тың ой-тұжырымды тілейді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. *Құндақбайұлы Б. Сахнада - Қарагөз. // Қазақ әдебиеті. – 2005, сәуір – 22.*

**Джумагул С.Д.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[sayazhan0503@mail.ru](mailto:sayazhan0503@mail.ru)

## **БҮГІНГІ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ АКТЕРЛІК ІЗДЕНІСТЕР**

**Түйін:** Мақалада бүгінгі қазақ театр сахнасындағы премьералар мен қойлымдарда алғашқы рольдерін сомдаған жас актерлердің ойыны талқыланады. Сондай-ақ, сахна өнерінің бүгінгі бағыты, жаңашылдығы мен дәстүр сабақтастығы қарастырылады.

**Резюме:** В этой статье анализируется игра молодых актеров. Рассматривается традиции и преимственность актерского искусства.

**Abstract:** This article discusses the theatrical play in premieres and performances with in the walls of the theater by young actors. Also, the modern condition, the direction of innovation and traditional relationships in the theater arts.

**Кілт сөздер:** Театр өнері, жас актерлер, спектакль, қазақ сахна өнері, режиссер.

**Ключевые слова:** Театральное искусство, спектакль, молодые актеры, казахское сценическое искусство.

**Key words:** Theatre art, performance, young actor, kazakh stage art.



Қазақ театр өнерінің бүгінгі тынысы – дәстүр мен жаңашылықтың жаңа белесіне көтерілді. Бұл ғасырға жуық тарихы бар ұлттық театр өнеріміздің заңды құбылысы болмақ. Алайда, қазақ театр өнерінің дамуы біріңғай жетістік пен ұлттық сахнаның кемелденуі дей алмаймыз. Әліде биік белестерді бағындыруға тиісті қазақ театрлары – өнердің шырақшысы болған бір қатар театр тарландарын сахнадан сырт қалдырып, уақыт заңдылығымен алға жылжып, жаңа буын жас актерлерді сахнаға әкеле бастады. Бұл – заман талабы, уақыт заңдылығы. Алайда, көзі тірі театр саңлақтарының өренін көріп, тәлімін алып, сахнадағы ойындарына куә болып жүрген жас буын театрдың ертеңгі аманатын ақтай ала ма? Күрделі сауалдың, күрмеуін шешу де қиын. Бірақ, өнердің өлшемі қаншалықты биік болғанымен, сахна табалдырғын аттаған жас актерлерге де соғырлым кішіпейіл болуы шарт қой. Сондықтан, біз өз зерттеуіміздің қазақ театрларында қойылып жатқан премьераларда ойнап жүрген жас актерлердің алғашқы қадамына тоқталуды жөн көрдік [1].

М.Әуезов атындағы Мемлекеттік академиялық драма театрында КСРО және Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Асанәлі Әшімовтің «Қаза мен жаза» спектаклінің премьерасы өтті. Туынды авторы – Мемлекеттік сыйлықтың иегері Игорь Вовнянко. Он жыл бұрын жазған драматургтің киносценарийін қазақша тәржімалап, сахнаға лайықтаған – Омар Қиқым. Криминалдық драмадағы басты рольдерді театр табалдырғын жаңа аттаған жастар сахналады.

Спектакль М.Әуезов театрының 89-маусымында көрерменге жол тартқан алтыншы премьеры. Спектакльдің қоюшы режиссері Асанәлі Әшімов: «Театрда не жасалмасын, оның барлығы тек халық үшін, көрермен игілігі үшін қолға алынады. Жақсы дүниелер ұсынып, келген қауымның көңілінен шығуды армандаймыз. Спектакльді дайындап жатқанда да «көрермен ертең не айтады, қалай қабылдайды?» деген ойлар көкейімізден шықпайды. Бүгін жұртшылық талқысына салып отырған «Қаза мен жаза» қойылымы М.Әуезов атындағы драма театрда көтерілген жаңа тақырып. Сахнада сирек қойылып жүрген және бүгінгі таңда ең өзекті қылмыстық драма жанрын қайта жандандыруға тырыстық. Сот процесі, криминалдық жағдай, қорғаушылардың іс-қимылы суреттеледі. Сценарий желісі әу баста фильм түсіруге лайықталып жазылған. Дегенмен, біз оны сахнаға ыңғайлап, тың дүние жасап, көрермен талқысына салып отырмыз», – дейді «Айқын» газетіне берген сұхбатында [2]. Әуелгі фильм сценарийі осыдан он жыл бұрынғы қазақ киносына әуесқой кинорежиссерлер легі келе бастаған тұста қызықты тақырып саналған қылмыстық оқиғаның желісін қуалай жазылған туынды екен. Спектакль бірден қылмыстық оқиғасы кісі өлімімен басталып шиеленісті жағдайды, шегіністі баяндау тәсілімен тарқатады. Әрине, шытырман оқиға дей алмаймыз. Күнделікті телеарналарда көрсетіліп жатқан, көз көріп, құлақ естіп үйренген дағдылы қылмыстық оқиғалардың бірі. Олай дейтініміз, қазіргі қазақ қоғамында әкесіз өскен қыздардың тағдыры толы, қорғансыз жандардың қарасы мол халге жетті. Бұл – өмірдің шындығы.

Алайда академиялық театрдың сахнасынан бұл жағдай өзгеше өріс табатын шығар деген сенім бізді спектакль басталғанға ойымыздан өшкен жоқ...

Кісі өлімі болған сәттен басталған оқиға бірден сот залында өрбиді. Айыпталушы – анасы науқас, әкесіз өскен, ауылдан келіп дүниені дөңгелеткен бай отбасының күтушісі Әсел. Ол торға түскен торғайдай дәрменсіз, шарасыз хәлде, адам жүйкесін езгілеп, шыдамын тауысатын сот процесіндегі сұрақ-жауаптарға тап келеді. Спектакль сахнасында бірнеше рет қайталанып, ұзақтау көрсетілетін қойылымның осы тұсы көрерменді де жалықтырып жібергендей болды. Криминалдық драма болған соң, біз із кесушілердің қылмыстық істі тексеруін, сотқа дейінгі тергеу азаптарын көреміз деп ойладық. Бірақ режиссер шешімі басқаша. Режиссер қойылымда кейіпкерді сот залында ұстап, қылмыс куәгерлерінің өзара диалог, сұхбат құруымен ақиқат іздеуге кіріседі. Жүйкеге салмақ салатын сот ісіндегі осы бір «жағымсыз тұсты» Дәулетқалиева роліндегі Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Ғазиза Әбдінәбиеваның сомдауындағы кейіпкер салмағын жеңілдетіп, көрерменді әзіл мен күлкіге қарық етті. Айта кету керек, төреші роліндегі Еркебұлан Дайыров өзгеше образды бұрынғы рольдеріндегі сәтті алып шықты. Сот төрешісін «қаһарлы» санайтын көрермен бұл жолы тоғышар, өз ісіне жауапсыз, адам өміріне немқұрайлы қарайтын, адал міндетті пендешілікке айырбастайтын кейіпкерді Е.Дайыровтың тағы бір қырын ашқан рольден көрді. Бұдан бөлек, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Төлеубек Аралбай сомдаған Ораз, актриса Меруерт Омарбекованың Шапиғасы, Гүлшат Тұтованың прокуроры, Шынар Асқарованың сот хатшысы, актер Ғалым Оспановтың қорғаушысы актер шеберлікті танытқан ойындар болды. Сонымен қатар, спектакльдегі үш қыздың ролін ойнаған Ботагөз Жақыпбекова, Сая Құлымбетова, Наз Жекенова сынды артистер де рольдерін өз деңгейінен асыра жеткізді. Артистер ролін ширақы, қанық ойнай білді [3].

Енді бұл қойылымдағы үш актердің ойынына жеке тоқталмақпыз. Олар криминалдық драмадағы басты үш кейіпкерді сахналады. Спектакльдің шиеленісті оқиғасы да тікелей осы рольдердің іс-әрекетімен өрбиді. Оның бірі – артист. Бұл театр табалдырығын жақында аттаған жас актер Ақберген Жұмабаевтың премьерарадағы алғашқы басты ролі. Спектакльдегі артист бейнесін сахналау жас актерге оңай соқпағаны анық. Өйткені қойылымдағы өмірі трагедиямен аяқталатын роль кейіпкері бірде ойнақы, бірде мұңлы, енді бірде ойлы кейіпте бірнеше образды қатар сахналайды. Дауысы анық, актерлік түр-тұлғасы келіскен актер режиссердің сенімін ақтады.

Ал екінші актер – бас кейіпкер Әсел ролінде ойнаған Майра Әбсадықова. Театрға енді келген жас актрисаның сахнадағы алғашқы ролі болғандықтан болар, қойылым барысында тосырқап, өзін еркін сезіне алмай біраз әуреге түсті. Премьераға дейінгі ойындарынан жаңыла қоймаса да, Майраның бар ойы «кейіпкер сөзін ұмытып қалмайын» деген қорқынышқа байланғандай сезілді. Спектакльдегі кейіпкерді жеткізе ойнаудан көрі, актриса Әселдің сахнада қобалжып, абдыраған балаңдығы рольді толық жеткізбеді.

Әрине, жас актрисаның осалдығын сахнадағы артисттер көрерменге білдірмей, кемшіліктерінің тігісін жатқызып, байқатпай жібере алды.

Топ актерден бөлек алып айтқалы отырған үшінші актеріміз – Елжан Тұрыс. Криминалдық драмадағы басты қылмыскер, мінезі тұйық, босбелбеу пухлик ролі оқиға түйінін тарқатады. Алайда, ол эпизод ретінде бірнеше рет қана сахнаға шықты. Елжан театр репертуарына соңғы келіп қосылған спектакльдердің біразында эпизодтық рольдерді сахналап жүр. Мәселен, Ғ.Есімовтің «Таңсұлу» драмасындағы Таңсұлудың екі ұлымен қоштасатын сәті бар. Сол эпизодтағы екі баланың бірін сахналаған Елжан аз мүмкіндікте көрерменді ана мейіріне шөлдетіп, бала бейнесін сәтті алып шықты. Спектакльдегі Елжан ойынын көрген көрермен көзіне жас алып, ду қол шапалақтай жөнелетін. «Қаза мен жазадағы» пухлик ролін де дәл солай сәтті алып шықты. Елжанның сахналаған кейіпкері пухликтен ешкімде батылдық пен ерік-жігерді күткен жоқ. Бірақ, көрермен тарапынан сондай төмен бағаға тап болған кейіпкер, әкесінің үмітін үзген босбелбеу бозбала, ойламаған жерден айыпталушы Әселдің күнәсіздігін дәлелдейді. Драмадағы қанды оқиғаның басты себепкері – жас жігітпен құмарын баспақ болған Шапиға еді. Күтуші қыз Әселге келген артистті аймалап, нәпсіқұмарлыққа берілген Шапиғаның ұлы пухлик тосыннан келіп қалып, анасын «зорлап» жатқан артистті пышақтап өлтіреді. Алайда әккі әйел ұлының қылмысын жасырып, күтуші қыз Әселге бар кінәні жапқан еді. Қолы қанға малынған пухликтің жан-дүниесін Елжан драмада ерекше рең беріп сахналады. Кейіпкеріне жан-дүниесі жараса кететін Елжанды тек эпизодтардағы рольде емес, басты рольдерден де көреміз деген үміттеміз.

Сахнадағы рольдердің айшықталуына, актерлердің шеберлігін танытуына іс-қимылдан бөлек кейіпкер сөзінің маңызды екені анық. Орыс тіліндегі шығарманы тәржімалаған актер Омар Қиқымның драмадағы диалогтарға өзгеше өзгеріс жасағаны бірден байқалады. Спектакльде актерлер ширақы сұхбат, ұстамды сөз, ойнақы әзілдерді төгілтті. Бұл актерлік өнерде ысылған актер Омар Қиқымның сахнадан жинаған мол тәжірибесі екені анық.

Спектакль сценографиясы да көрермен назарына ілікті. Бұл бірнеше спектакльдің қоюшы-суретшісі Ерлан Тұяқовтың кезекті жұмысы. Сот залы, сәулетті үй сынды екі сахнадан тұратын қойылымдағы сценография қолданысы криминалдық қойылымның тұңғыығына көрерменнің терең бойлауына, актерлер ойынын, сахна қозғалысын анық көруге лайықталып жасалған. Алайда, сахнадағы төреші, қорғаушы, прокурор мінберімен жарыса жайғасқан куәгерлер мінберінің артына қойылған орындықтар көрерменнің көзінен қалтарыста қалып қойды. Мүмкін, қоюшы-суретшінің шешімі солай боғлан шығар. Спектакльдің композиторы, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Қуат Шілдебаев. Спектакльдің би сахнасын көріп отырған зал тола жас көрермен шу ете қалды. Бұл тұста кеше ғана белгісіз тілде ән салып, ғаламтор жұлдызына айналған МС Сайлаубектің рәптері айтылды. Бірақ, өз шындығын өмірден іздейтін театр сахнасына біз бұл «әннің» кіріскені екі ойға салады.

Ал Ғабит Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театры ақиық ақын Мұқағали Мақатаевтың «Райымбек, Райымбек» дастанына қойылған тарихи-поэтикалық спектакльдің премьерасын қойды. Қойылым режиссері, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Мұрат Ахманов. Спектакль аңызға айналған Райымбек батырдың балалық шағын, жасынан атқа қонып, еліне қорған болған ерлігін, өз есімін ұрандап жауына атой салған өрлігін баяндайды. Ал, спектакль режиссері: «Негізгі қойылым идеясы – өзімдікі. Оған балет пен хорды кіргізіп отырмын. Драма – өнердің барлық жиынтығы. Мұнда бәрін қолдануға болады: көлеңкелі театр, кино, би, хор, балет, поэтикалық дастан. Бидің тілімен жеткізген дүниені сөзбен жеткізу мүмкін емес. Сөзбен айтатын тұсын музыканың тіліне сала алмайсың. Музыканың тілімен көрсетілетін тұсын сөзбен алмастыруға болмайды. Сондықтан түрлі көріністер арқылы бимен, қимылмен жеткізуге тырыстым. Мұның өзге қойылымдарыма ұқсамайтын тұсы да – осы» [4]. Алмағайып заманда қазақтың бағына туған қас батыр – бас сауғалап, бұқпантайлап күн кешуге көндіккен елді бұғаудан босап, бостандыққа жетуге шақырады. Алайда, бұғанасы қатпаған Райымбектің өз есімін өзі ұрандап атойлағанына «ел ағалары» жол бермеуге тырысады. Батыр бала Әлмерек бидің әділ де қатал сыннан сүрінбей өтіп, елін жауға қарсы тұруға бастайды. Әлмерек бидің рөлін сомдаған, ҚР Еңбек сіңірген қайраткері Балтабай Сейтмамыт: «Бала Райымбектің батыр екенін, үлкен азамат болатынын алғаш байқаған – Әлмерек ақсақал. Кейін батырды ауыр сынға салады, сыннан сүрінбей өткеннен кейін Райымбек жұрт алқауына бөленіп, атқа мініп, қолына қару алып, Хангелді батырдың сауытын киіп жорыққа шығады», – дейді «Түркістан» газетіне берген сұхбатында [5].

Қырғыннан қалжырған елдің еңсесін көтерген, намысын оятқан бала батыр Райымбектің ролін спектакльде екі актер сахналады. Батырдың бала кезін 14 жастағы Мұхаметжан Байзақов, ұран салып ұрысқа түскен өрен шағын көрерменге «Жау жүрек мың бала» фильмі арқылы танылған актер Асылхан Төлепов ойнады. Бұл Асылханның театр табалдырғын аттап, сахналаған алғашқы ролі. Режиссердің мақсаты батырды айлакер, парасатты тұлға ретінде ашуға ұмтылғанын аңғарасын. Жас көрермен Райымбектің жекпе-жектерін, жауына сойыл сілтеп, найза түйреген ерліктерін көргісі келеді. Бұндай сахна қозғалыстарын қоюға театрдың да, режиссердің мүмкіндіктері бар...

Райымбек батыр ролі – Асылхан Төлеповке бұйрыпты. Бұл актердің бағы. Бірақ, театр сахнасы кинодан келген актерді жатсынады. «Бұл – менің театрға келе сала алған бірінші үлкен ролім. Кино мен театр екеуі екі бөлек ұғым. Сахнадан көрермен Райымбектей батырды жақыннан, шынайы адамның сомдауынан көргісі келеді», – дейді актер Асылхан Төлепов қойылым алдындағы баспасөз мәслихатында [6]. Жас актердің сахнадағы алғашқы ролі болса да, тарихи-поэтикалық спектакльдегі өлең сөзді оқуға ұтқыр, дауысы анық, сахнадағы жүріс-тұрысы ширақ екенін атап айта аламыз. Бұл алдағы уақытта Асылханның театр сахнасындағы жұлдызын жағатын өзіне тән ерекшелігі болатыны анық.

Міне, соңғы кездері қазақ театрларындағы премьералар жас актердің сахнадағы тұсау кесерін жасап жатыр. Бұл театр өнеріндегі заңдылық. Біз жоғарыда айтып өткен актерлер сахнада адалдықты, шынайылықты, ширақылдықты және үлкен жауапкершілік пен дайындықты көрсетіп жатыр. Бұл қасиеттер жас актерлерге театр сахнасында өз ролін, өз биігін табуына көмектеседі деген үміттеміз.

#### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Әшімов А. Қаза мен жаза. – Алматы, 2015.
2. Бағдаулет Қ. Қазақ мен жаза. // Айқын, 2015 – маусым – 06.
3. Ғалым Ж. Сахнада сирек қойылатын криминалды драма. // Түркістан, 2015 – шілде - 02 ж.
4. Бектасова Г. «Ақтабан шұбырындымен» қазақтың тағдыры аяқталған жоқ. // Айқын, 2015, қазан – 21.
5. Сахнада – «Райымбек, Райымбек!» // Түркістан, 2015 - қазан.
6. Ахманов М. Райымбек, Райымбек! – Алматы, 2015.

**Баемирова А.Ж.,  
Мухтарова Г.С.**  
Казахский национальный  
университет искусств  
г. Астана, Казахстан  
[aigerim.bzh@gmail.com](mailto:aigerim.bzh@gmail.com)

## ЦИФРОВОЙ ПЕРФОРМАНС И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

**Түйін:** Қазіргі заман сценографиясының көкейтесті мәселелерінің бірі цифрлық перформанс. Мақалада осы бағыттың тарихы мен дамуы қарастырылады. Цифрлық перформанс күрделі және жаңа тәжірибелердің көзге көрнекі және нақты образдарының жүзеге асуына мүмкіншілік туғызады.

**Резюме:** Одним из наиболее актуальных направлений в современной сценографии является цифровой перформанс. В статье рассматривается история возникновения и развития этого направления. Цифровой перформанс позволяет осуществлять сложные и новаторские эксперименты, нацеленные на сплав визуальных и реальных образов.

**Abstract:** One of the most important trends in contemporary scenography is a digital performance. The article considers the history and development of this direction. Digital performance allows to do difficult and innovative experiments aimed to fusion of visual and real images.

**Ключевые слова:** перформанс, цифровой перформанс, медиа технологии.

**Кілт сөздер:** перформанс, цифрлық перформанс, медиа технологиялар.

**Key words:** performance, digital performance, media technologies.

Современная сценография в театре – это не просто технические новшества в виде светодиодных табло, мобильных проекционных дисплеев, адаптированных для небольших залов и концертных площадок, проекционных натяжных экранов, плазменных панелей с разными диагоналями, multifunctional световых приборов, светодиодных матриц, туманных экранов, интерактивных полов, интерактивных стекл,

различных постановочных приемов, использующихся в видеопроекции. Техника для театра была и остается инструментом - применением ремесленного мастерства для конкретных целей. Другими словами, во все времена в театральных постановках, да и в кино, и в других аспектах искусства важной является концепция, мировоззрение и философия.

Как говорил Арнольд Аронсон: «театр формируется не в конкретных технологических разработках, а через его преобразование в сознании и восприятии режима, которые, однако, могут быть существенно затронуты технологиями»[1,192]. Аронсон указывает переход театра на другой уровень, благодаря технологиям. Например, изобретение первой лампы накаливания Томасом Эдисоном в 1882 году стала революцией для театра. Была сделана техническая реорганизация в электроосвещении (до этого в театре использовались масляные лампы и свечи). Таким образом, расширенные возможности в плане постановки помогли сформировать богатую текстуру, освещение позволило четко освещать детали декорации, появилась «световая» перспектива и свет стал полноценным действующим лицом. Даже темнота в зрительном зале до представления была придумана, благодаря революции в электроосвещении.

В конце девятнадцатого века театральные деятели (режиссеры, драматурги, сценографы, хореографы), придавая новое звучание театру, выявляют новое направление в искусстве - цифровой перформанс (цифровая революция). Но катализатором «революционного» развития аналоговых и электронных медиа в театре, танце и перформансе стали культурные и идеологические перемены, а не технологические скачки или возникновение компьютерного искусства. Этот период отмечен, как период интенсивных политических и культурных перемен, происходящих в разных областях. Таких как, расцвет движений за освобождение женщин и за права сексуальных меньшинств, движения за гражданские права и против войны, а также призыв Тимоти Лири: «включись, настройся, выпади», все это глубоко изменило сознание, вдохновлённое психоделическими наркотиками, политическим активизмом, духовностью нового времени и новым отношением к телу, появившемуся после сексуальной революции.

Все началось с того, что методы фильмопроизводства переносят в пространство сцены. Например, работа Оскара Шлеммера «световые пьесы» (1923) (с Людвигом Хиршфилд-Маком и Куртом Швердтфегером), отразившиеся в перформансе братьев Рискин, является важным предшественником многих современных исследований в цифровом перформансе. Экспериментируя с идеями Адольфа Аппи на тему света, понятием *Ubermarionette* (Сверхмарионетка) Гордона Крэйга, и своими собственными концепциями пространства, линии и плоскости, Шлеммер вознес повествование, пространственную и хореографическую абстракцию на новые высоты на протяжении 1920-ых. Он создал дизайн костюмов роботов для «футуристического» танца «*The Triadic Ballet*» (1922); использовал механические устройства для быстрого передвижения плоских металлических фигур на проволоках вокруг сцены; заключил голову и руки

женщины исполнительницы в серебряные сферы в духе научной фантастики для *Metal Dance* (1929), показанного в декорациях из помятой жести. Шлеммер также предвосхитил идею роботов с искусственным интеллектом в своих планах по созданию куклы без управляющих ниток (*Kunstfigur*). Она должна была управляться дистанционно, или даже двигаться самостоятельно, почти без человеческого вмешательства, находясь в любом положении и осуществляя любой вид движения, так долго, как это необходимо.

Критики, отслеживающие практики цифрового перформанса, проанализировали широкий спектр влияний: от экспериментов Шлеммера и Гропиуса с Баухаусом к футуризму, конструктивизму, экспрессионизму, дадаизму и сюрреализму. Футуризм, первое авангардное движение 20-го века, является лишь одним в длинном списке исторических предшественников. Это смещает его с центральной позиции в родословной, связывающей перформанс и технологии. В начале 20-го века, итальянские футуристы работали над синтезом и технологией формы перформанса, также как исполнители перформанса пытаются работать сегодня, используя компьютерные технологии. Возвышая «машину» и новые технологии того дня, футуристы пытались прийти к мультимедийному слиянию художественных форм и соединению искусства с технологиями. В 1916 этому процессу была дана математическая формула, как части компьютерного кода, созданного для активации виртуального действия. Вот что они назвали синтетическим театром: «живопись + скульптура + пластический динамизм + свободное слово + созданный шум + архитектура = синтетический театр» [2, 27].

В наши дни скорость выполнения задач очень важна. Кен Джордан полагает, что «мультимедиа становится определяющей в среде двадцать первого века» [3,15]. Основными характеристиками цифровой культуры он выделяет: интеграцию, интерактивность, гипермедию и погружение.

Компьютерные технологии охватывают телефонные системы, фотографии, кино-решения, производство музыки, текста и хранения информации. Первое и самое очевидное - оцифровка звука, освещения, видеоизображений (следовательно, и элементов сценографии) и системы управления постановкой. В цифровом варианте гораздо легче изменять дизайн и технические элементы, не тратя огромное количество времени. Быстрая переработка материалов (в течение самой репетиции в зале) теперь доступны и театральным деятелям.

Оцифровка означает, что театр стал более открыт для сетевой системы моделирования. Виртуальные проекты позволяют выбирать из серии образцов наиболее подходящие и видоизменять их в связи с творческим процессом.

В цифровую эпоху, один готовый продукт представляет слияние многих, сделанных в среде. Это синтез театральных решений, технологий и экономики, которая зависит от структуры творчества и систем совместного авторства.

Театр ослабил свою связь с драматическим текстом и изобрёл себя в живых формах перформанса. Поскольку звук, освещение и визуализация теперь могут легко взаимодействовать с процессом создания контента. Появилась внутренняя новая сценография, основанная на визуальных и сценических преобразованиях в трехмерном пространстве.

Таким образом, в 2005 году Йоханнес Бирингер, как и Шлеммер, сотрудничая с модельером Мишель Дэнджиокс, создает проект «телематических платьев». Проект преследовал «пересечения между модой и живым исполнением, интерактивные системы архитектуры и электронный текстиль»[4,102]. Взаимодействие производств в Европе, США, Бразилии и Японии и партнеров- танцоров, которые работали со своими телематическими костюмами, служили для обмена и обработки данных в качестве парадигмы для современных социальных сетей сотрудничества и синхронного сотворчества. Телематическая производительность влечет за собой множество бинарных файлов, большинство из которых тесно связаны с отсутствием и наличием, с расстоянием, с текущей и виртуальной информацией, с трехмерной или двумерной игрой. Его действие - ее онтология, действительно лежит во взаимном взаимодействии обоих элементов.

В 2004 году труппа, директором которой является Саймон МакБерни, представила произведение Шекспира «Мера за меру» в Национальном театре в Лондоне. Производство «complicité» с помощью современных технологий видеонаблюдения показывали онлайн-трансляцию. Кинооператор бродил по сцене, снимая действия живой игры для телеэкранов. Воспроизведением через телевизионные мониторы и движения персонажей, публика получила различные углы обзора, и чувство, что это мир сломанных и различных точек зрения, где нет единой позиции.

В «Vivisector» (2004) авторами Клаус Обермэйр и Крис Хэрингом была воплощена постановка, где танцоры и некоторые части их тела освещались в пространстве светом от видеопроектора. Одновременно с этим на экране отображались определенные части квартета танцовщиц. В это же время появляется танцовщица лицом к аудитории, пересекая руки другого исполнителя на экране. Это цифровая двойная игра постепенно растворялась в потоке атомов. И трудно сказать, какие «биты» являлись их «реальным телом», а какие проекциями. На протяжении всего шоу игриво смещались границы между живой фактической и виртуальной плотью.

Искусство перформанса расцвело как выдающаяся и влиятельная форма искусства, расширяя границы театра, показывая общество и духовность, делая невидимое видимым.

Джефф Мур (Geoff Moore), директор Уэльской мультимедийной группы Moving Being, говорит: «Если ты не вышел из перформанса с ощущением вызова, потенциально изменившимся, ощущением своего развития, значит, тебя обманули»[5,153]. И мне сразу вспоминаются работы югославской художницы Марины Абрамович, называющей себя «бабушкой перформанса». Впервые она обратила на себя внимание арт-сообщества в



1974 году. Последний ее перформанс «В присутствии художника» (The Artist is Present) (2010) из документального фильма Мэттью Эйкерса, рассказывает о подготовке Марины к своей ретроспективной выставке в Музее современного искусства в Нью-Йорке (ставшей крупнейшим перформансом в истории этого музея). Ее посетители смогли не только увидеть, но и лично поучаствовать в реконструкциях самых знаковых и провокативных перформансов художницы, один из которых длился 736,5 часов (каждый желающий мог смотреть прямо в глаза Абрамович 30 минут, что приводило к самым непредсказуемым последствиям). Мало кто сможет повторить то, на что способна Марина. Но те, кому это удастся, поймут, что значит не только «присутствовать», но и «быть» здесь и сейчас.

Театр занял уникальное место в истории цифрового перформанса, осуществляя некоторые из наиболее сложных и новаторских экспериментов, нацеленных на визуальный сплав видео и живых исполнителей, создавая ощущение жизни, исходящее из возможности видеть реальность под разными углами, на разных временных интервалах, соединяя образы, которые не могут быть совмещены в нашем ограниченном реальном мире. В результате использования новых медиа стали меняться и фундаментальные категории театра, танца и перформанса - тело, пространство и время. Гигантские экраны с видеопроекциями трансформируют и расширяют пространство. Виртуальная реальность, текучая архитектура поднимают на новый уровень взаимоотношения физического и виртуального пространства. Интернет, позволяющий соединить перформеров в разных концах Земли, веб-камеры, системы камер наружного наблюдения изменяют само понятие «пространства». А соединение в работе прямых трансляций и видеозаписей по-новому осмысляет существование во и вне времени.

#### Литература:

1. Aronson A. *The history and theory of environmental scenography (Theater and dramatic studies)*. - UMI research Press, 1981. – 282 p.
2. Диксон С. *Цифровой перформанс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции*. - The MIT Press, 2007. – 493 с.
3. Jordan K., Packer R. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. - Norton, 2001. – 394p.
4. Анхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
5. Moore G. *The Space Between: Work in Mixed Media, Mowing Being 1968-1993* - Cardiff: University of Wales Press, 1997. - 212p.

**Қожағұлова Г.Е.**

Қазақ мемлекеттік қыздар  
педагогикалық университеті  
Алматы қ., Қазақстан  
[Bad\\_boy\\_raim@mail.ru](mailto:Bad_boy_raim@mail.ru)

## ТЕАТР – ЖАСӨСПІРІМ ДАМУЫНЫҢ РУХАНИ ОРДАСЫ

**Түйін:** бұл мақалада автор театрдың жасөспірімдер дамуындағы орнын қарастырады.

**Резюме:** В данной статье рассматриваются влияние театра в развитии подростков в культурно-досуговой деятельности.

**Abstract:** This article discusses the features of the educational theater teenagers in cultural - leisure activities.

**Кілт сөздер:** театр, жасөспірім, бос уақыт

**Ключевые слова:** театр, подросток, досуг

**Key words:** theater, teenager, leisure

Білім беру мазмұны мен жасөспірімдердің даралық қызығушылығын есепке алуды ұйымдастыру, мектептер негізінің жаңа қалыпта дамуы жасөспірімнің тұлғалық жетілуінің көзі болып отыр. Жасөспірімнің бос уақыт мәдениетін қалыптастыру мәселесін ғылыми тұрғыдан шешу қосымша білім беру жүйесін дамытуды талап етеді. Сондықтан, «бос уақыт» ұғымының философиялық-экономикалық мәнін түсіне білу әрқашан адамзат пен уақыттың үйлесімді қарым-қатынасқа түсуімен айқындалады.

Жеке адамның рухани дамуының басты белгісі – мәдениет. Мәдениет адамдардың бірлескен еңбегі мен ой-санасының нәтижесінде пайда болған құбылыс. Бұл құбылыс табиғатпен тығыз байланыстырылады. Э.В.Соколов «Философиялық» тұрғыдан алғанда табиғат пен мәдениет бірлесе отырып, бір тұтас жүйені құрайды, – деп анықтама берсе, ағылшын философиясының көрнекті өкілі Френсис Бекон «Табиғаттың сырын, заңдылықтарын білген адам оларды өз қажетіне жарата алады. Табиғатты танып – білу негізінде мәдени өмірді мақсаттылықпен өзгерту – адамзаттың негізгі мақсаттарының бірі, сондықтан адамзат қолмен жасалатын барлық құбылыстар тәрізді табиғатқа адамдардаң араласуы орасан зор ықпал етеді», – деп адамдар мен табиғаттың біте қайнасатын құбылысын атап өткен [1].

«Бос уақыт» ұғымы әлеуметтік-тарихи категория ретінде үш негізгі параметрмен сипатталады: уақыт көлемі (өлшемі), құрылысы және мазмұны. Бос уақыт өлшемі еңбек уақытының ұзындығына тәуелді, жалпы уақыттың құрамына жұмыстан тыс уақыт та енеді.

Бос уақыт құрылысы бір-біріне ұқсамайтын бірнеше элементтерден тұрады. Оның ішіндегі ең маңызды элементтерінің бірі – белсенді шығармашылық іс-әрекет арқылы жаңа тұлғаның дамуына әсері. Белсенді шығармашылық іс-әрекеті: оқу, білім алу, мәдени-рухани қажеттілік, қызығушылығына байланысты өткізілетін сабақтар. Бос уақыт құрылысын жетілдірудің тиімді жолы – бос уақыттың материалдық-техникалық базасы. Адамның бос уақытында нақты істермен айналысуы оның белсенділігін жандандырудың басты шарттарының бірі. Бос уақыт – жұмыстан кейінгі уақытта өз бетінше білім деңгейі мен мамандығын көтерудегі, қоғамдық жұмыстар мен шығармашылық еңбектегі, жасөспірім тәрбиесіне көңіл бөлудегі, өнермен айналысудағы уақыттың бір бөлігі.

Жасөспірімнің бос уақыттағы еркіндігі дегеніміз оның өзіне, өз ісіне жауапкершілікпен қарауы. Егер әркімнің еркіндігі бағалы уақытпен анықталса, жасөспірімнің мінез-құлқында, жеке басында өзгеріс болып бос уақыттың құндылығын сақтап, қадірлейді. Бос уақыт жасөспірімнің барлық

жағынан қалыптасуына ықпал етеді, дене күштерін дамытады, ерік пен мінезді шыңдайды, еңбексүйгіштігін, көркемдік талғамын жетілдіреді.

Жасөспірім бос уақыт кезінде оның мәнін түсінеді. Сапалық, сандық ерекшеліктерін ажыратады, рухани алған әсерін көңіліне түйе отырып, оны тілі арқылы айналадағы адамдарға жеткізеді. Жасөспірім сезімінің шыңдалуына, қиялы мен шығармашылығының дамуына бос уақыт мәдениетінің қаншалықты маңызды екенін көреміз. Жасөспірімдердің іс-әрекетін өз бетінше ұйымдастыруда олардың тәжірибесі аздық етеді. Сондықтан бос уақытты жоспарлауда және ұйымдастыруда үлкендер тарапынан көмек көрсету қажет. Жасөспірімнің бос уақыты кезінде қажетті шарттар мен мүмкіндіктерді ата-ана, үлкендер, мұғалімдер дұрыс түсініп, оның педагогикалық және әлеуметтік мәнін ашып көрсетсе, оқушының уақытқа деген қарым-қатынасы арта түседі. Жасөспірім тұлғасына сипат пен құрмет – оның дағдылы ортада өсіп-жетілуін, мәдени, тарихи, рухани жетекші бастау отбасы тәрбиесінің басты бағыты. Отбасы тәрбиесі жасөспірімнің бос уақыт туралы ұғымдарын, түсініктерін ашып көрсетуге үлкен себепін тигізеді.

Жасөспірімнің бос уақытын тиімді пайдалануы – оның шығармашылық күші мен қабілетін тиімді қолдануы. Бос уақыт құрылымын іс-әрекет шаралары арқылы ұйымдастыру, уақыт шегін сақтауы, әлеуметтік ағымға сәйкес тұрақты мәдени ережелерді игеру мәдени-тынығу әрекеттерін қалыптастырудың басты көзі болып табылады.

Бос уақыт – жасөспірімнің ішкі жан-дүниесінің ерекшелігін көрсететін, адамгершілік деңгейін анықтайтын, тұлғалық сапаларын сипаттайтын, бос уақыттың ықпалында жасөспірімнің тұрақтылығы мен үздіксіздігін, дамуын, әлеуметтану дәрежесін, қоғамдық мәнін айқындайтын жеке тұлғаның ең маңызды ішкі жан дүниесінің элементі.

Бүгінгі таңдағы сұраныс қоғамды ізгілікке, руханилыққа бет бұрғызып, оқу-тәрбие жұмысын бос уақыт негізінде ұйымдастырып, жасөспірімдердің жеке тұлғалық сапаларын қалыптастыру қажеттілігін айқындап отыр.

Қазіргі жастарымыз өркениетті елден үлгі аламыз деп, өзінің төлтума ұлттық өнерін менсінбей, оның асыл қазынасын түсінбей босқа әуре болуда. Мәдени орындарға бару, рухани жан-дүниесін көтеру, халқымыздың мәдени мұрасын өз қажеттілігіне пайдалана отырып, кейінгі ұрпаққа үлгі ету қағидасы қазіргі жастарымыздың ұғымынан өте алыс. Осы мақсатта біз өзіміздің ғылыми жұмысымызда жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастырып қана қоймай, болашақ жастарымызды мәдени өмір сүре білу құндылықтарына тәрбиелеу мәселесін де қозғадық.

Мәдени-тынығу дегеніміз адамның бос уақытында өзін-өзі рухани байытуға арналған іс-әрекет. Ол әр адамның ішкі дүниесімен, талғам тәрбиесімен тығыз байланысты. Сондықтан жасөспірімде театрға қызығушылығын қалыптастыру оның рухани өмірін жылдан-жылға биіктетуге мүмкіндік береді. Театрға баруды бос уақыт негізінде пайдалану жасөспірімнің бос уақытқа деген дүниетанымын кеңейтеді.

Жасөспірімдерге адамзаттың тарихи тәжірибесін меңгертуде театрдың маңызы зор. *Театр* – адамзат дамуындағы ұлттық мәдениеттің тарихи аясының кеңейіп, қайта жаңғырып өркендеуі, халықтық рухани мұрасы мен мәдениетін қастерлеу – дүниежүзілік өркениеттер арасындағы өзіндік даму дербестігінің айғағы. Қай кезде де адам өзі өмір сүрген ортада қызмет етіп, іс-әрекет жасап, өз қажетін өтеп, алдына мақсат – мүдде қойып, сол арқылы көкसेген мұратына жетеді [2].

Театр – табиғатынан көпшілік қауымға ғана арналған, қоғамдық-мәдени маңызы үлкен өнердің бірі. Ол көрерменсіз, жеке өз алдына өмір сүре алмайды. Осыған байланысты сахна мен көрермен бірігіп отырып, шынайы өмір құбылысына ой жүгіртеді, оған өз тұрғысынан баға береді. Театр көрермендердің ішкі жан сезіміне әсер етіп, терең толғандырған жағдайда ғана өзінің қоғамдық-әлеуметтік қызметін атқарып, эстетикалық мақсат-мұратына жетеді. Соның ішінде балалар мен жасөспірімдер театры – жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруда қызмет ететін кәсіби театрдың бір түрі. Балалар театрының қойылым көрермендердің ой-дүниесі, көзқарасы және жас шамасына қарай негізінен 3 топқа (төменгі, орта және жоғары сынып оқушыларына арналған қойылымдар) бөлінеді.

Жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруда театрдың алатын орны ерекше. Өмірдің әлеуметтік-мәдени, қоғамдық саяси ортақтығы жайында дамыған театрға дұрыс көзқарас сабақтан тыс уақытты текке өткізбей, жасөспірімдердің болашақ ұмтылысы үшін жақсы бағыт береді. Театрға деген дұрыс көзқарас күнделікті өмірде, жасөспірім тәрбиесінде, жасөспірім тұлғасына ілтипат пен құрмет көрсетуде жүйелі іске асып отыруы тиіс. Бос уақыт әрекетінің мұндай жүйеде қадағалануы жасөспірімді табиғи жағдайға қояды, оның дағдылы ортада өсіп-жетілуін, мәдени, рухани дәстүрлер арқылы тәрбиеленуін қамтамасыз етеді. Театр қойылымдарында бейнеленетін тәрбиелік маңызы бар ережелер ұрпақтың ауыз біршілігін, бірін-бірі жасына қарай құрмет көрсетуі, бос уақытында ішкі жан сезімінің сұлулығымен санаса отырып, сүйкімділік көрініс беруі жасөспірімде мінез-құлық ережесінің қалыптасуына негізгі бағыт-бағдар береді.

Жасөспірім шақта оқушы ата-анасы мен басқа оқушылардың сабақтан тыс уақыт кезіндегі әрекеттеріне жағымды-жағымсыз баға бере бастайды. Әсіресе, театрға барғанда сахнада кейіпкерлердің ойнаған ролдеріне қарай жаман-жақсы деген ұғымдарды айыра білуге үйренеді. Осы кезде жасөспірімнің айналасындағыларға деген эмоционалды қатынасы, басқалардың әрекетін бағалауы жіктеліп, ол қимыл-әрекеттің нәтижесіне де баға бере бастайды. Сол театрда отырған сәтінде жасөспірім айналасындағы адамдарға қарап, олармен қарым-қатынаста әдеп ережелерін сақтауға үйренеді. Сахнадағы көрініс біткен соң, ата-анасымен бірлесе отырып, өзі түсінбеген әрекеттерді анықтауға тырысады. Ол ата-анасымен өз ойын бөліскісі келіп, өз ойын айтуға талпынады. Ата-ана осының бәріне шыдамдылықпен қарап, баланың қойған сұрақтарына назар аударуын мұқият ықыласпен түсіндіріп, баланы қолдауға мүмкіндік жасаса, баланың рухани жетілуіне жағдай туады. Бұл жағдайда ата-ана өзінің маңызды міндет

атқарғанын, сабақтан тыс уақытын текке өтпегенін оқушының рухани баюына жағдай туғызғанын сезінеді.

Бос уақыт жасөспірімнің рухани құндылығы немесе жеке тұлға сапалығы түсінігі, қоғам үшін әлеуметтік-тарихи маңызы бар, оқушы өмірінің болмысын анықтайтын құбылыс. Жеке тұлға сапаларына жасөспірімнің адамгершілік қасиеті, абыройы, әділдігі, бақыт, мақсат, мұраты жатады. Жасөспірім мақсат-мұратсыз өмір сүре алмайды. Ол өзі өмір сүретін ортада қызмет ете жүріп, рухани күшін дамыту үшін, іс-әрекет жасап, өз қажеттілігін өтеу үшін алдына мақсат қойып, мұратына жетуге тырысады. Мұратқа жету үшін білім, ақыл-ой, шеберлік, ұстамдылық, шындамдылық негіздері ерекше орын алады. Жасөспірімнің өмір сүру үшін руханилықтан бастап, өзін-өзі бағалауындағы мәнді фактор – бос уақыт. Жасөспірімдер қалада тәлім-тәрбие алғанымен де өзі туып-өскен жерде қандай мәдени орталықтар бар екендігін біле бермейді. Сондықтан ауылдық жермен салыстырғанда қалада бос уақытты тиімді ұйымдастыруға арналған мәдени-тынығу мекемелерінің саны көп, бұл қаланың тұрғылықты жасөспірімдері үшін бос уақытты текке өткізбеудің қажеттігін дәлелдейді.

Жасөспірімдердің бос уақыттағы еркіндігі, жүріс-тұрысы, ерте кезеңде қызығушылығының басымдылығымен, әрі қарай сүйіспеншілікпен жүзеге асатын, бірден-бір қуатты себеп шарт болып саналатын сана-сезімінің дамуымен анықталады. Сондықтан да бос уақытқа деген таным мүмкіндігі шектелген, мағыналы ойлау қабілеті жетілмеген оқушылар үшін бұл ұғым өзіміз әрекеттермен айналысумен, жойқын жүріс-тұрыспен жүзеге асырылады. Атап айтқанда, бос уақытты құр көшеде сенделумен өткізу, темекі тұқылдарын теріп, оны шегуге деген құмарлық, сабақтан тыс уақытта кешке дейін жатып қоғамдық тәртіпке кері әсерін тигізетін фильмдер көру, ерте жастан жалған сезімдерге берілумен түсіндіріледі. Сынақтық – тәжірибелік жолмен оқушылар өздерінің феномендік болмысын қалыптастырады.

Жасөспірімдердің бос уақыттағы жүріс-тұрысын негізгі түрі ретінде әрекеттер арқылы тану уақытты жіктеуге, оның өлшемдерін, үдерістерін анықтауға мүмкіндік береді. Дегенмен, оқушыны уақыт ішіндегі белгісіз түсініктерге тек қана әлеуметтік орта, тәрбие бейімдейді. Атап айтқанда, мектептегі сыныптан тыс жұмыстарда, мектептен тыс мекемелердегі бос уақыт мәдениетіне тәрбиелеудің жүзеге асуымен байланысты. Тек қана өзі емес, айналасындағы адамдардың да сондай көзқараста болғанын қалайды. Оқушыда жаңа әлеуметтік өмір иесі болу тілегі пайда болады. Өзіне қандай да бір жүктеме алып, отбасына көмекші болғысы келеді. Бірақ, бұл ұмтылыстардың психологиялық нышаны сол қалпында қалады, жасөспірімдер қоғамдық қарым-қатынас жүйесіндегі және қоғамдық мәні бар шаралардағы жаңа жағдайларға ұмтыла бастайды.

Жоғарыдағы философиялық, психологиялық зерттеулердегі ой-тұжырымдар жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруда театрлардың тәрбиелік мәнін ашуға теориялық негіз бола алады. Театрға баруды жүйелі ойластырып, жоспарлы түрде өткізу жасөспірімдерді өнердің

сан қилы салаларымен, жолдарымен жете таныстыра отырып, шығармашылық белсенділігін арттыруға, жеке тұлғалық сапаларды меңгертуге, өмірден алған білімдерін тәжірибелік терең игеруге, рухани дем алуға көмегін тигізеді.

Сондықтан театрға баруды жоспарлағанда жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастырудың мынадай жақтарын ескеру қажет:

- қойылым мазмұнын анықтау;
- олардың өткізілу нысаны;
- қойылымдарды таңдау ;

Жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруда театрлардың тәрбиелік мәнінің ерекшеліктері төмендегідей болып анықталады:

- жасөспірімдердің танымдық әрекетін белсенділендіру, зерделендіру, меңгеру, қабылдау сапасын арттыру, қайталаушылықтарды болдырмау;

- жасөспірімдердің бос уақыт ұғымына дұрыс бағдар беру, шығармашылық жағдай жасау, олардың қабілеті мен ерекшеліктерін анықтау;

- жасөспірімдердің қосымша көркем әдебиеттермен айналысуы, халықтық классикалық, қазіргі заман музыкалырын тыңдау, бейнелеу өнер шығармаларына өз талдау жасау, қойылымдарда көрген кейіпкерлердің бейнесін бақылай отырып, салыстыру, қорыту арқылы өз беттерімен ой қорытындысын жасай білу дағдысын қалыптастырады;

- жасөспірімдердің қойылымдағы жанр түрлеріне қызығушылығын арттырады.

Сонымен, қорыта келгенде жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруда театрлардың тәрбиелік мәні ерекше. Өйткені театр жасөспірімдердің бос уақытын тиімді ұйымдастыруға, дүниетанымының қалыптасуына, танымдық белсенділігінің дамуына әсерін тигізеді. Театрға бару кезінде жасөспірімде уақытты текке өткізбеудің, оны үнемдеудің, бағалай білудің өмірмен сабақтастығы жүзеге асырылады.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Соколов Э.В. *Понятие, сущность и основные функции культуры*. Ленинград, 1989, 6 стр.
2. *Қазақ Совет энциклопедиясы*. – Алматы: Республикалық баспа кабинеті, 1992. – 185 б.

**Омарова Ж.Н.,  
Мухтарова Г.С.**  
*Казахский национальный  
университет искусств  
г.Астана, Казахстан*

### **СЦЕНОГРАФИЯ ГАРДТ ИМ. М.ГОРЬКОГО В 1993-2015 ГГ. (Творчество художника-сценографа К. М. МаксUTOва)**

**Түйіндеме:** Мақала М. Горький атындағы Мемлекеттік Академиялық орыс драма театрының 1993-2015 жылдар аралығындағы сценографиясына арналады. Осы жылдар

арасында театрда көптеген Еуропа және орыс классикасымен қатар қазақ драматургиясына арналған қойылымдар сахналанды. Кез келген театрдың өзіндік сипаты оның сценографиясымен тығыз байланысты. Театрдың жетекші - суретшісі қызметінде жұмыс жасайтын К.М.Мақсұтовтың сценографиясын талдау арқылы М.Горький атындағы театрының қалыптасу тарихы қарастырылған.

**Резюме:** В данной статье рассматривается сценография Государственного академического русского драматического театра им.М.Горького в 1993-2015 годах.

**Abstract:** The article is devoted to scenography of 1993-2015 year of the State Academic Drama Russian theater named of M. Gorkyi. These years at theater were statements devoted of Russian and European classics and Kazakh dramatic art. Formation of own image of theater is connected with its scenography. Through studying of creativity of K.M. Maksutov who work of the position art director of theater is considered of the history of formation of State Academic drama Russian theater named of M. Gorkyi.

**Кілт сөздер:** театр суретші, М.Горький ат. МАОДТ, Қ.Мақсұтов

**Ключевые слова:** театральный художник, ГАРДТ им.М.Горького, К.Мақсұтова

**Key words:** dramatic art, Kazakhstan, K.Makhsutov.

Репертуар 1990-е годов XX века был ознаменован постановками диаметрально противоположных по жанру, и художественной направленности таких спектаклей, как «Верона» А.Шипенко и «Чингисхан» И.Оразбаева. Если «Верона» явилась неординарным, смелым решением современной тематики, то «Чингисхан» затронул тему сложных и кровавых событий минувшей истории человечества. Пьеса «Чингисхан» стала открытием в театральной жизни ГАРДТа [1.].

В 1995 году в ГАРДТ им. М.Горького был приглашен выдающийся казахский режиссер А. Мамбетов, для работы над постановкой спектакля по роману М.Ауэзова «Путь Абая». Спектакль, повествующий о юношеских годах великого сына степи Абая Кунанбаева получил название «Рано прозрел в поисках истины». Режиссер А.Мамбетов совместно с художником В. Степановым создали подлинную картину жизни и быта казахского народа. Данная работа А.Мамбетова была отмечена дипломом по номинации «за лучшую режиссерскую разработку национальной драматургии» [1.].

В 1993-1994 годы большим успехом на сцене ГАРДТ пользовались такие спектакли, как «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, режиссер В.Трегубенко, «Любовь и тайная свобода» по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в постановке Б.Белкина. «Банкрот» по А.Островскому, режиссер заслуженный деятель искусств Казахстана И.Сермягин, «Рядовые» К.Дударева, режиссер народный артист Казахстана К.Джетписбаев.

На сцене ГАРД в 1996 году режиссер Р.Маркин ставит «Недоросль» Д.И. Фонвизина, одев актеров в современные костюмы. Помимо этого, Р.Маркиным был поставлен литературный спектакль «Рябины горькая кисть» по поэзии М. Цветаевой, а также спектакль «Щелкунчик» Э.Т. Гофмана. В этом же году выходят спектакли режиссера В.Бородина «Убей меня, голубчик», «Дом, где все кувырком», романтический триллер Э. Элиса и Р. Риза «Условия диктует леди». Режиссер А.Зайферт ставит спектакли, «Полоумный Журден» М.Булгакова, «Красную Шапочку» и «Два клена».

В 1997 году режиссер К. Джетписбаев, вместе с художником-постановщиком Ф.Мукановым ставить спектакль «Хан Кене», по одноименной пьесе М.Ауэзова. Пьеса на русский язык была переведена М.Ергалиевым. Данный спектакль занял 1 место на театральном фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения М.Ауэзова.

В 1998 году режиссер Ю.Кокорин ставит спектакль «Апокалипсис» А.Камю по роману Ф.Достоевского «Бесы», а затем два русских водевиля: «Дочь русского актера» П.Григорьева, «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба.

Режиссер И.Дмитриев впервые на сцене ГАРДТ поставил «Вишневый сад» А.П. Чехова, сценография В.Степанова заслуженного деятеля искусств РК.

К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина режиссер Ю. Кокорин осуществил постановку трагедии «Борис Годунов», где художником-постановщиком был также В.Степанов.

Сейчас в репертуаре ГАРДТ им. М. Горького более 20-ти спектаклей по произведениям отечественной и мировой драматургии, представляющих широкий спектр жанров и эстетических направлений, интересных зрителям всех возрастных категорий. Обязательной традицией театра стало воспитание своего зрителя с самых юных лет. Так, для маленьких ценителей искусства в репертуаре театра 12 музыкальных сказок.

В театре немаловажную роль играет художник-сценограф. В настоящее время главным художником-постановщиком ГАРДТ, является Максutow Канат Муратович. Творческая деятельность Максutowа К.М. началась в 1993 году, сразу после окончания АГТХИ, где он работал главным художником Карагандинского драматического театра. В 2008 году он был приглашен и по сей день работает в ГАРДТ им.М. Горького г.Астаны, в должности главного художника театра.

За все время творческой деятельности Максutow осуществил более 100 постановок в различных театрах Республики Казахстан. Является членом союза театральных деятелей Казахстана, обладатель звания «заслуженного деятеля культуры РК, лауреатом республиканских театральных фестивалей. В 1999 году был отмечен Президентской стипендией Фонда поддержки культуры в категории «изобразительное искусство».

Самые известные сценографические работы К.М. Максutowа, были в следующих спектаклях ГАРДТ: трагикомедия «Облом-OFF» поставленная в 2008 году.

Драма и комедия «Иванов», поставленная по А.П. Чехову, получает премию Акима города в номинациях «Лучший спектакль», «Лучшая женская роль» и «Лучшая мужская роль второго плана», спектакль является Лауреатом XII Международного фестиваля русских драматических театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» прошедшего в 2010 году, в г. Санкт-Петербург, а триллер «Панночка» стал Лауреатом одноименного фестиваля в 2012 году. драма «Одинокaя яблоня» посвященная 20-летию Независимости Республики Казахстан,



Нашли широкий отклик в сердцах зрителей сценические решения для сатирических комедий, таких как комедия «На всякого мудреца довольно...», «На всякого мудреца довольно...», «Кьоджинские перепалки», ироническая драма «Валентинов день», «Тот, майор и другие».

Многогранность таланта художника - постановщика К.М. МаксUTOва заключаются в раскрытии им глубины содержания драматургии посредством оригинальных сценических решений. Он работал над драматическими произведениями, как мелодрама «Последнее причастие», «Смешанные чувства», «Гнездо воробья» игра воображения, также драмы «Дикарь. Третье слово», «Гурманы» пастораль XXI века по спектаклю «В открытое море».

Особо следует отметить сценическую драму «Томирис-царица сакская», поставленный в ГАРДТ, приуроченный празднования 550 летию Казахского ханства. Траектория заключения постановки, ее созвучность идее «Мэнгілік ел» нашла широкий отклик в сердцах зрителей. Сценическое решение было построено на контрастах, противопоставлении темных и светлых сил. Необходимо отметить, что при батальных сценах грамотно были использованы возможности игры со светом.

Одним из первых спектаклей, поставленный К.МаксUTOвым на историческую тему был спектакль «Султан Бейбарс» по исторической драме Р.Отарбаева это была совместная работа с режиссером-постановщиком А.Кизиловым в ГАРДТе, премьера спектакля состоялась 22 марта 2009 года.

Особенность произведений Р.Отарбаева заключается в изображении национальной психологии своего народа, его судьбы. Спектакль о султани Египта кыпчакского происхождения, который, будучи рабом, сумел достичь вершин власти, – с новых позиций осмысливает жизнь правителя великого государства, и является на сегодняшний день воплощением патриотического духа молодого поколения казахстанцев, формирует у них уважение к культуре и историческим традициям.

Постановочная группа сумела раскрыть исторический колорит посредством использования в спектакле современных технических средств (LED экрана или кинопроектора), с которого показывались видеосюжеты, а также пластичный танцевальный рисунок.

Подобная подача сценического решения оформления спектакля и режиссерского видения спектакля создала удивительную атмосферу взаимопроникновения сценического действия и зрительского восприятия, тем самым позволив по-новому взглянуть на историю.

Спектакль «Султан Бейбарс» получил высокую оценку зрителя, СМИ и ведущих критиков Казахстана, став истинной легендой о великом человеке.

Драма «Последнее причастие» О.Бокея, поставленная совместно с режиссером-постановщиком, заслуженным деятелем РК Нурганатом Жақыпбай на сцене ГАРДТа была посвящена 15-летию столицы, премьера которой состоялась в 2013 году.

Спектакль поставлен по повести «Атау-кере» знаменитого казахстанского писателя, лауреата Государственной премии Республики Казахстан, премии им. Абая, Всесоюзной литературной премии им. Н.Островского - Оралхана Бокея. Автором инсценировки повести и перевода на русский язык выступил ученый, профессор, писатель Мухамедия Ахмет-Төре. Спектакль впервые показан на русском языке, продолжив тем самым добрую традицию «горьковцев» в постановке национальной драматургии на сцене Государственного Академического Русского драматического театра им.М.Горького.

«Последнее причастие» рассказывает о непростых человеческих взаимоотношениях, о столкновении «сильных» и «потерянных» характеров, о Родине, связи предков и поколений, но, главным образом о борьбе, любви и надежде.

Для художника-постановщика К.М. МаксUTOва был ценным опыт работы с приглашенными зарубежными режиссерами. В частности о своей работе в спектакле «Панночка» сам художник Канат МаксUTOв сказал: «Мне очень понравилось поработать с режиссером Леонидом Чигином, который был приглашен из России. Замысел этого режиссера мне показался очень интересным, поэтому я уловил его идею и думаю, что мне удалось воплотить это на сцене. Работа приносит удовольствие только тогда, когда режиссер и художник объединяются мыслями, идеями, которые воплощаются в реальности, на сцене» [2.].

Режиссером-постановщик Л.Чигин из г. Нижний Новгород (Россия). Дата премьеры триллера «Панночка» Н. Садур была выбрана символично - 11 числа 11 месяца 2011 года.

«Панночка» – это печальная и мудрая история о добре и зле, о смерти и жизни, но главным образом – о Любви... «мистической» и «колдовской». Любовь главная фабула спектакля, любовь, как гибель, и любовь, как спасение.

На описании художественного решения К.М. МаксUTOва только в одном спектакле «Панночка» можно прочувствовать его талант и мастерское владения художественными средствами классического проемы. На задней части сцены стояли высокие барные столы, заполненные горящими свечами. Создавалось ощущение закрытого помещения, где и происходила игра актеров.

Во втором действии, когда главный герой соглашается провести ночь в молитве рядом с телом панночки, то потолок опускается на канатах вертикально и становится, как стена, где через проемы виднелись горящие свечи на столах, которые находились на задней части сцены. С левой стороны сцены опустилась площадка на канатах, имитирующая гроб с телом, где и лежала панночка, освещенная софитами. Боковое освещение было приглушенным, выделялся только центр композиции.

В следующем действии, когда герою нужно стойко выдержать все страхи; стена, стоявшая сзади ложится на сцену, при этом актер остается в

проеме, имитирующий замкнутое пространство вокруг него. Сама же панночка при этом раскачивается на подвесной площадке.

В последнем действии жесткая декорация, лежавшая на полу, снова приподнимается на потолок. Выпускается дым со всех сторон, задний и боковой свет приглушается, и только освещается главный герой, где исполняет свой последний монолог.

Все декорации на сцене были выполнены в темно-сером цвете, имитирующие деревянные доски. Только за счет освещения виднелась фактура жестких декораций, находясь в полумраке можно было отчетливо видеть контур декораций, который также создавал некий рисунок на сцене. При этом на задней части сцены весь спектакль стояли столы со свечами, которые горели то слабо, то ярко.

Герои спектакля были одеты просто, в рабочую специальную одежду. Конечно же, акцент был сделан на панночке, выделявшейся из серой массы в белом одеянии.

Спектакль «Панночка» является Лауреатом XIV Международного фестиваля русских драматических театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» в городе Санкт-Петербурге в 2012 году, и до сих пор ставится на сцене ГАРДТ.

Неповторимый стиль художника – постановщика, связанный с особенностями его пространственного мышления, его видения мира художника создают атмосферу всего спектакля, усиливает его психологическое воздействие на зрителя. Тем самым история становления любого театра неразрывно связана с работой отдельного художника-сценографа.

#### **Литература:**

1. Буклет «ГАРДТ им. М. Горького 100 лет» Министерство культуры, информации и общественного согласия Республики Казахстан. ЗАО «Акмолинская полиграфия», 2000.
2. Интервью с научно-практической конференции посвященной «Дню театра». КазНУИ, 01. 04. 2014. Астана.
3. Каржаубаева С. К. «Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана». Теория и история искусства. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. 272 с.
4. Сулеева К. Д. «Становление и основные этапы развития сценографии Казахстана (1920 - 1970-е гг.): особенности и проблемы». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова. 159 с.
5. Кабдиева С.Д. *Казахский театр накануне перемен. Сб. статей: Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски.* Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 18-23 с.
6. Шарипова Д.С. *«Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости»*

**Қоспағарова Ә.Қ., Қырқынбекова Б.Т.**

*Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті*

*Алматы қ., Қазақстан*

Kospagarova.asem@mail.ru

Kyrkynbekova.balzhan@mail.ru

## **ХАЛЫҚТЫҚ МЕРЕКЕЛЕРДІ САХНАҒА БЕЙІМДЕУДІҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**Түйін:** Мақалада халықтық мерекелерді сахнаға бейімдеудің өзекті мәселелері қарастырылып, оларды өткізудегі режиссер мен суретші еңбегінің маңыздылығы баяндалады. Осы халықтық мерекелердің қоғамдағы әлеуметтік орны жан-жақты талқыланған.

**Резюме:** В этой научной статье рассматривается значимость театрализованных постановок разных праздничных мероприятий. Руководителем мероприятия является режиссер, который устанавливает порядки. У каждого народа свои праздники со своими традициями и особенностями, содержание которых может передать только представитель данного народа.

**Abstract:** In this research paper considered the importance of theatrical performances different events. The head of the event is the director who establishes order. Each nation has its holidays with their traditions and peculiarities, the contents of which can transfer only representative given people.

Мереке – біздің өміріміздің маңызды бөлігі, заңдылығы бар әлеуметтік құбылыс. Әлемде тойланатын Жаңа жыл, Жеңіс күні, 8-наурыз Халықаралық Әйелдер күні, Ұлттық Наурыз мерекеміз, Тәуелсіздік күні, т.б. мерекелер қазіргі адамдардың салт-санасынан берік орын тепкен мерекелер. Мерекелік кештерде қалаларымыздың басты көшелері мен алаңдарына мыңдаған адам жиналып, қуаныш толқынына ұласқысы келеді, үлкен әрі ұлы елдің бір бөлшегі екенін әркім сезінгісі келеді.

Мерекелік іс-шараларды ұйымдастыру, мерекені тойлау рәсімі біздің елде күннен күнге гүлденіп, дамуда.

Халықтық театр өрісіндегі негізгі міндеттер мәдени-ағарту ошақтарының еншісінде. Олар, сөзсіз, өте қызықты әрі қажет нәрселерді ойлап, ойларын жүзеге асырады. Сол арқылы өмірге жаңа рәсім мен дәстүр түрлерін енгізіп, оларды театрға айналдырып, сахнаға бейімдейді.

Әр елдің, әр халықтың өмірінде толғандыратын, өткенді еске түсіретін, ол ойларды болашақпен байланыстыратын мерзімдер бар. 9-мамыр күні бүкіл ел болып, КСРО халықтары болып өткен соғыс кезеңдерін, құрбан болғандарды, соғыстың тигізген зардабын, жеңіске жету ләззатын, бәрін-бәрін еске алады.

Мұндай оқиғалардың мәні әр адамның осы оқиғаның бір бөлшегі ретінде өзін сезіну, оған деген өз құрметін, өз қатынасын көрсету, баршаға ортақ салтанатта бірігуге шақыра алуында. Адамдар мерекелерге, салтанатты жиындарға өздерінің мерекелік шаттықтарының мәнін ашу үшін келеді. Олар өздерінің сезімдері мен толғаныстарына ұқсас сезімі бар адамдарды кездестіріп, шаттықтарын одан әрі өсіре түседі.

Бірақ тек қана эмоционалдық тебіреністің болуы жеткіліксіз, өте қымбат әрі қуанышты нәрсемен жанасу тілегі де жеткіліксіз; өз сезімін білдіруге болатын өзге жол бар, ол – мерекені көркем рәсімдеу, ұйымдастыру, оның бейнелік әсемдігін ашу. Мереке күні адамдарды алаңдар мен көшелерге шығаратын көңіл-күй, сезім осылайша анықтала алады.

Міне, осындайда бүкіл адамдардың әрекетін жұмылдырып, олардың эстетикалық, рухани қажеттіліктерін өтеп, үлкен халықтық мерекелерді өткізіп, оларды кереметтей безендіру әрі рәсімдеу үшін режиссер, суретші мамандар қажет.

Адам әрқашан түрлі өнер, шығармашылық арқылы өз сезімдерін білдіруге, әлемде болып жатқан оқиғаларға жауап қайтаруға ұмтылады. Асылы, бұл адам санасына түсініксіз табиғат құбылыстарына арналған әнұран күйінде болды. Бізге жеткен тастағы суреттер арқылы, ауыз халық әдебиеті мен аңыздарда отты қоршап билеу, құрбандыққа шалу, т.б. рәсімдер мен дәстүр элементтері сол кездері пайда болған.

Осылайша, өнер тарихынан барлық дәуірде, барлық елде адамдар үшін көпшілік қатысқан көріністер, қойылымдар мен мерекелердің маңызды болғаны мәлім.

Халықтық мерекенің эмоционалдық көңіл-күйді халықаралық деңгейде білдіру құралы болып қалыптасқан кезінде халықтық мереке режиссерлерін даярлау туралы мәселе туындады.

Ұлттық салт-дәстүріміз бен ғұрыптарымыздың мәнін ашып тәрбиелеуде халықтық өнер түрлерінің маңызы өте зор. Міне, сондықтан да халықтық мереке режиссерінің қоғам алдындағы жауапкершілігі мол. Бұл қойылымдар өте маңызды, әрі көрерменге берер әсері мол, ондағы кеткен бір қателік – тәрбиелік жұмыстың орындалмауымен тең. Дұрыс әрі нақты таңдалмаған материал, көркем бейненің айқын болмауы, орындаушыларға деген талаптың әлсіздігі, мерекелік шараны дамыту логикасының болмауы – міне осының әрқайсысы халықтық қойылым немесе театрлық концертке келген мыңдаған көрерменге әсер ету тиімділігін кеміте түседі. Мұндай қауіп кәсіптілік пен қатып қалған заңның өнерді алмастыруы кезінде де туындайды.

Бұрындары стадионда халықтық мерекені театрлық кіріспе түрінде өткізу өте сәтті ой болған. Кіріспе кезінде сахнаға әдебиет, театр және кино кейіпкерлері шығады; барлығы да сол кейіпкерлердің өмір сүрген заманындағыдай етіп бейнеленіп, дәл сондай бояулар мен түстерге қанық болған. Бірақ кейіннен театрлық кіріспелер жаппай қайталана бастады да, кәдімгі қарапайым көрініс болып қалды, яғни стандартқа айналып, көрермендердің қызығушылығын бұрынғыдай туғыза алмады. Ал қойылымның драматургиялық өрісінде сәтті орналасқан, анық табылған бейне мыңдаған көрермендерді толқытып, оларды күлдіреді немесе жылатады.

Халықтық мерекені ұйымдастыру өнері – үлкен күшті талап ететін жұмыс, оған өте жауапты әрі мұқият көңіл бөліп қарау керек. Театр өнерінің басқа түрлерінің арасынан тек халықтық өнер түрлерінде сәттіліктер мен сәтсіздіктер өте жиі ұшырасып, кезектеседі.

Кез-келген режиссер театрдағы алғашқы көрсетілімнен кейін қойылымды қайта өңдеу, толықтыру жұмыстарына әлі талай рет оралғанымен, халықтық әрекеттің тек бір рет қана орындалатынын біледі, сондықтан бұл қойылым көпшіліктің санасында терең әрі эмоционалдық тұрғыдан қанық әсер қалдыруы тиіс.

Егер театр қойылымында немесе көркем фильмде режиссер кейіпкерлердің бейнесін жасап, олардың бойына жеке қасиеттер дарытып, мінездерін ойлап тауып, түрлі сезімтал психологиялық болжамдар жасап, олардың әрекеттеріне себеп тудырып, кейіпкерлердің өзара қарым-қатынасын дамытып, оқиғалар желісін құратын болса, ал халықтық әрекетте (яғни халықтық театр) ол сондайлық терең әрі маңызды мәселені жекелеген эпизодтар, түрлі жанрлық нөмірлерді бір оймен, бір мақсатпен біріктіру арқылы ашады. Драматургияның ерекше тегімен байланысты халықтық өнер түрлерін сахнаға бейімдеудің негізгі қиындығы осыда.

Халықтық мерекенің барлық ерекшеліктерімен қоса, басқа да өнер түріндегідей ондағы ең негізгі фактор – режиссердің азаматтық ұстанымы, таңдалған тақырыпқа қатысты өзінің жеке көзқарасы, мерекеде тек шындық пен өзінің оған деген қатынасын көрсетіп қана қоймай, онда өзінің дүниетанымын ашып, өзінің идеялық ұстанымы мен тебіренісін көрсету болып табылады.

Халықтық әрекетті ұйымдастыру кезінде пайдаланатын көркемдеуші құралдар мен көптеген мәселелерді шешу жолдары жайлы біз тек осы тұрғыда айта аламыз. Осы құралдардың ішінен бізге шынайы көркемдікті қалыптастыру үшін ең қызықты, ең қанық әрі ең маңыздыларын таңдап алу қажет.

Бүгінгі таңда халықтық қойылымдар, ашық аспан астындағы қойылымдар, театрлық концерттер мен қойылымдар біздің тұрмысымыздың ажырамас бөлігі, саяси, мәдени және көркем әрекеттердің бөлігі болып табылады.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Камалова Н.К. *Той-мерекелік, салт-дәстүрлік әрекеттер.* – Шымкент: ОҚМУ, 2002 – 62б.
2. *Режиссура. Уч.пос. Под/ред. Камаловой Н.К. Шымкент, ЮКГУ 2002 – 40с.*
3. *Методические рекомендации по организации досуга детей и подростков. /Сост. А.Ш.Досбенбетова. - Шымкент:ШПИК, 1992-486.*
4. *Кенжеахметов С. Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары – Алматы: Ана тілі-1994 – 80 б.*

**Секция 2. Музыка және хореография өнері**  
**Музыка и хореография**  
**Musical art and Choreography**

**Сапарғалиева Г.Г.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан*

**ОРТА БІЛІМ БЕРЕТІН ӨНЕР КОЛЛЕДЖДЕРІНДЕГІ  
СТУДЕНТТЕРМЕН ЖҮРГІЗІЛЕТІН АЛҒАШҚЫ «ЖЕКЕ ӘН САЛУ»  
САБАҚТАРЫ**

**Резюме:** В данной статье рассматривается комплекс вопросов постановки певческого голоса начинающих вокалистов в период мутации. Методические рекомендации, предложенные в данной работе, предназначены для начальных этапов работы по постановке голоса с учетом разного уровня подготовленности студентов, а также - характера педагогических задач – таких, как гигиена и охрана голоса, различные приемы постановки аппарата, особенности звуковедения, воспитания голоса, выбора репертуара, работы с концертмейстером и создание музыкального образа. Предлагаемые рекомендации, способствующие развитию и совершенствованию природных возможностей начинающих вокалистов, адресованы студентам и преподавателям по постановке голоса средних и высших учебных заведений.

**Abstract:** This report considers several solo singing's education's problems during the voice mutation's period. Regards these questions the methodical recommendations offered are intended for the beginning steps of voice training according to the different level of students' academic achievements, and pedagogical tasks, such as voice hygiene and protection, various methods of the voice training, specifics of sound maintaining, choice of repertoire, work with concertmaster, and also musical image's improvement by student. The offered recommendations promoting development of initial opportunities of the beginning vocalists are addressed to both students and teachers of voice training of middle and higher educational institutions.

Ересектермен де, студенттермен де жүргізілетін вокалды жұмыстардың әдістемелік негізі бірдей.

Сабақ дауыстық және саздық (музыкалық) мәліметтерімен танысудан басталады. Тембр, тесситура, дауыс ауқымы, өтпелі ноталар мен шамамен дыбысталуы жинала келе дауыс мәліметтерін анықтайды.

Дауыс мәліметтерін анықтау үшін студентке бәрінен бұрын оның жақсы көретін әнін не жай ғана таныс әнін орындауды ұсынған жөн. Бұндай жағдайда орындаушыны аспапта үйлесімділікпен сүйемелдеу қажет, өзіне қолайлы тонды таңдауына көмектесу қажет. Студентке (үлкендерге де) үйлесімділікті сүйемелдеудің қажеттілігі – айтушылар алдын ала дайындықсыз, аспаптың сүйемелдеуінсіз жақсы ән айту қабілеті бола тұра таза айта алмайтындығынан туындайды. Қолайлы тон табиғи тембр мен ән салудағы дауыс ауқымын айқындайды.

Ән салудағы дауыс ауқымы бұл – ән айтушының соншалық қиындықсыз ән айтуды елестетіп, өзіне қалыпты дауысты пайдалануы – ән салудағы дауыс ауқымы жай дауыс ауқымынан кем келеді. Студенттің (кәмелеттік жасқа толмаған) жоғары дауыстарында ол ми1 – ми2 деңгейінде, альттерде до1- до2 көлемінде болады. 9-10 жасқа дейінгілерде октавадан аз болады: ре1, ми1 – си1, до2.

Дауыс мәліметтері ән айту орындаушыға қиындық келтірмегенінде барып көрініс бермек. Қалыпты қарқын, күрделі емес ырғақты сурет және, бастысы әндету (кантиленді) сипаты. Егер орындалар ән бұл талапқа сай болмаса, онда жалпыға мәлім қажетті сипаттағы әнді қосымша айтуды өтінген жөн.

Әнді тыңдау – дауыстың қай тесситурада жақсы дыбысталуын айқын көрсетеді. Осы мақсатпен әннің қай нотасында (жоғарыдағы не төменгі) дауыстың жақсы шығуын байқау немесе оқушыны әр алуан тесситурадағы екі өлеңде сынап көру қажет. Жоғары тесситурадағы (егер ол дауысқа сай келсе) әндерден біз сопрано мен дисканттардың әсем жоғары ноталарын естиміз. Ыңғайлы тесситурада әнші қиналмай және табиғи ән айтатын болады, өйткені мұнда тембр мен оның дауысының түрі айқын аңғарылады.

Қолайлы тесситурада ән айтуды білу дауыстары әлі қалыптаспаған (1 курсқа, 9 сыныптан кейін қабылданғандарға), альт не сапрано дискант екені әлі айқын емес балалардың табиғи дауыс мүмкіндігін анықтау үшін де соншалықты маңызды болмақ. Орындаушы үшін қолайлы тесситураны анықтау кейде тенор ма әлде баритон ба, драмалық сопрано ма әлде меццо – сопрано ма екеуін білудің қиын жағдайындағы ересектер дауысының белгілерін айқындағанда да шешуші мәнге ие болады.

Ән айту – студенттің саздылық, мәнерлілік, оның орындаушылық талабы жайлы білуге мүмкіндік береді. Ән айтқан соң бүкіл дауыс ауқымын тексеруге болады, яғни дауыстың толық мөлшерін: ең төменгі ең барынша жоғары нотаға дейінгі көлемін тексеруге болады.

Дауыс ауқымын аккордтың негізгі үніне ән салу жаттығуларында, дұрысы бір дауысты дыбыстың ұяң дауыссыз дыбысымен үйлесіміне, сондай-ақ ән айтуда анықтауға болады. Бір әуенді қайталап (жарты тон бойынша) жоғары көтеріп, сосын төмен түсіріп не керісінше жасау қажет. Дауыс ырғағын анықтағанда өтпелі ноталар да айқындалады. Егер бұл жағдайда бір регистрден екіншісіне өтуін дәл анықтау мүмкіндік болмай қалса, онда до өтпелі ноталарды айқындау жекеше жүреді. Ол үшін өтпелі ноталарды, сондай – ақ соның жанында тұратын ноталар ре1 – соль1, ля1 – ми2 (балаларда 12 жастан кейін) ән салуды өтіну қажет. Альт- ұлдарда ортаңғы регистр кейде анық білінбейді, көкірек үнінің бөлшектері жоғары өтпелі ноталарға өту дисканттарға қарағанда альттерде (ми2-ля2) дауыстың барынша кең ауқымдылығымен ерекшеленеді.

Өйткені ноталардың, дыбысталу сипатының және басқа регистр көлемінің, сондай-ақ көкірек ноталарының дауыс түрлерін анықтаудағы ролі шешуші мәнге ие болады.



Әнді тыңдағанда және дауыс ауқымын анықтағанда, әдетте ерекше еркін де табиғи және әуезді әсем болып шығатын бір не бірнеше дыбыстарды байқауға болады. Бұл дыбысталуды – примарлы дыбыс (үн) деп атау қалыптасқан. Бұл дыбысталуларда бәрінен бұрын тембр мен дауыс түрі көрініс береді. Примарлы дыбыс (үн) сонымен бірге дауысты баптауда тиянақ табалдырық нүктесі болып табылады. Студенттердің примарлы дыбыстарын ересектердікіне қарағанда оңай табуға болады. Оны дауыс ауқымының ортаңғы бөлігіне әдеттегі сөйлеу дыбыстарынан сәл жоғарыдан іздеген абзал.

8 – ден 13 жасқа дейінгі балалардың примарлы дыбыстарының тұстары:

8-9 жастағылардікі фа1-ля1,

10-11 жастағылардікі жоғары дауыстағылар соль1-си1, до2, төменгі дауыстағылар фа1-ля1,

12-13 жастағылардікі жоғары дауыстылар ля1-до2, төменгі дауыстағылар ми1, фа1-ля1.

Балалардың примарлы дыбысы (үні) ақырын ән айтқанда жақсы айқындалады.

Мұндай дыбысты анықтау ересектер дауысының белгілерін айқындағанда да маңызды болмақ. Ересектер өздерінің табиғи тембрін бұзып тамағын кернеп, мыңқылдап, дыбыстарды қоюлатып, көкірекке кептеп, ән айтудың эстрадалық үлгісіне еліктеп бағады.

Табиғи тембрді анықтау ұстаздың ең маңызды міндеттеріне кірмек. Дауыстың табиғи бояуы бұрмалау кезінде бірден байқалмайды. Альт үлгісінде дыбыс шығарып ән айтып қалыптасып, ол үлгіні меңгергені соншалық, дауысының негізгі түрін анық танудың өзі қиынға соғатын студенттер кездеседі. Студенттер дыбысты (үнді) жеңіл де дәл бере білуді, жоғары басқы дыбысты (үнді) бере білуді үйренгендерінде әсем, еркін сопранды не дискантты регистр табылады да, соның негізінен дауыс түрі жайлы пікір өзгереді.

Бала (кәмелетке жетпеген) дауысы тембрінің бағалы қасиетін, әсемдігін анықтаудың, яғни оны қорғаудың маңыздылығы сонда – әлгі қасиеттердің мутациядан кейін де сақталуы мүмкіндігінде болса керек.

Дауыс белгілерін анықтаумен бірге дауыс түзу ерекшелігіне де назар аударылған жөн: ән айту кезінде демді сыртқа шығаруға, дыбыс шығарудағы сөйлеу мүшелері мен мақамына көңіл бөлген дұрыс.

Дауыс түзу ерекшелігі оңды да болуы мүмкін, яғни кәсіби ән айту дағдыларына сай келуі не дыбысты (үнді) дұрыс құруға кедергі келтіріп, кері әсер ететін болуы мүмкін. Дауыс түзудегі кейбір жағымсыз ерекшеліктер жаңадан ән айтып жүргендердің арасында өте көп кездеседі. Мұндай ерекшеліктің әдетке айналуы мол ұшырасады: студенттердің дыбысты берудегі солғындығы, дыбыс шығарудағы сөйлеу мүшелерінің босандығы, ат үсті тыныс алулары және т.б.

Дауыс түзудің жеке тұлғалық ерекшелігіне, жағымсыз ерекшелігіне, мысалы, иықты көтеру арқылы (кілтті тыныс алу) ат үсті шумен дем

шығаратын, ән айтқандағы көкіректің төмен түсіп кетуімен төменгі жақ сүйектің барынша қысылып қалуына назар аударылғаны абзал. Тілдің торсиюы, мыңқылдау, тамақ кернеу, қырылдау, сөз сөйлеудегі жетімсіздік: тілін шайнап сөйлеу, сақаулана сөйлеу және т.б. бұлар дауыс аппаратының тәндік ерекшелігіне байланысты ма жоқ па (мыңқылдап сөйлеу жұқпалы аурудан не операциядан кейін болуы мүмкін, мақамның нашарлығы мен сөйлеудегі кемістік тілдің күрмелуінен, кішкене тілдің қысқалығынан болуы мүмкін, төменгі жақ сүйектің әлсіз (шектеулі) жылжуы, жақ сүйек буындарының өзгеру салдарынан туындауы мүмкін және т.б.); ол – денсаулық жағдайына байланысты ма жоқ па (көмейдің қабынуы әсерінен қатпарлардың қабысу салдарынан, көмекей безі мен жұтқыншақ безінің ауырғанынан дауыстағы әр түрлі дыбыстың шығуы, мұрын қуысы мен жұтқыншақтың ауруынан кейінгі дыбыстардың бұзылып шығуы) немесе ол жағдай орындаушының ән айтудағы өзіндік вокалды тәжірибелі кезіндегі қалыптасқан әдетінен бе осыларды анықтаған абзал.

Дауыс мәліметтерімен алдын ала таныс болғаннан кейін тікелей сабақ өтуге көшкен жөн. Бірінші сабақ тек үйрену сабағы болып қана қоймай, онда студентпен тереңірек танысу қажет: оның дауысымен, оның жүйке құрылымымен терең танысу керек. Бұл сабақтарда бала жүйесінің мінез-құлқының жекелеген белгілері анықталады. Студенттің сабақтағы белсенділігі оның дағдыға, сабаққа деген алғырлығы, ықыласын жұмылдыру мен жинақы ұстау қабілеті, мінезінің табандылығы мен өзіне деген сенімділігі анықталады.

Осындай бұге-шегесіне дейін танысудың нәтижесінде студентпен тікелей жүргізілетін жұмыс жоспары жасалады. Онда жалпы тәрбиімен бірге, дауыс түзудегі қажетті дағдылар, дауыс түзудегі жағымсыз ерекшеліктерді болдырмаудың әдістемелі жолдары, сондай-ақ студент тұлғасына жеке түрде ықпал ету тәсілі қаралады. Оқу сабағын дауыс түзуді ұйымдастырудың алдын ала шарттарынан бастау жөн, яғни ән айтқан кездегі бас пен тұлғаның дұрыс қалпын орнықтырудан бастаған абзал. Енді ән айтып жүргендер, оның ішінде балалар да ән салғанда жасанды қалыпта тұрады: басын әнтек көтеру, мойын мен беттің бұлшық еттеріне күш түсіру, иықтарын көтере түсу, бүкірейіп тұру және т.б. бұл жағымсыз әрекеттердің бәрі дауыс түзуге кері әсерін тигізеді. Бас пен тұлғаның жасанды қалыпта тұруы дауыс аппараттары мүшесіне де сондай күй тудырады. Дене бұлшық еттерін қажетсіз тартып ұстап, дауыс мүшелеріндегі бұлшық еттердің кернеуін туғызады. Осы жерден барып бірінші сабақтағы ұстаздық міндет – дене бұлшық еттерінің кернеуін болдырмау, еркін ұстау, ән айтқандағы бас пен тұлғаны орнықты ұстау туындайды. Бұл үшін ән айтушының тұрған қалпы табиғи болуы қажет, ән айтушы ешбір кернеусіз тік тұруы керек. Иықтарын артқа ысырып, кеудесін жеңіл көтеріп, белін сәл майыстыра тұруы керек. Бастың төмен салбырауы не артқа әнтек шалқаймауы қажет. Отырып ән айтқанда (хорда) арқа түзу қалыпта, бел сәл иілген қалыпта болуы қажет. Арқамен орындық жақтауына тимеуі қажет, өйткені орындық жақтауына тірек ету дұрыс қалыпта отыруға нұқсан келтіріп, көк етті қыса түседі.

Дауыс түзудің алдында тынысты ішке тартқан жөн. Демді ішке алу көбіне демді сыртқа шығаруды айқындайтын болады. Ішке тыныс алатын белгілі бір бұлшық еттердің белсенділігі осы топқа қатысты демді сыртқа шығаратын бұлшық еттер жұмысын айқындайды. Егер тынысты ішке тарту қимыл-қозғалыс (томпайту арқылы) көмегімен, кеуде сарайының тыныштық күйіндегі құрсақ қабырғаларымен болса, онда демді сыртқа шығару көк ет пен іш бұлшық еттерінің қимыл-қозғалысы есебінен өтеді. Егер тынысты ішке тарту кеуде сарайының жоғары бөлігі арқылы іске асса, демді сыртқа шығару негізінде сол төңіректегі бұлшық еттер жұмысы ықпалынан жүзеге асады.

Тынысты ішке тартуды сапалы түрде реттеуге болады, сондықтан да оны ұйымдастыруға ерекше назар аударылғаны абзал. Зиянды дағдылардан арылған соң тынысты ішке алуды шусыз іске асыру қажет. Сабырлы да жеткілікті терең тыныс алу төменгі қабырғалы – құрсақты тыныстауға тән боп келеді.

Ұстаздық міндеттің келесісі – қажетті дыбыс шабуылын ұйымдастыру. Әдетте, бұл – жұмсақ шабуыл болады. Дегенмен, шабуыл таңдауда студенттің дауыс түзу ерекшелігіне қатысты жеке ыңғайды еске алған абзал. Бастысы – шабуылдың дәл болғанына қол жеткізген жөн. Ән салушы үнді кіре беріссіз (қақпасыз) және дыбыс маңынсыз (призвук) бейне бір «жоғарыдан» құйылғандай етіп алуы қажет. Мұндай шабуылды тәрбиелеуге стаккато жаттығуларының көмегі өте зор. Үнді «жоғарыдан» алу ауыз жұтқыншағының жартылай есінеу жағдайының орнығуымен байланысты болмақ. Әдетте, оқушы есінеу қимыл-қозғалысын тынысты ішке тарту кезіндегі жасауды сұранады да, осы сезіммен ән айтуды бастайды.

Әдеттегі есінеудің жұмсақ таңдайдың көтерілуімен бірге ғана емес, жұтқыншақтың кәдімгідей ұлғаюымен бірге ғана емес, жұтқыншақтың кәдімгідей ұлғаюымен бірге өтетін, мұның салдары үннің жасанды тереңдеуі мен көмескілеуін туғызатынын ескерген жөн. Ән айтудағы есінеу ән айтудың дыбысын түзу үшін жұмсақ таңдайдың кәдімгідей тартылуын, жұтқыншақтың солай ұлғаюына сай келмеуінде өту қажет. Сондықтан ән салған кезде ауыз жұтқыншағы жеңіл түрде есінеу әсерінде болған дұрыс. Бұл үшін өндірілетін дыбыс (үн) табиғи және айтушыға қолайлы болғанын қадағалаған жөн.

Ән салуға тән жана бөлшектер – есінеумен байланысты демді ішке тартуды- оқушылар жақсы сезіне білулері қажет. Бұл байланыс мүмкіндігінше жылдамырақ жолға қойылып, әдетке айналуы тиіс.

Оқудың бас кезіндегі демді ішке тарту мен шабуылын дұрыс ұйымдастыру бірінші дәрежедегі мәнге ие болмақ. Өйткені олардың үйлесімді ұйымдастырылуы дыбыс (үн) сипатын барынша айқындайды.

Дыбысты берумен бірге әндету, үнді шамамен бірыңғай созу шеберлігі меңгеріледі. Ол – дыбыс күшінен (*mezzo-forte*) жоғары болмауы (барынша қолайлы) қажет. Сол арқылы тынысты сыртқа шығарудың бірқалыпты дағдылары, тыныс тіректері, оған негізделген жатық (кантиленді) ән айту дағдылары бойға дари бастайды. Бұл мақсатта легатоға жақын жатқан

бірнеше дыбыстардағы қарапайым жаттығулар қолданылады. Дыбыстардың бір – бірімен жатық ұласуына ерекше назар аударылады. Әйтсе де, ол үшін алдындағы әрбір дыбыс келесісіне кірігіп кетпеуі қажет, яғни легатода ән айту portamentoға айналып кетпеуі қажет (дауыс өтпелі дыбыстар арқылы тасымалданбауы керек).

Ә дегеннен студенттердің өздерінің шығаратын дыбыстарына деген саналы қарым-қатынастарын дамытқан жөн. Дыбысқа деген мұндай қарым-қатынас, ең алдымен, есту түйсігі мен осы бақылауға негізделгені дұрыс. Бұл жағдай студенттердің ән айту дыбысының ерекшелігін айыра бастағанында, оның тембрлік құрамының өзгерісін ести бастағанында болуы мүмкін. Бірінші сабақтың өзінде-ақ студенттің есту ықыласын ән айту дыбысының тембрлі бояуының өзгеруіне бағыттау керек. Әрине, студент әуелде дыбыстың жалпы қасиетін: жұмыр дыбыс па, жартыкеш дыбыс па, ол дыбыстардың барынша жаңғырушылығы барынша күрделене түседі. Мысалы, оқушы жұмыр дыбыс жеткілікті ме әлде тым артық па (оның жұмырлану дәрежесі), ол қалай дыбысталады: жоғары деңгейде ме, төменгі деңгейде ме, айқын ба – осылардың өзін анықтап болады. Студенттің дыбысты бағалаушылығымен бірге, дыбысқа деген сыни қатынасы да дами түседі.

Ән айтудағы дыбыстардың әр алуан ерекшелігін тыңдай білумен бірге, оған сын көзбен қарап, дауыс аппаратының қалай жұмыс істейтінін сол ерекшеліктері бойынша танитын болады. Бұл шеберлік тек есту түйсігіне ғана негізделмейді. Бұны – ән айтқандағы бұлшық еттік, жаңғырықтық, тактильді, ауа жүретін қуыстардағы қысым әсері сияқты барлық сезінушіліктен бөліп қарауға болмайды. Тек есту шеберлігі, ән айту дыбысын негізге алу және жоғары дамыған вокалды түйсікті тәрбиелеу – осылар барып бүкіл оқу кезеңінің негізгі ұйытқысы болып табылады.

Ә дегеннен студенттің вокалды дағдыларды меңгеруі үшін, ең алдымен, оған өзін-өзі жақсы тыңдай білуге, өз дыбыстарының ерекшелігін ажыратуға үйрету қажет. Бұл кезеңде негізгі есту белгілері түзіліп, вокалды дыбысталуды бағалаудың іргесі қаланады да, содан барып әншінің вокалды техникалық қана емес, көркемдік тәлім-тәрбиесі қалыптасады.

Жоғарғы дамыған вокалды есту түйсігісіз, ән сабағы ұстаздың кәсібі мәнсіз боп шықпақ. Вокалды есту түйсігі жеке дауыс қою (постановка голоса) ұстазының ең басты құралы.

Вокалды дағдыны игеру бірнеше кезеңнен өтеді. Бастапқы кезеңде (жоғарыда көрсетілгендей) реттеуішті вокалды-сазды бейне (образ) жасалады, вокалды қимыл-әрекетті орындау тәсілдерін түсіну қалыптасады және оларды іске асыру басталады. Дегенмен ән салуды жаңа бастаған әншіде бұл әрекеттер әлі де тұрақтанбайды, нақтыланбайды да көптеген қателіктер мен ортақ қимыл-қозғалыстар болады. Оған дыбыс өндірудің құрамындағы барлық бөліктерін жіті қадағалауға бүкіл зейін-ықлас пен барынша жұмыс істеуге тура келеді.

### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. *Вопросы вокальной педагогики в от IV М., 1969.*
2. *Кристин Линклэйтер Освобождение голоса. М., «ГИТИС» 1963.*
3. *Ю.Удалов Сольное пение «ГИТИС» 2000.*

**Шанкибаева А.Б.**

*Казахская национальная  
академия искусств им. Т.Жургенова  
г. Алматы, Казахстан  
[alia20098@mail.ru](mailto:alia20098@mail.ru)*

## НУРСУЛУ ТАПАЛОВА – САМОРОДОК НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақ балет бишісі Нурсулу Тапалованың бірегей талантын көрсеткен.

**Резюме:** В этой статье автор отмечает уникальный талант казахской балерины Нурсулу Тапаловой.

**Abstract:** In this article the author marks talent of Kazakh ballerina Nursulu Tapalova.

**Ключевые слова:** Нурсулу Тапалова, балетное искусство

**Кілт сөздер:** Нурсулу Тапалова, балет өнері

**Key words:** Nursulu Tapalova, ballet arts

Первые годы становления казахского балетного искусства ознаменовались творчеством выдающихся исполнителей. Появилась плеяда замечательных танцовщиц. Среди них имя балерины, Заслуженной артистки Казахской ССР, Нурсулу Тапаловой любимо и почитаемо ценителями балета.

Природа одарила Нурсулу необыкновенно щедро. Удивительная внешняя красота, грация пластики движений, природное чувство ритма открыли для молодой тогда еще девушки дорогу к мечте.

Мечта танцевать владела ею с детства. Будучи еще ученицей, она участвовала во всех концертах художественной самодеятельности школы и с удовольствием пела, читала стихи и танцевала.

В 1936 году, когда слава о блестящем успехе лучших представительниц казахского музыкального театра Куляш Байсеитовой и Шары Жиенкуловой дошла до самых далеких аулов нашей республики, Нурсулу решила, во что бы то ни стало, попасть в этот замечательный театр. Против воли родителей девушка маленького районного центра Актюбинской области отправилась за сотни километров в Алма-Ату, где предстала перед комиссией для отбора в труппу театра. Художественный руководитель Оперного театра К. Джандарбеков и балетмейстер А. Александров, перед которыми Нурсулу пела и танцевала, предложили ей ехать учиться: как раз тогда шел набор детей на национальные отделения хореографических училищ Москвы и Ленинграда, но она отказалась от поездки. Ей очень хотелось работать именно в этом театре, и сама мысль о расставании с ним, хоть и на время, была неприемлема для нее.

Так Нурсулу Тапалова стала артисткой балета. В первый год она, как и другие артисты, принятые в труппу из самодеятельности, получает начальные знания в студии театра под руководством А. Александрова. Позже, она с не меньшей прилежностью перенимает знания и навыки танцевального исполнительства у педагогов-балетмейстеров Л. Жукова и А. Чекрыгина.

Упорно выполняя повседневные упражнения классического танца, Нурсулу вскоре начинает работать в кордебалете и изредка исполнять сольные партии в национальных оперных спектаклях. Молодой танцовщице поручают дублировать Шару Жиенкулову. Казалось, мечта стала явью.

Но талант и редкое трудолюбие в сочетании с уникальной красотой предрекали ей достижение новых высот балетного искусства, помогли ей освоить спектакли классического репертуара, где с каждым исполнением партии на сцене, с каждой репетицией над ролью оттачивалось мастерство балерины. Уникальность ее творческого дарования раскрылась в ее танце на пальцах. Это редкий дар, когда, без специфической подготовки в раннем возрасте, танцовщица встает на пальцы и создает запоминающиеся своей глубиной и красотой сценические образы. Ее появление на сцене молодого тогда еще музыкального театра ознаменовало собой рождение нового поколения национальных артисток балета, исполнявших сложнейшие партии классической хореографии на пуантах.

В 1939 году Н. Тапалову выдвигают на сольные партии национальных и классических балетов, и с 1940 года она становится прима-балериной театра. В ее репертуаре Дарига в балете И. Надирова «Весна», Зарема в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», испанский танец из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», все сольные танцы в национальных операх: Е. Брусиловского «Кыз-Жибек», А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай», М. Тулебаева «Биржан и Сара» и других. И всегда умение тонко подчеркнуть грань образа позволяли Тапаловой оставаться на высоте художественной правды исполняемой роли.

С особой силой раскрылась драматическая выразительность балерины в партии Заремы, где она представала как царица гарема. Внешний облик ее Заремы пленял красками и радовал глаз. Темперамент балерины полностью совпадал с темпераментом образа восточной красавицы. Казалось, Тапаловой не нужно было прикладывать особых усилий для передачи внутренней борьбы царицы гарема, так естественны были ее переживания и все последующие действия. Переживая остывшую к ней любовь Гирея, она убивала соперницу, не питая к ней ненависти, но как женщина, привыкшая повелевать. Эта особая черта таланта Тапаловой, понимать внутренний мир создаваемого образа, помогала ей всегда оставаться одухотворенной и естественной.

Актерский талант Н. Тапаловой, подчинял себе все действие на сцене. В сезоне 1942\43 года, когда на сцене театра оперы и балета в спектаклях «Бахчисарайский фонтан» танцевала выдающаяся балерина Галина Уланова, Н. Тапалова-Зарема составила ей достойный ансамбль.

В 1953 году Н. Тапалова оставляет театр и обращается к эстрадной деятельности в жанре танцевально-песенных миниатюр. За выдающиеся заслуги в развитии казахского искусства и в связи с участием в декаде казахского искусства и литературы в Москве, она награждена орденом «Знак Почета» (1958).

Стройная, гибкая и энергичная в движении, она обладала яркой, сценически эффектной внешностью: красивые и тонкие выразительные черты лица, длинные черные косы, умение изысканно носить балетный костюм, природное чувство меры в проявлении характера: то девически застенчивая, то кокетливо-озорная. Творчеству Н. Тапаловой были свойственны озорные, стремительные, бойкие образы. Исполняя все ведущие женские партии в балетных спектаклях и казахских танцах, она привносила в них радость жизни и утверждение красоты земного женского образа.

Ее танцевальное исполнительство было полно игривости и кокетливого очарования. Исполнительское мастерство казахской балерины первого поколения, Заслуженной артистки Казахской ССР Нурсулу Тапаловой, оставило яркий след в истории развития казахской национальной хореографии.

#### Литература:

1. Сарынова Л.П. *Балетное искусство Казахстана. А., 1976.*
2. Кишкашбаев Т.А., Шанкибаева А.Б., Мамбетова Л.А., Жумасеитова Г.Т., Мусина Ф.Б. *История хореографии Казахстана. А., 2005.*

**Sapenova Z.**  
T. Zhurgenov Kazakh  
National Academy of Arts  
Almaty, Kazakhstan  
[sapenova@mail.ru](mailto:sapenova@mail.ru)

### **INTERPRETATION OF KAZAKH SONG “DUDARAI” BY BRITISH COMPOSER KARL JENKINS: INTERNATIONAL LISTENERS’ PERCEPTION**

**Резюме:** Данное исследование ставило целью изучить гео-культурный имидж Казахстана - его восприятие в рамках межкультурной “мировой” музыкальной коммуникации. Используя метод анкетирования, эта статья посвящена оценке восприятия международных слушателей, выраженной основными ключевыми словами, связанными, как с казахскими, так и с европейскими культурами. Предполагалось, что есть существенное различие между восприятием казахских и неказахских зрителей на интерпретацию казахских традиций, используемых неказахскими композиторами в таких произведениях, как «Тер» Карла Дженкинса. Лучшее понимание того, как это происходит, может продвинуть адекватный имидж Казахстана в мировом культурном пространстве и создать мост между культурами, не теряя уникальных аспектов специфики казахской музыкальной культуры.

**Abstract:** The research therefore aimed to investigate the geo-cultural image of Kazakhstan, as perceived within intercultural “world” music communication. Using the methods of ‘listener research’, this study assessed the perceptions of international listeners using keywords related to both Kazakh and European cultures. Preliminary findings suggest that there is difference between the perceptions of Kazakh and non-Kazakh audiences when recognising and responding to Kazakh traditions used in non-Kazakh music arrangements, such as *Тлеп*. A better understanding of how this happens could help to promote an accurate image of Kazakhstan and Central Asia, and enhance ‘international understanding’ and create a bridge between cultures, without losing the unique aspects of Kazakh musical and cultural identity.

Ключевые слова; казахская музыка, Дударай, интерпретация, Карл Дженкинс, восприятие слушателей.

**Key words:** Kazakh music, Dudarai, interpretation, Karl Jenkins, listeners’ perception

## Intro

One of the goals of Kazakhstan cultural diplomacy is to create a positive and recognizable country image all over the world. According to M. Smykova (2014), "the tourist brand can be constructed on such advantages as ... cultural traditions and customs", and one of the target audience groups are "the tourists interested in alternative culture"[1]. Musical culture is one of the important components which can create positive image of the country.

The purpose of this questionnaire is to identify the key words and concepts about Kazakh musical culture which was presented globally by a number of non-Kazakh composers (Karl Jenkins, Carlo Siliotto, Erran Baron Cohen, etc.).

This questionnaire was presented to two groups of listeners – local and foreign. Here two different musical fragments were used, one is original/traditional, another is arranged by a European composer. Regarding the local listeners, the main interest was to ascertain their opinions concerning the identity of the adapted music in relation to the values of the Kazakh culture.

In turn, identification of the key words and concept by the foreign listeners helped to identify the desirable preferences /expectations within Kazakh music for both original and adapted forms. The foreign listeners' perceptions helped to identify the degree and nature of Kazakh music recognition abroad.

Comparing the foreigners’ expectations and the local listeners’ perceptions helped to understand features of Kazakhstan in relation to the Kazakh geo-cultural image. In addition, it would allow to create both recognition of the Kazakh music abroad and to keep its uniqueness in the globalizing world.

The **purpose of this study** was to identify keywords related to the perceptions of Kazakhstan and Kazakh identity, through listening to Kazakh music. The other objectives were to identify listener perceptions of the use of Kazakh traditional music by non-Kazakh composers. The participants were 45 national (20-75 years old) and 15 international (20-57 years old) listeners of both genders, studying in Almaty, in 2015. The geographical range of the study included both European and Asian respondents namely from the UK, Germany, Brunei, South Korea, and Kazakhstan. Thirty percent of the national respondents, and 10% of the international, were professional musicians. Fifteen percent of the international listeners have been in Kazakhstan.



One instrument was utilized for this study: a questionnaire. Results of the analysis revealed significant differences between the keywords, regarding both the image of Kazakhstan and the representation through the Kazakh music.

### **Background**

Kazakh music culture has been changing significantly during the last two centuries. One of the most challenging changes was the switch from oral (non-written) to a literate (written) tradition. Another change was the mixing with the European musical system - its instruments, technology and types of musical styles and thinking. Nowadays there is ample evidence of different influences from several cultural traditions such as Russian, Mongolian, Turkish, and American. Despite these fusions, Kazakh traditional music still has unique features which distinguish it and make it recognizable among the related Central-Asian and Mongolian musical cultures.

There are a number of non-Kazakh composers who have been using Kazakh traditional music through synthesis with other musical styles and genres, thereby to express the feelings and emotions of Kazakh culture. Some of these music works reflected the Kazakh national identity, but others were not. However, even if they were not successful, these attempts at least tried to create something new.

In this study two music excerpts were used to examine how music can help to present an interesting and accurate image of Kazakhstan abroad. One song used in this study was by a Russian female, Mariya Egorovna Rykina, who has been living in Kazakhstan and has a good knowledge of the local music culture. Mariya Rykina (in Kazakh - Mariyam Zhagor-kyzy - Mariya, daughter of Yegor) (1887-1950) – is an author and performer of Kazakh folk songs, Honored Art Worker of Kazakh SSR, and composer (1945)[2].

As the daughter of immigrants Yegor Rykin, Mariya knew the Kazakh language perfectly. She understood Kazakh folk songs well, and learned the national style of their execution [3].

She was widely known for her song "Dudarai", which tells of the love between a Russian girl and the Kazakh zhigit Duisen, and describes the strength of the feelings of a non-national, and religious prejudices. The name of the song comes from the gentle attitude of Mariya towards the zhigit ("dudar" - curly or kinky person) [3].

In 1920, the famous collector of Kazakh musical folklore, musician-ethnographer Alexander Zatayevich recorded more than 10 variants of the song "Dudarai". It then became the basis for the Opera by G. Brusilovsky, "Dudarai", first broadcast in 1953 from the Abay Kazakh State Academic Opera and Ballet Theatre in Alma-Ata [3] [4].

Another famous Kazakh poet Kh. N. Bekhozhin dedicated the poem "Mariyam Zhagor-kyzy» (1950) in honor of the love stories of Mariya and Duisen [3].

There are more than 15 interpretations of this song, including a solo singing with dombyra, a piano arrangement, a piano and saxophone duet, a concertino for solo singing with symphony orchestra, a trio with band, a duets and trios and many other versions.

In 2013, a Chinese music teacher, Kazakh Taskyn, performed the song "Dudarai" in a Chinese contest, "The Voice", which went viral on the Internet [4].

The song "Dudarai" is very popular in Kazakhstan. It is sung as a hymn of love on the lands of Sary-Arka (name of the central part of the Kazakh steppe). It is believed that the song "Dudarai", is a symbol of love and friendship between the different nationalities.

In 2006, the song Dudarai was used by famous British composer Karl Jenkins in his suite based on Kazakh musical themes and melodies, "Tlep" (released by Sony Music with classical format, Amazon Bestsellers Rank: 287,842 in Music, customer review 5 out of 5 stars). Karl Jenkins specifically visited Kazakhstan for immersion in the musical environment of nomads, and to study Kazakh folk musical instruments [1]. The group of performers includes 4 soloists using authentic Kazakh instruments (dombra, shan kobyz, and kyl kobyz) as well as an improvising solo saxophonist. All these were combined with Finnish singers and West Kazakhstan Philharmonic Orchestra led by the famous violinist Marat Bisengaliev. One of the reviewers said about it:

*"... It is very 'Adiemus' in construct, and if like The Times correspondent who attended the premiere of this work at the Royal Albert Hall earlier this year, this style is not your cup of tea, then this music will have little above curiosity value. But, for those millions of Jenkins fans (of which I include myself) this is another fine example of music that grows on you, with tunes that are both readily accessible and increasingly memorable" [5].*

This piece was premiered with great success in New York November 12, 2014 at the prestigious world stage, "Carnegie Hall" [6].

Since Karl Jenkins has used the Kazakh traditional music also in his 3 music pieces namely Sary Kyz (2009), Abay, and Shakarim (2010, 2013).

### **Why this study is needed and how it fits with the need for a Kazakh 'brand'**

#### *Why the need*

One of the goals of Kazakhstan cultural diplomacy is to create a positive and recognizable country image all over the world. Smykova (2014) suggests, "the tourist brand can be constructed on such advantages as ... cultural traditions and customs", and one of the target audience groups are "the tourists interested in alternative culture"[1].

In 2015, the President of Kazakhstan, Nursultan Nazarbaev, proposed the need to create an internationally recognizable brand for the Republic of Kazakhstan, which could distinguish it from other countries and form the image of the country. He argued:

"... For example, Japan is called the land of the rising sun, Korea is the country of the morning freshness, Netherlands — a country of tulips, China — under the skies. [...] We are a country of Great Steppe!"

According to Nazarbayev, Kazakhstan should have its own unique identifying mark, which could create this unique image in the eyes of world public opinion and make Kazakhstan distinctive among other countries [7, 8].

#### *How this study contributes to the Kazakh brand*

Musical culture should be one of the most important components of a positive image of the country. Those views that outsiders have about the country, and the views of locals do not coincide, and this needs to be understood in order to represent Kazakh culture to foreign visitors. A major step in creating a geo-cultural brand is the capitalization of attractive images and associations affiliated with Kazakhstan and Kazakh music. Analysis of the musical preferences of both local and foreign visitors and identifying key musical styles and works that can represent Kazakhstan across the world could also help Kazakh musicians to contribute more fully to global arts and international culture.

An effective geo-cultural brand for the country could change the perceptions of international consumers, and bring to the fore the Kazakh creative potential, thereby making possible a broader contribution of Kazakh culture and creativity in many international spheres.

## Findings

### *Kazakhstan image itself*

Sixty percent of the international respondents agree with these keywords, regarding Kazakhstan, in the western mass media (according to M. Smykova), Kazakhstan represents: a state between Russia and China, an autocracy, the new capital in the steppe, human rights violations, environmental problems, corruption, and has a raw economy [1]. They also agree that Kazakhstan is the country with a rich tourist potential, but not yet. Three percent of these respondents said it is “as if the ‘Iron Curtain’ had survived: Qaz did not really make it to the attention of the West”; 2% said “Vibrant and colourful. Where modern and traditional cultures co-exist side by side”; 48% of them only stress the geographical location of Kazakhstan – “the state between Russia and China”, “the center of Eurasia”. All of the international respondents say that the keywords and concepts that characterized Kazakhstan are Steppe and Silk Road, almost 30% of them also added - Horses, Yurtas and Shanyrak. Thus, it can be concluded that modern Kazakhstan is still an unknown country for these foreigners.

### *Image of the Kazakh excerpts*

Ninety percent of both groups of the respondents believe that **music is a universal language**: “music is about forms, and emotions. Words may fail, music never”.

And 80% of the local respondents stressed that **adapted ethnic music could lose its originality and appeal as a result of adaptation**. By contrast, only 20% of the international respondents agreed with this statement, for example, one said - “This is the risk when it comes to adaptations”.

Interestingly, 100% of the locals agreed that **everyone (composers, musicians or public) can synthesis any ethnic music with other music styles and genres**, thereby to express the feelings and emotions. But 20% of the foreigners worried about it – “It... is possible. But it is inevitable for the musician not only to copy the style, but understand the background of the song / küy”.

Yet 80% of the locals think that **it is better to listen to the simply arranged version (which can save the originality) rather than skillfully adapted (which could destroy) ethnic music** in order to develop an understanding of the country it

represents. However, 20% of the foreigners prefer both (one of them said: “I think everyone curious about Qazaq culture should hear the music in all possible forms: traditional, adapted, and find out what touches him”).

Approximately 95% of the locals think **adapted ethnic music should reflect and express the main art values of Kazakh values and ethnos**. 100% of the foreigners agree with this statement, for example, one said: “Absolutely. Otherwise it will be total “ethno-kitsch”, meaningless, coldhearted, worthless. But this is valid for every intercultural experiment of this kind”.

Only 54% of the locals and approximately 35% of the foreigners preferred “Tlep”’s version of “Dударai”, half of the locals and near two thirds of the foreigners liked the simply arranged version of “Dударai”. However, although all of the respondents have had to make a choice of one version only, almost 76% of the locals underlined the great benefits of the Tlep’s version by Karl Jenkins by stressing its “uniqueness” and “high professionalism”.

The listeners’ perception of *Dударai* by Karl Jenkins

<i>Factors</i>	<i>Listeners’ comments</i>
Geography of the excerpt	European music, mixed Asian-European
Used music style	musical, “beautiful music fusion”, Kazakh country’s representation, Kazakh traditional, mix of many different styles including Kazakh, Kazakh music style by using European musical instruments
“Nationality” of the listened excerpt	“universal”, in Ireland style, in Tatarian style
Used music technology	“interesting music arrangement”, “colourful by sound”, beautiful melody, clearly rhythmic
Feelings	“soul”, “fun”, “deeply emotional”, holiday, playful, relaxed

All respondents (100%) agree that it is necessary to keep and promote traditional music to present an attractive image of the country abroad.

Mostly of the respondents said that it is also necessary to adapt traditional music for foreign listeners who are unfamiliar with Kazakh music.

Almost all respondents think that the main reasons to avoid the possibility to lose the value and originality of traditional music by its adaptation for the unfamiliar foreign listeners are Kazakh and non-Kazakh arranger’s empathy, quality, versatility and skills.

### **Analysis of the data**

Further analysis of the data showed that

- the geo-cultural image of Kazakhstan, as perceived within intercultural “world” music communication, is still not enough known;
- there is difference between the keywords associated with Kazakhstan, namely, from national respondents are “Steppe”, “Horses”, “Yurta”, and “Shanyrak” and Silk Road, but from the internationals are “Steppe” and “Silk Road” only;

- there is also difference between the perceptions of Kazakh and non-Kazakh audiences when recognising and responding to Kazakh traditions used in non-Kazakh music arrangements (using jazz, for example), such as *Tlep*;
- although the national listeners mostly preferred more the simply arranged version of “Dudarai” which is more usual for them, but they also valued the advantages of the new version by Karl Jenkins. It can be suggested that the second one has great potential to be popular;
- mostly, respondents think that it is better to listen to the original rather than adapted ethnic music in order to develop an understanding of the country it represents, however they would like to have both original traditional and adapted traditional music in order to make free choice.

### References:

1. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8B%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F\\_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8B%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)
2. *Kazakh SSR: Short encyclopedia/ Ed. R. Nurgaliev. -Almaty: Ed. The Kazakh Soviet encyclopedia, 1991. — T. 4: Language. Literature. Folklore. Art. Architecture. — Pages 376. - 31300 copies. — ISBN 5-89800-023-2.*
3. *Mariyam Zhagor-kyzy//North-Kazakhstan region. Encyclopedia. -2-e Edition, enlarged. -Almaty: Arys, 2006. — S. 379. -672-1500 copies. ISBN 9965-17-306-0.*
4. The song "Dudarai" tears of the Chinese audience on the show "The Voice". Music. Tengrinews.kz Available in <http://tengrinews.kz/music/pesnya-dudaray-rastrogala-kitaytsev-na-shou-golos-239130/>
5. <http://www.amazon.co.uk/Karl-Jenkins-TLEP/dp/B000FDFKES>
6. [http://www.kursiv.kz/news/details/mental\\_pabulum/kazakhstanskije\\_motivy\\_sera\\_karla\\_dzhenkina\\_v\\_ispolnenii\\_marata\\_bisengalievaja\\_603/](http://www.kursiv.kz/news/details/mental_pabulum/kazakhstanskije_motivy_sera_karla_dzhenkina_v_ispolnenii_marata_bisengalievaja_603/)
7. <http://www.info-tses.kz/red/article.php?article=551592>
8. <http://informpskov.ru/news/181161.html>

**Даулетбак М.Т.**  
 Казахский национальный  
 университет искусств  
 г.Астана, Казахстан  
[kafedra\\_estradi@mail.ru](mailto:kafedra_estradi@mail.ru)

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақ эстрада өнеріндегі өзекті мәселелерді қарастырады.

**Резюме:** Этой статье автор рассматривает актуальные вопросы педагогической компетентности эстрадного певца.

**Abstract:** In this article the author examines the concert and music of Kazakhstan

**Кілт сөздер:** эстрада өнері, музыка өнері

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, эстрадный вокал

**Key words:** music, Kazakhstan

Раскрытие комплекса педагогических условий формирования исполнительской компетентности будущих исполнителей эстрадной вокальной музыки и показ методики его реализации-важный момент в решении проблемы формирования музыкально-исполнительской компетентности будущего профессионала-исполнителя в условиях в бакалавриате. Данный процесс будет проходить более эффективно при реализации предлагаемого комплекса педагогических условий: 1) организации музыкально-исполнительской деятельности будущих специалистов на основе инновационных технологий; 2) формирования исполнительской способности на основе процесса образования; 3) обеспечение достойной базы обучения будущего специалиста в музыкальной деятельности. Анализ собственного педагогического опыта показал, что эффективной технологией формирования музыкально-исполнительской способности будущего исполнителя является задача, позволяющая в полной мере решить предметное содержание предстоящей деятельности через систему профессионально-ориентированных задач и проблем с поддерживающими их методами выполнения конкретных действий. Методика реализации данного условия строится на принципах проблемности, целостного представления произведения, комплекса дисциплин, самостоятельной деятельности и творчества. Основными методическими механизмами реализации первого условия выступили: представление учебного материала в виде профессионально-ориентированных задач, использование методов овладения студентами опытом профессиональной музыкально-исполнительской деятельности, подбор и формирование методов обучения в зависимости от лидирующего вида и деятельности в виде практик: педагогической, исполнительской и преддипломной. На основании общетеоретических положений инновационной технологии нами выделены следующие типы задач: аналитические, познавательно-поисковые, творческие, практические. Логика работы над музыкальным произведением включает, соответственно, три основных направления 1) ориентировочное (разработка исполнительской концепции), 2) исполнительская отработка технических навыков, реализация авторского замысла и исполнительского мастерства, с воплощением сценического образа; 3) самостоятельный контроль (самоанализ) студента на каждом курсе обучения.[1]

Следует отметить, что в становлении любого творческого человека, очень важную роль играет личность первого преподавателя. Автору посчастливилось в детстве заниматься у грамотного, знающего, а самое главное любящего свое дело, учителя пения Алексея Ивановича Ким. Каждый человек осознает, как важен этот момент- «встреча» с первым учителем профессионалом. В раннем возрасте очень важно, как правильно развивать способности ребенка, чтобы у него не пропало желание заниматься дальше музыкой. Уже после окончания музыкальной школы, ученик

целенаправленно работает над своим голосом, для овладения соответствующей профессиональной подготовкой поступает в специальный колледж, а затем в бакалавриат. В становлении ученика, как уже отмечалось в этот период, очень важна роль педагога как профессионального исполнителя. В связи с этим актуальным в университете, как центре непрерывного образования, становится создание уровней школьного музыкального образования, а также магистратуры. В задачу работы опытных педагогов входит расширение кругозора молодых певцов, что позволит им более объективно оценивать явления, связанные с голосообразованием и развитием голоса, с формированием певца. Молодым певцам необходимо помочь выбрать верный путь в воспитании голоса. В наше время вокальный педагог, как и студент, обучающийся пению, должен владеть необходимым минимумом знаний о голосе, уровень которых должен отвечать требованиям современной науки. Тогда он сумеет разобраться в том, что в методике рационально, что главное и что второстепенное, что является причиной, а что следствием, и почему, продвигаясь разными профессиональными путями в вокальном искусстве, можно прийти к единой цели. Наука о вокале интенсивно развивается. Изучается голосовой аппарат, акустика голоса, методика его воспитания и совершенствования. В связи с этим, важно по возможности сократить разрыв между научными знаниями накопленными по физиологии певческого голоса, и тем, что знают и умеют применять на практике педагоги. Выделяем в этом вопросе три пункта. Первое – это знание голосового аппарата. При всех различиях в педагогических методах, важно создать у студента достаточно полное общее впечатление о значении этих дисциплин для певца и педагога. Второе – работа голосового аппарата в пении: это дыхание, гортань, артикуляционный аппарат, атака звука, регистры, резонаторные явления, опора. Все это необходимо для получения певческого голоса. Третье – это правильный подбор репертуара, играющий важную роль в раскрытии природы исполнителя, практическая работа с учеником, принятие и поддержка его эмоциональных реакций, создание ситуаций успеха [2]. Данное условие базируется на принципах непрерывности в формировании музыкально-исполнительской способности, индивидуальности и самооценки. Для будущего исполнителя самосознание выступает в соответствии с внутренними представлениями о данной музыке, благодаря которым он способен не только сознательно воспринимать музыкально-исполнительскую деятельность, но и самостоятельно, осознавать свои музыкально-исполнительские возможности, способности, определять меру и характер собственной активности в музыкально-исполнительской деятельности, направленной на осмысление и передачу художественного содержания исполняемого произведения. Внимание педагога должно быть направлено на исправление некоторых природных недостатков тембра голоса, имеющих у многих певцов. Для этого необходимо, при наличии хороших вокальных данных, недостатки тембра голоса, например, горловой, зажатый, тремолирующий, гнусавый, гудкообразный тембры – могут быть исправлены

совсем или частично правильным воспитанием голоса. Для этого необходимо верно понимать причину возникновения неправильных призвуков. Некоторые из них связаны с нарушениями вибрата, другие - с работой голосовой щели, третьи - с мягким небом. Известно, что физиология вибрата, а именно его образование, связано с колебанием гортани в мышцах шеи. Колебаясь, они воздействуют на размеры полостей гортани и ротоглоточного канала, а также на механизм работы голосовых складок. У мастеров вокального искусства вибрато отличается ровностью и постоянством. Наиболее частые случаи дефекта вибрата - тремолирующие голоса, с одной стороны, и малое вибрато или его отсутствие - с другой. Работа над тремолирующим голосом должна начинаться со снятия лишних напряжений и поиска естественного звучания. Форсированный голос следует понимать не просто громкое пение, а такое, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением, что прежде всего сказывается на его тембре. В результате такого напряженного режима певец теряет правильную координацию в работе голосового аппарата. Вместе с ней уходят лучшие тембровые краски голоса. Поэтому для профессионального пения опытные певцы с правильно организованным звучанием затрачивают значительно меньше сил, чем певцы неопытные. Горловой зажатый голос сочетается обычно с горловым оттенком, который вызван неверной работой голосовой щели. Лучшим средством является придыхательная атака, которая приучает гортанный затвор работать с большим пропуском воздуха за счет менее плотного смыкания голосовой щели, уменьшает фазу смыкания голосовых складок и приводит гортань в более правильную координацию с дыханием. «Все эти дефекты носят, как правило, приобретенный характер. Основными причинами их возникновения являются неправильные певческие навыки, плохое обучение или самостоятельные занятия без соответствующих знаний»[3, 95].

Для эффективности и продуктивности занятий, нужно во время распевок поправлять неправильное исполнение студента, говорить и направлять не останавливая пение. Чтобы студент слышал и слушал себя одновременно. Этот метод развивает внутренний слух, воспитывает самоанализ. Ведь недумаящий певец обязательно сорвет голос, или будет петь отрывисто, дышать, где не нужно, потому что нужно следить за всем одновременно: правильное дыхание, фразировка, чистая интонация звука, четкая дикция, и очень важное - музыкальность, передать характер произведения. То есть не бывает лишних, второстепенных нот. Осмысление помогает достичь хороших результатов, с участием всего организма и мышц всего тела. Очень важно знание музыкального и литературного текста наизусть. Ведь неуверенность в себе не даст плодотворных результатов, самоотдачи. От исполнителя в любом музыкальном жанре переходит волна эмоций в зрительный зал, которую слушатель воспринимает, происходит контакт со зрителем, который чувствует полную отдачу от исполнителя. Это считается профессионализмом. Из выступления к выступлению оттачивается музыкальное произведение, появляется внутренняя свобода, которая дает



возможность парить исполнителю, чувствовать сердцем это музыкальное произведение. И музыка оживает. Наверное в этом секрет долголетия гениальных произведений, оперы, симфонической музыки и джаза. Джаз – это внутренняя свобода для самовыражения, возможность передать свое отношение и мысли, как исполнителя. Формируется индивидуальность, самобытность. Все это результат многочасовой работы над собой. В доказательство существует много видеошкол великих исполнителей, которые нужно смотреть и слушать, читать много литературы. Эта задача не простая, выявить талант исполнителя. Поэтому большая ответственность лежит на плечах педагога. Развить качество исполнения у студента, раскрыть мастерство техники исполнения. Это – есть методика преподавания и школы воспитания новых профессионалов, способных продолжить, сохранить культуру исполнения, традиции и развить свою индивидуальность.

#### **Литература:**

1. *Васильева Н.В. Формирование музыкально-исполнительской компетентности будущего учителя музыки. Автореф. дис. канд. пед. наук 1300.08-Магнитогорск, 2007-35с.*
2. *Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.-М.Музыка, 1963-674с.*
3. *Гонтаренко Н.Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства – Ростов н/Д. Феникс, 2007. – 155 с.*

**Жумагалиева А.М.**

*Казахская национальная академия искусств им. Т.Жургенова  
г. Алматы, Казахстан  
kaznai\_ballet@mail.ru*

### **С БРЕГОВ НЕВЫ НА БЕРЕГА ИШИМА**

**Түйін:** Қазақстандағы «Астана Опера» театрына Ресей халық артисі А.Асылмұртованы шақыру. А.Асылмұртованың шығармашылық жолы. Шеберлермен кездесу. М.Петипа «Баядерка» балетінің тарихи қойылымы. А.Асылмұртованың жетекшілігімен «Астана Опера» театрында «Баядерканың» төртінші премьерасы.

**Резюме:** Приглашение в Казахстан, в «Астана Оперу», Народной артистки России А.Асылмуратовой. Творческий путь А.Асылмуратовой. Встречи с мастером. История постановок балета М.Петипа «Баядерка». Четвертая премьера «Баядерки» в «Астана Опера» в постановке А.Асылмуратовой.

**Abstract:** People's Artist of Russia A.Asylmuratova's invitation to Kazakhstan in «Astana Opera». A.Asylmuratova's creative way. Meeting with the master. History of M.Petipa's ballet direction «La Bayadere». The 4-th premiere of «La Bayadere» in "Astana Opera" directed by A.Asylmuratova.

**Ключевые слова:** Казахстан, А.Асылмуратова, «Астана Опера», «Баядерка».

**Кілт сөздер:** Қазақстан, А.Асылмұратова, «Астана Опера», «Баядерка».

**Key words:** Kazakhstan, A.Asylmuratova, «Astana Opera», «La Bayadere».

Летом, в 2013 с открытием нового Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» в нашей стране возникает совершенно новая цитадель балетно - оперного искусства. Театр был основан по инициативе

Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева, и его слова сказанные на открытии театра «Страна, которая возводит театры, смотрит через века вперед...» являются доказательством дальновидной политики главы государства. «Астана Опера» не уступает по техническим возможностям многим именитым театрам мира. Прекрасная сцена, наличие балетных залов, удобные гримерные комнаты для артистов балета создают все условия для продуктивной работы творческого коллектива. Постановки новых спектаклей были осуществлены ведущими мастерами хореографии, такими как Народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премии СССР Юрий Николаевич Григорович - «Спящая красавица» (июль 2013 г., «Спартак» (июнь 2014 г.), «Щелкунчик» (декабрь 2014г.), и Народный артист России, Заслуженный деятель РК Борис Яковлевич Эйфман - «Роден» (ноябрь 2013 г.). Как мы видим, делалось все, чтобы творческое наполнение театра ничуть не уступало архитектурно - техническим возможностям. Но важным и значимым событием в жизни нашего профессионального балетного мира стало 27 января 2015 года, когда по приглашению Президента Казахстана Н.А.Назарбаева и инициативе Министра Культуры и спорта А.Мухамедиулы в Астану прибыла наша соотечественница, Народная артистка Российской Федерации, прима-балерина Мариинского театра и английского Королевского балета, кавалер ордена Дружбы, лауреат театральной премии «Золотой софит», английской театральной премии газеты «Evening Standard», профессор Алтынай Асылмуратова. С марта 2015 года Алтынай Асылмуратова возглавит художественное руководство балетной труппы «Астана Опера».

Асылмуратова Алтынай - это имя известно всем балетным артистам всего мира. Выпускница прославленной школы – Ленинградского академического хореографического училища им. А.Я.Вагановой, прима-балерина Кировского, а ныне Мариинского театра, многие годы являлась Художественным руководителем Академии Русского Балета им. А.Я.Вагановой. Одна из самых ярких балерин Мариинского театра 80-90-х годов, Асылмуратова вошла в историю как незабываемая исполнительница партий Жизели, Никии, Одетты. Ее танцу – эмоциональному, но при том выдержанному в строгих канонах классики, были присущи редкая чистота стиля и элегантность. Она стала первой отечественной балериной, получившей контракт, в труппе английского театра «Ковент-Гарден», и единственной, кого пригласил в свой Марсельский балет хореограф Ролан Пети. Асылмуратова способна передать рафинированный стиль старинных балетов и свободу современной хореографии. Она может предстать героиней, сошедшей со старинной гравюры, и девушкой с обложки модного журнала. Асылмуратова очень женственна, не подвержена модным психопатическим рефлексиям, её мир добр, открыт и светел [1].

Моя первая встреча с этой удивительной женщиной произошла еще в годы моей учебы в Ленинградском Хореографическом училище, она – ученица старшего класса педагога И.Б.Зубковской, а я – ученица младших

классов педагога Н.П.Базаровой. После выпуска Алтынай из стен училища, мы могли ее видеть в спектаклях Кировского театра, куда мы стремились после учебы и вечерних репетиций. Конечно же, благодаря контрамаркам и ученическим билетам. Это были яркие и прекрасные спектакли, где она блистала, жила образами театральных героев и была технически виртуозна.

Далее, я ее видела в каждый мой приезд в Санкт-Петербург - либо с гастрольями моего театра, либо связанными с моей стажировкой в Мариинском театре, либо с повышением квалификации в Санкт-Петербургской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Я имела возможность присутствовать в Академии на занятиях, на репетициях и спектаклях «Щелкунчик». Мой педагог классического танца, Удаленкова Татьяна Александровна, подводила меня и представляла: «Ваша соотечественница, наша выпускница!». Школу она считала своим домом и вступив 2000 году в должность Художественного руководителя приняла все заботы о нем. Было видно как с уважением к ней относится весь профессорско- преподавательский состав, сотрудники академии, учащиеся. Дети ее просто любили!

Встреча, уже в «Астана Опера», оставила неизгладимые впечатления, и чувство радости единения Питерского духа! Мне посчастливилось присутствовать на репетициях Алтынай Абдурахимовны на начальных стадиях разучивания «Баядерки» с солистами. С артистов только вышедших из отпуска не требовалась моментально – технического исполнения порядка, а акцент делался на нюансы, жесты, позировки и точности разучивания текста. Правильным и важным подспорьем в постановочных репетициях является присутствие педагога мужского класса, в этом плане работа Заслуженного артиста РСФСР, солиста Мариинского театра, педагога Константина Евгеньевича Заклинского (муж и сценический партнер Алтынай Асылмуратовой) неоценима и важна. В пошаговом разучивании каждой сцены, и каждого дуэта он подсказывал: как и какую руку подавать партнерше, как подходить и на каком расстоянии должен стоять партнер, объяснял и показывал каждую поддержку. В спорных вопросах они друг с другом могли переброситься шуточными высказываниями, что разряжало обстановку. А.Асылмуратова начинала репетицию с деликатного вопроса о ногах, о самочувствии артиста и постепенно, в процессе разучивания, как-бы вовлекала личность в творческую работу. Она не уставала делать, порой одно и то же замечание, не повышая голоса и не давая намека на раздраженность. Чего стоил ее показ: грамотно, артистично, очень выразительно и красиво! Передо мной вырисовывалась живая картина спектакля – она в костюме, в гриме, рампа и сцена Мариинского театра... Все было так великолепно и естественно, а главное не на показ. Сидя на стуле и наблюдая за работой мастера, я сопереживала этой героине, этому образу Никии. Необычайно красивые, выразительные руки словно ведали нам историю любви и нежности. Каждый жест, взгляд, мимика лица - все считывалось и было понятно без слов...

Выдалась минутка спросить у Алтынай Абдурахимовны и узнать об ее педагогах в училище и в театре. С большим уважением она вспоминала своих учителей и наставников: в младших классах Елизавета Николаевна Громова и Валентина Васильевна Румянцева, в средних – Надежда Павловна Базарова, которая поставила и «дала ей руки», в старших классах – Инна Борисовна Зубковская, благодаря которой она приобрела силу ног и технику исполнения. Она привила ей отношение к профессии и чувство эстетического вкуса. И, конечно, придя в Кировский театр, проработав три года в кордебалете, она встречает, своего по духу педагога, в прошлом ведущую солистку балета Ольгу Ивановну Моисееву, с которой на протяжении всей исполнительской деятельности Алтынай в театре были подготовлены все партии балетного репертуара. Она дала ей важное осознание - это понимание «ощущение балеринства». С первых шагов - с разучивание роли, каждодневных репетиций и напутственных слов перед выходом на сцену Ольга Ивановна была и есть, ее педагогом, наставником и другом.

Каждый большой, профессиональный театр стремится иметь в своем репертуаре шедевр Мариуса Петипа - это классический балет Людвиг Минкуса «Баядерка». Так решила и А.Асылмуратова, проработав полгода с балетной труппой Астаны, познакомившись с артистами, получше узнав физические возможности и потенциал исполнителей.

Спектакль «Баядерка» насыщен восточной экзотикой и индусской тематикой. В основе сюжета – романтическая восточная легенда о несчастной любви баядерки и храброго воина. Литературным источником балета «Баядерка» являются драма «Шакунтала» и баллада В. Гёте «Бог и баядерка». Но идея, создание и разработка либретто нового балета, принадлежат самому Мариусу Ивановичу Петипа и историку балета и балетоману С.Н.Худекову. Автор музыки Алоизий Людвиг Минкус - композитор, скрипач и дирижер императорского театра.

Впервые балет Мариуса Петипа и Людвиг Минкуса «Баядерка» был показан на сцене Большого (Каменного театра в Санкт-Петербурге) театра 23 января 1877 года. Партию главной героини - Никии исполняла Екатерина Вазем, а в роли Солора блистал танцовщик Лев Иванов. В 1900 году Петипа представляет публике отредактированную постановку «Баядерки». Она шла в обновленном варианте уже в Мариинском театре, где блистали в роли Никии: М.Кшесинская, А.Павлова и Т.Карсавина. Этот балет с неизменным успехом шел и в революционные, послереволюционные и даже в военные годы. В 1941 году балет был отредактирован Вахтангом Чабукиани и Владимиром Понамаревым. В последующем балет выходит в редакциях Ю.Н.Григоровича, Р.Х.Нуреева, Н.Р.Макаровой, С.Г.Вихарева. Все последующие редакции балета, которых было немало в XX веке, при любых нововведениях и изменениях старались максимально сохранить, шедевр М.Петипа- акт «Теней» в неприкосновенности.

Обращение к этому яркому полотну классического балета в Казахстане происходит не единожды. Впервые этот балет был поставлен на сцене ГАТОБ им. Абая 30 января, 1971 году балетмейстером – постановщиком

В.Бурцевым. В нем блистали корифеи Казахстанского балета в роли Никии – Нар.артистка Каз.ССР С.Кушербаева, Брамин – Засл.артист Каз.ССР А.Асылмуратов (отец Алтынай), Солор - Засл.артист Каз.ССР А.Джалилов, Гамзати – Нар.артистка Каз.ССР Р.Байсеитова. Спектакль прошел по записям искусствоведа и исследователя отечественного балета, автора книги «Балетное искусство Казахстана» Лидии Петровны Сарыновой всего 18 раз.

Вторая постановка этого балета приходится на труппу НГАТОБ им. Куляш Байсеитовой (Астана) в постановке Заслуженного деятеля РК Т.Нуркалиева и Г.Бурибаевой 23 февраля 2007 года.

Премьера третьей постановки балета «Баядерка» в редакции В. Пономарева и В. Чабукиани, давно идущей в Мариинском театре, осуществила Габриэла Трофимовна Комлева - балетмейстер-постановщик, народная артистка СССР, Лауреат Государственной премии РСФСР, профессор и легендарная балерина. Премьера этого балета состоялась в Алматы 7-8 декабря 2013 года в ГАТОБ им. Абая.

Г.Т.Комлева так отмечает в своем интервью, - «Баядерка» – уникальнейший по своему содержанию спектакль, но в то же время один из самых сложных в техническом исполнении. Поскольку от актеров требуется и виртуозное владение хореографией, и большая самоотдача, и эмоциональность, и ритмическое разнообразие, и большой артистизм. А театральная музыка Л.Минкуса всячески способствует созданию яркого зрелищного спектакля. Что же касается главных героев, то для солистов там есть все: и лирика, и драма, и академический танец. А в третьем акте мы видим шедевр классического танца «Танец Теней». [2]

Четвертая постановка этого балета полным ходом готовится в ГТОБ «Астана Опера». Спектакль готовится в редакции Алтынай Асылмуратовой. Сама балерина дебютировала в роли Никии в 1986 году, когда Кировский театр с гастролью выехал в Америку. Мастер балетной фотографии и театральный критик Нина Аловерт, так напишет в воспоминаниях: «...в этой программе я и увидела Алтынай Асылмуратову. Она впервые исполняла роль Никии из балета «Баядерка» (акт «теней»): тонкая, стройная, она танцевала слегка напряженно (дебют! Да, еще в Америке!), но ее исполнение отличалось хорошим стилем и красотой. Эту красоту танца Асылмуратова сохраняла до последнего выступления на сцене, какую бы хореографию ни исполняла.» [3]. На протяжении всего творческого пути балет «Баядерка» стоял в числе излюбленных спектаклей в репертуаре балерины. Ей посчастливилось танцевать этот спектакль Мариуса Петипа во многих редакциях: В. Пономарева и В. Чабукиане (Мариинский театр); Н.Макаровой (Королевский театр, Лондон), Р.Нуреева (Парижская национальная опера). Ее партнерами были звезды советского и мирового балета.

За годы карьеры балерины Алтынай Асылмуратова явила миру незабываемые хореографические образы. Позже, уже в качестве художественного руководителя АРБ им. А. Я. Вагановой, Народная артистка

в точности переносила на многие театральные площадки балетные номера выдающихся хореографов – жемчужины классики [4].

Алтынай Асылмуратовой мы – артисты, хореографы, зрители, и все поклонники балета, - желаем удачи в деле сохранения и развития славных традиций русского балета на Казахстанской земле!

#### Литература:

1. Абызова Л. Хочу объять необъятное // *Вечерний Петербург*. — 1996, 17 мая.
2. Бейсенова А. Эта пленительная «Баядерка» // «Деловой Казахстан». - 2013, 19 дек.
3. Аловерт Н. Вариации на тему. *Вестник АРБ №3(509)*
4. Народная артистка РФ Алтынай Асылмуратова возглавила балетную труппу "Астана Опера" *Today.kz* со ссылкой на пресс-службу театра. - 2015, 14 марта.

**Мұстапаева Т.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан*

## БАЛЕТМЕЙСТЕР ДӘУРЕН ӘБИРОВ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ БИ ӨНЕРІ

**Түйін:** Мақалада қазақтың тұңғыш балетмейстрі Д.Әбіровтің қазақ кәсіби балет өнерін және қазақ сахналық биін өркендетуге зор үлес қосқан дара тұлға ретіндегі шығармашылығы қысқаша баяндалады.

**Резюме:** В статье кратко излагается роль первого казахского балетмейстера Д.Абирова в развитии профессионального балетного искусства и казахского сценического танца.

**Abstract:** The article briefly Slagelse role of the first Kazakh balletmaster D. Abirov in the development of professional ballet and Kazakh stage dance.

**Кілт сөздер:** Д.Әбіров, қазақ балетмейстрі, қазақ сахналық биі

**Ключевые слова:** Д.Абиров, казахский балетмейстер, казахское сценическое танец

**Key words:** D.Abirov, Kazakh balletmaster, Kazakh stage dance

Қазақ халқы сонау ықылым заманнан-ақ өнерге бай, әрі сол өнерін уақыт еншісіне орай үнемі жаңғыртып, дамытып, түрлендіріп, әлемге танытып келе жатыр. Ұлттық өнер түрлерінің ішінде айтар ойын, ой мазмұнын үнсіз ғана өзіндік өрнектілігімен, әсем қимыл-қозғалыстарымен адамның жан-дүниесіне ғажайып әсер беру арқылы жеткізетін өнер түрі – бұл би өнері. Би өнерінің қоршаған ортамен тікелей байланысты туындап отырғаны белгілі. Қай ұлттың биін алсақ та, би сол ұлттың ұлттық салт-дәстүрін, жан-дүниесін, танымын, түсінігін философиялық тұрғыдан танытудағы көріністің куәсі іспетті өрнекті өрілген эстетикалық тәрбие құралын бейнелеп көрсетеді.

Қазақтың ұлттық би өнері туралы сөз қозғалғанда оның бастауы мен қалыптасуына өзінің тәжірибелік және ізденушілік еңбегінің нәтижесін қалдырған қазақтың тұңғыш балетмейстрі – Дәурен Тастанбекұлы Әбіров есімі еріксіз ойға оралады.

Қазақстанда хореография термині ХХ ғасырдың 30-шы жылдары қолданыла бастады. Қазақтың халық билері тұңғыш рет 1936 жылы жазылды. Қазақ хореографтары қатарынан Д.Әбіровтың, З.Райбаевтың, т.б. есімдері белгілі [1].

Д.Әбіров Қазақстандағы хореография өнерінің қалыптасуының және дамуының, қазақ халқының ежелгі ұлттық биі мәдениетін қайта жаңғыртудың негізгі бағыттарын зерттеуші ғалымдардың бірі.

Дәурен Тастанбекұлы өмірін би өнерімен өрнектей жүріп, әртүрлі халықтық билерді хореографиялық негізге алып, қазақ биінің болмыс-бітіміне ұлттық қимыл-қозғалыстарды енгізу арқылы кәсіби сахналық балет өнерінің өркендеуінде өзіндік үлесін қалдырған дара тұлға. Ол ой мен мазмұнды музыкалық-хореографиялық бейне арқылы ашылатын өнер ретінде, оның негізгі қайнар көзі – халық билерінде екенін өте жетік түсініп, фольклорлық, этнографиялық шығармалардың ықпалын тиімді түрде негізге ала білді, әрі негізгі элементтері халықтың музыкалық-би шығармашылығымен тікелей байланыста туған кәсіби хореографияға фольклорлық қимылдарды енгізе білді. Ол осылайша, бұл қимыл-қозғалыстарды қазақи ұлттық мінез-құлықтың, сыр-сипаттың, тіптен ұлттық ерекшеліктің айқындаушы элементі ретінде танытты және қалыптастырды.

Сонау 1956 жылы Мәскеуде қазақ өнері мен әдебиетінің екінші онкүндігінің өткізілуіне орай дайындық барысында композитор М.Төлебаев, балетмейстер Ю.Ковалев Дәурен Тастанбекұлына «Біржан-Сара» операсындағы билерді қайта қоюды жүктеген екен. Бұл сонда кездейсоқтық па? Жоқ, бұл, оның фольклорлық қимылдармен өңделуіне байланысты еді. Фольклорлық қимылдарды енгізудің тиімділігіне тәжірибе жүзінде көз жеткізген Дәурен Тастанбекұлы 1954 жылы Абай атындағы опера және балет театрында қол, аяқ қимылдарын «Қыз Жібек» қойылымында алғаш рет енгізген, кейіннен «Біржан-Сара» (1955) қойылымы осы қимылдарды сенімді түрде енгізген еді. Бұл туралы осы аталған театрдың сол кездегі бас балетмейстрі Ю.Ковалев: «Біз балетмейстерлер, ұзақ жылдар жұмыс істей жүріп, біздің айналамызда қазақтың халық биінің бар екенін білмеппіз. Ал жас балетмейстер Әбіров өз қойылымында халық биін оның тілімен сөйлетті. Осы қойылымнан қазақ билері өзінің жеке ұлттық сипатына ие болды» [2], - деген білдірген пікірінен оның балетмейстер еңбегін жоғары бағалағаны, оның талантын мойындағанын көреміз.

Би өнерінің майталмандары А.Александров, Л.Молодяшин, сондай-ақ, А.Селезнев пен Л.Авербухтан білім алған Дәурен Тастанбекұлы жоғарыда аталған театрда балетмейстер, бас балетмейстер қызметінде жүрген 1952-1977 жылдарында ұтымды-ұтымды балеттік репертуарларды, атап айтқанда Е. Брусиловскийдің «Қозы-Көрпеш-Баян Сұлуы», Н.Тілендиевтің «Достық жолымен», Ц.Пуни мен Э.Глиердің «Эсмеральдасы», Ф.Ярулиннің «Шуралесі», Б.Астафьевтің «Бақшасарай фонтаны», А.Меликовтың «Махаббат туралы аңыз», Ғ.Жұбанованың «Аққанаты», «Амангелді», «Қамбар сұлу», «Айсұлу», В.Великановтың «Қамбар мен Назым», А.Зацепиннің «Хоттабыч қария» және т.б. қойылымдарын сахналады. Қойылымдар тізімін тағы-тағы тізе беруге



болады. Дәурен Тастанбекұлының өзіне тән қойылымдық ерекшеліктерін тану үшін мысал ретінде, «Қоштасу», «Алтынай», «Балбырауын» билерін атап айтсақ та жеткілікті, өйткені бұл билерде қазақи қарапайымдылықтың, қазақи ортадағы тыныс-тіршіліктің иісі сезіліп, билерді тамашалаушы, әрі оның әрбір қимылының мағынасын түсінетін кез-келген қазақтың көкірегінде мақтаныш сезімін оятары сөзсіз.

Д.Әбіровтің шығармашылығына өнертану тұрғысынан алғаш рет ғылыми зерттеу жүргізген Қ.Айтқалиева: «Д.Әбіров – қазақ биін жаңа тақырыптармен, бейнелермен байытып, қазақ биінің шеңберін кеңейтті, әрі қазіргі ұлттық-сахналық бидің негіздерін дамытып, шығармашылық ізденісте болып, ұлттық хореографиялық өнердің кәсіби жанрларына көп жаңалық енгізді. Оның бишілік, балетмейстрлік, зерттеушілік мәнері бүкіл хореографтарға сабақ» – [3] деген қорытынды жасайды. Бұл шын мәніндегі пікір. Өкінішке орай, осы бір артында айтарлықтай із қалдырған өнер иесінің шығармашылығын жан-жақты толық зерттелсе, еліміздің ұлттық өнеріне қосылар сыбағалы үлес болары сөзсіз.

Ол өзінің «Қазақ билерінің тарихы» атты оқу құралында: «Мен өзімнің осы еңбегімде қазақ биінің шын мәніндегі кәсіби сахналық құрылуы мен дамуын тарихи тұрғыда қарастырамын»,– дейді [2]. Шынында да ол ұлтжанды өнер иесі ретінде өзінің кәсіби мамандығын жүзеге асыра жүріп, ғылыми тұрғыдан ізденушілігін қатар алып жүрген дара тұлғаларымыздың бірі.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. *«Қазақстан»: Ұлттық энциклопедия // Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. II том.*
2. *Әбіров Д. Қазақ билерінің тарихы: Оқу құралы. – Алматы: ИздатМаркет, 2006 - 152 б.*
3. *Айтқалиева Қ.Д. Балетмейстр Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы: өнертану ғыл. канд. дис.//М.О.Әуезов атын. Әдебиет және өнер ин-ты; ғыл. жет.: Құндақбайұлы Б., Жұмасейтова Г. – Алматы: 2007. – 180 б.*

**Бәкірова С.Ә.**

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

Ғылыми жетекшісі: **Ізім Т.О.**

*ҚазҰӨУ-нің профессоры*

*Астана қ., Қазақстан*

*[samikosh\\_92@mail.ru](mailto:samikosh_92@mail.ru)*

## **МЕМЛЕКЕТТІК «САЛТАНАТ» БИ АНСАМБЛІНІҢ ҰЛТАРАЛЫҚ ҚАТЫНАСТЫ ТӘРБИЕЛЕУДЕГІ МАҢЫЗЫ**

**Түйін:** Мақалада Мемлекеттік «Салтанат» би ансамблінің қазақ ұлттық хореография өнері мен әлем халықтары билерінің дамуына қосып отырған қомақты үлесі қарастырылған



**Резюме:** В статье рассматривается вклад Государственного танцевального ансамбля «Салтанат» в развитие казахской национальной хореографии и танцев народов мира в сфере культуры и искусства Казахстана.

**Abstract:** The role of the state choreographic group «Saltanat», active participants of cultural-mass events in the development of multinational cultural connection of Kazakh choreographical is considered in this article.

**Кілт сөздер:** би өнері, мәдениет, ынтымақтастық, шығармашылық байланыс, салт-дәстүр, би ансамблі.

**Ключевые слова:** хореографическое искусство, культура, содружество, творческая связь, традиция, танцевальный ансамбль.

**Key words:** art of dance, culture, concord, creative connection, tradition, dancing ensemble.

Тарихи салт-дәстүрдің негізінде өрбіген халық би өнері арқылы жастардың эстетикалық танымын, моральдық-этикалық әдеби қалыптастыруда, оларды халықтық рухта тәрбиелеуде тағылымдық бағдар беретін, қоғамымызды рухани сусындататын халықтың мәдени мұрасы. Осы орайда мәдениет пен өнер саласында қазақтың ұлттық биі мен елімізді мекендеген халықтардың, әлем халықтарының ұлттық хореографиясын насихаттау қызметін атқарып жүрген Мемлекеттік еңбек сіңірген «Салтанат» би ансамблі.

Қазақстан жерінде халықтық-сахналық би өнерінің дамуында сонау ХХ ғасырдың 50-ші жылдарының ортасында құрылған «Қазақ ССР-нің ән-би ансамблінің» орны ерекше. Бұл ансамбль Украина ССР-нің еңбек сіңірген артисі, режиссер-хореограф Л.Д.Чернышеваның басшылығымен өмірге келді.

Эстетикалық тәрбиенің ең маңызды құралы – өнер. Соның ішінде хореография – адамның рухани азығы, жан серігі және тілмен айтып жеткізе алмайтын қиялы ұшқыр, сезімі нәзік өнер.

Ансамбльдің шығармашылық жолы қазақ елінің эстетикалық принциптерін қалыптастыру кезеңі болды. Дамудың белгілі бір кезеңдеріне өту барысында тарихи тәжірибелер, өнердің озық үлгілері одан әрі жетіліп шыңдала түспек. Сол халыққа тән көркемдік стиль қалыптаспақ. Мұнсыз өзіндік өрнегі бар рухани мұра болмақ емес. Жұмысының алғашқы кезеңінен бастап аталмыш ұжым өз бағдарламаларын түрлі фестивальдер мен сайыстарға белсенді қатыстырды.

Ансамбльдің құрылып қалыптасу кезеңін зерттеген Т.Ізім: «Бұл ансамбльді құруда және репертуарларын жасауда режиссер хореограф Л.Д. Чернышеваның сіңірген еңбегі айырықша зор болғанына уақыт өткен сайын көзіміз жетіп отыр. Оның 1971 жылы жұмыс бабымен өз еліне оралуына байланысты ансамбльдің көркемдік жетекшісі болып белгілі хореограф З.Райбаев келді.

З.Райбаев осы ансамбльді 1971-1972, 1974-1978, 1984-1994 жылдар аралығында басқарып, өзінің Қазақстанда жеке би ансамблін құрсам деген мақсатын іске асырды.

1989 жылдың ақпанында ән-би ансамблі «Салтанат» би ансамблі болып қайта құрылды. «Салтанат» би ансамблінің шығармашылығы дүниежүзі халықтарының биін орындауға бағытталды.

Ең бастысы ансамбльдің сол кездегі алдыңғы қатарлы ансамбльдердің деңгейінен кем түспейтін, жан-жақты дайындығы бар хореография өнерін шебер меңгерген ұжым болып қалыптасуы болды» – деп жазады [1,99 бет]. Халық шығармашылық қазынасының сарқылмас бұлағы – поэзия мен музыкасын, ескі ойын түрлерін, салт-дәстүрін сахналап халыққа насихаттауда ансамбльдің орны ерекше болды.

Тәй-тәйлап аяққа енді тұрып келе жатқан жаңа мемлекет үшін барлық өзгерістер мен жетістіктер ерекше орын алатыны рас. Саясатпен, экономикамен қатар мәдениет саласында да көптеген өзгерістер болып жатты. Бұл жылдары өнердің қандай түрі болмасын өткенге көз жүгіртіп, бабаларымызды ұлықтау, тарих беттерінде алтын әріптермен жазылған есімдерді ұмытпай, жас ұрпаққа жеткізу алға қойылған мақсаттардың бірі болды. Десекте, оның барлығы онайға түскен жоқ. Қайта жаңа жобалар мен жоспарларды жүзеге асыру керек болды. Дағдарыстың әсеріде мәдениеттің дамуына анағұрлым кедергісін келтірді. Оның қиын қыстау кезіндегі сипаты сан қырлы және алуан.

Еліміз тәуелсіздігін алғаннан кейін Л.Д. Чернышева мен З.М.Райбаев салған сара жолды жалғастыруда 1994 жылдан бастап қазіргі таңға дейін ансамбльдің көркемдік жетекшісі болып Ш.Жиенқұлованың шәкірті, Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері Г.Ә.Орымбаева еңбек етіп келеді.

«Салтанат» ансамблінің репертуарын құру мен оны жаңа хореографиялық шығармалармен толықтыруға шексіз мүмкіндік беретін халық шығармашылығы Г.Орымбаева жұмысының негізіне айналды. Оның қойылымындағы қазақтың ұлттық биі ұжым үшін барша концерттік бағдарламаларда халықтар достығы мен бірлігінің символына айналды.

2009 жылы көрермендер назарына Б.Жандарбековтың романының желісі бойынша қойылған «Томирис» және Жеңістің 70 жылдығына арналған «Отан үшін» атты екі спектакль ұсынылды.

«Томирис» спектаклі Б.Қ.Жандарбековтың «Томирис» романының желісімен қойылған. Музыкасын жазған – В.Питерцев. Балетмейстер - Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері Г.Ә.Орымбаева, педагог-репетиторлар – И.Манская, С.Бапов, Б.Қадышев. Либреттосын жазған – К.Диярова. Томирис – Ж.Макишева, Спаргапис патшаны – С.Бапов, Рустам – Н.Қонақбаев, Кир патшасын – Ф.Буриев, Сайқымазақты – Е.Қарықбол, Рустамның досын – Е.Сарманов орындады. Спектакль драматургиялық тұтастыққа бағындырылған, ерте замандағы тарихымызды көз алдына елестетеді. Массaget қыздары кішкентайынан өжет болып өскен. Олар ұлдардан қалыспай атқа мініп, садақ ұстауды өзіндік өнер мектебі ретінде есептеген. Әке үмітін ақтаған сақ патшайымы – Томирис тиграхауда сақтарының патша мұрагері Рустамға тұрмысқа шығып, сарматтарды, хорезмдерді жаулап алғаны тарихтан мәлім. Спектакльде Рустам мен Томирис бірге орындайтын жұптық биі махаббаты, сезімді бейнелесе, ұрыстардағы жекпе-жектегі жұптық билер зұлымдықты, қатыгездікті би

қимылымен көрермен жүрегіне жеткізе білген бұл қойылым Қазақстан хореографиясын тағы да бір тарихи мұрамен толықтыра түсті.

«Отан үшін» спектаклі ҰОС-на қатысқан ардагер атаның қанды кезеңді еске алу монологымен басталады. Сұрапыл соғыстың қанды күндерін бастан кешіп, қазіргі күні майдандас достарымен қош айтысып, жүрегінен сол қатал кезеңнің қайғы бұлты кетпеген ақсақалдың сөзі әр адамның санасын дір еткізбей қоймайды.

Спектакль ары қарай соғыс алдындағы бейбіт өмірдің көріністеріне, алаңсыз жастардың ойын-күлкісіне ұласады. Кенеттен жеткен зұлмат соғыс туралы Левитанның хабарламасы, одан әрі жас-кәрінің соғысқа аттануы, жылаған жесір мен баланың, қанды соғыстан келген қара қағаз, қаралы сұлулардың азалы жоқтауы, майдан арасындағы тынығу кезіндегі жауынгерлердің хат күтуі, тылдағы халықтың жан аямас еңбегі сияқты көріністер лек-легімен өтіп жатты. Жылаған ана мен жар, аш балалар мен жаралы жауынгерлер, қыршынан қиылған жастар! Спектакль өз көремінің жүрегінен орын тапқаны анық. Өйткені сахнада болып жатқан әрбір көрініс көрермен тағдырына қатысты еді – бірінің атасы, бірінің анасы, ал үшінші біреудің сол соғыстан қайтпаған бауыры немесе жары.

Міне, ең керемет, көптен күткен ең қуанышты хабар – соғыстың аяқталуы. Жеңіс күнін тойлау мен жаралы жастардың елге оралуы сияқты би қимылдары арқылы көрсетілген хронологиялық эпизодтар көрермендердің жан-дүниесін тербеп, көздеріне шаттықтың жасын үйірді. «Тарихта ауыр заман ізі болып қалған соғыс пен ұлы Жеңістің осы кештегі көріністері риза болған көрермендердің ұзаққа созылған қол шапалағына, еңбектерінің жемісін көріп отырған ансамбль қызметкерлерінің қуанышына жалғасты. Ансамбльдің концертіне алғаш рет келген, соғыс туралы түсініктері шамалы жас көрермендердің өздері: «Би қимылдарымен өткен тарихты кезең-кезеңімен соншалықты тартымды, түсінікті де сезімтал етіп жеткізуге болатынына көз жеткіздік. Бұрын би өнерін тіптен білмеген екенбіз. Енді біз «Салтанат» би ансамблінің тұрақты көрермені болдық» – деп көрермендер спектакльден соң өз ойларын білдіреді [2, 16 бет].

Бір көріністе 20 қыз бен 20 жігіт билеп шықса, жиырма түрлі сол кездегі үлгімен тігілген киімдер жаныңды ризашылық сезімгі толтырады. Спекталь бәріміздің құлағымыз үйренген соғыстан бұрынғы, кейінгі жылдары жазылған ескі әндерге қойылған. Қойылым өскелең ұрпақты патриоттық сезімге, отансүйгіштікке баулу, туған ел тарихы мен бейбіт өмірдің жолындағы құрбандарды еске алу мақсатында қойылған. Музыкалық композициясын құрастырған Владимир Питерцев пен ансамбльдің көркемдік жетекшісі Гүлсәуле Орымбаева. Қоюшы-балетмейстер – ансамбльдің көркемдік жетекшісі, бас балетмейстер, ҚР еңбек сіңірген қайраткері – Гүлсәуле Орымбаева. Педагог-репетиторлар – Б.Кадышев, С.Бапов.

Ансамбльдің көркемдік жетекшісі өзінің алға мақсат етіп қойған шығармашылық ойлары мен жоспарларын өзінің кәсіби мұқияттылығымен, тиянақтылығымен, шексіз дарынының нәтижесінде Қазақстанымыздың гүлденуі жолында жүзеге асыратынына күмән жоқ.

Ансамбльдің алғышартына сәйкес ұжым мүшелеріне тек билеп қана қоймай, бейбітшіліктің, халықтар достығы мен бірлігінің айғағы бола білу талаптары қойылды. Г.А.Орымбаеваның тағайындалуы – ансамбльдің шығармашылық үрдісін тез арада қайта құруға және қайта ұйымдастыруға, халықтың би фольклоры мен классикалық би мектебінің синтезі болып табылатын жаңа сипат алуына мүмкіндік берді. Мұндай үйлесімділік Қазақстан халықтары билерінің шынайы поэзиясын, ішкі күші мен әсемдігін сахнадан көрсетуге жол ашты.

Жаңа хореографиялық шығармалар құру және репертуар аумағын кеңейтуге молынан мүмкіндік туғызатын халық шығармашылығы «Салтанат» ансамблінің негізі болды. Ансамбль орындауындағы қазақтың халық биі барша концерттік қойылымдарда достық пен халықтар бірлігінің символына айналды.

2000-2004 жылдардағы республиканың ауылды аймақтарындағы және шетелдегі ансамбльдің гастрольдері жұртшылық жүрегінде жылы орын алды. Көптеген басшылар атынан ұжым жылы лебіздер мен ілтипат хаттарын алды. Ал 2001-2006 жылдары шетел гастрольдерінің сериясы - ҚХР-да 3 айдан 6 айға дейін, сонымен бірге Түркия, Ресей, Бельгия, АҚШ – таңдап алынған шығармашылық жол мен репертуардың дұрыстығының дәлелі болды. Ұжымның кәсібилігі мен шеберлігі үшін ҚХР Мәдениет министрлігі Қытайдың 16 провинциясының басшылары қол қойған Жоғары белгісін табыс етті. 2012 жылы ақпан И.Моисеевтің Мемлекеттік академиялық халық би ансамблінің 75 жылдық мерекелік концертіне қатысты.

Қазіргі шығармашылық дамуы барысында «Салтанат» ансамблінің репертуарында ұлттық билермен қатар әлем халықтары хореографиялық мәдениетін көрсететін 150-ден астам би номерлері бар.

«Салтанат» ансамблінде тәрбиеленген балет артистерінің ерекшелігі шынайы берілгендік пен адалдық, орындаудағы жоғары техникасымен бағаланып, бидің халықтығын, біртұтастығын айқындайды, би бейнелерінің жарық галереясын қалыптастырады.

Қазіргі таңда Қазақстанның еңбек сіңірген ұжымы – «Салтанат» би ансамблі ұлттық хореографиялық мәдениет пен әлемдік хореографияның алуан түрлі мұрасын толыққанды паш етіп жүрген кәсіби би ордасы болып табылады.

ҚР Мемлекеттік «Салтанат» би ансамблінің негізгі қызметі хореографиялық өнер саласындағы мәдениет саясатын практика жүзінде іске асыруға бағытталған сахналық концерттік шараларын ұйымдастыру және өткізу болып табылады.

2014 жылы мамыр айында Индонезия Республикасындағы Джакарта қаласында Қазақстан Республикасының мәдениет күндері өтті. Концертке «Салтанат» би ансамблінің 16 балет артисті қатысты. Тек қана қазақтың ұлттық билерінен тұрған бағдарлама индонезия көрермендеріне орасан шығармашылық әсер қалдырды.

ҚХР СҰАР Мемлекеттік гастроль басқармасының шақыруымен ансамбль ұжымы 2015 жылдың 20-30 шілдесі аралығында Үрімжі қаласында

өткен IV Халықаралық би фестиваліне қатысты. Осы фестивалде Орта Азия мен кейбір Еуропа мемлекеттерінің би ұжымдары да болды. Барлық би ұжымдары ҚХР -ның түрлі қалаларында өз өнерлерін көрсетті. Ансамбль өзінің би номерлерін Үрімжі қаласының ҚХР Әскери күштері, ұйғыр театрларында көрсетіп, Ақсай және Қарамай қалаларының көрермендеріне де ұсынды.

Заманауи үлгіде қайта қалыптасқан көп ұлтты мемлекетіміздің тамыр жайған бәйтерегінің жасыл желегі – ынтымақтастық, достық, татулық пен төзімділік.

Тарихи салт-дәстүрдің негізінде өрбіген халық би өнері арқылы жастардың эстетикалық танымын, моральдық-этикалық әдеби қалыптастыруда, оларды халықтық рухта тәрбиелеуде тағылымдық бағдар беретін, қоғамымызды рухани сусындататын халықтың мәдени мұрасы. Ансамбль мәдениет пен өнер саласында қазақтың ұлттық биі мен елімізді мекендеген халықтардың, әлем халықтарының ұлттық хореографиясын насихаттау қызметін атқарып жүр.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. *Ізім Т.О. Уақыт және би өнері. Алматы: Өнер, – 2008.– 156 б.*
2. [www.ansamblesaltanat](http://www.ansamblesaltanat)

**Абжалелова Д.Қ.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[dana\\_a91@mail.ru](mailto:dana_a91@mail.ru)

## ҰЛЫ ЖІБЕК ЖОЛЫ ЖӘНЕ ҚАЗАҚТАРДЫҢ ЖЫРШЫЛЫҚ ДӘСТҮРІ

(Сыр, Оңтүстік және Жетісу аймақтары бойынша)

**Түйіндеме:** Аймақтық эпикалық дәстүрлер Ұлы жібек жолында, оның қазақстандық территориясында ғасырлар бойы қалыптасып, өзінің биік шыңына жетті. Олар тек батырлық және лирикалық эпос жанрында ғана емес, сонымен қатар, кішігірім эпикалық жанрларында да (*толғау, терме, өсиет, нақыл сөз, мысал, газал* т.б.) көрініс тапты. Бұл жанрлар **авторлық** поэзия мен музыканың субъектісі – жыраулардың шығармаларында XV ғасырдан бастап-ақ туа бастады. Белгілі жайт, Орта ғасырларда Қазақстанның оңтүстігінен батысқа қарай ислам діні терең етек жайып, шығыс (мұсылман) поэзиясы тікелей осы эпикалық дәстүрлерге айтарлықтай әсерін тигізді.

Музыкалық дәстүрлер бойынша Оңтүстік Қазақстан аймағы (ОҚО, Жамбыл обл.) жеке аймақ ретінде дараланады. Бірақ сонымен бірге мақаланың авторы, оның Сырдария-Арал және Жетісу өңірлерін байланыстырғанын ескере отырып, осы тұста бұл аймақтың ерекше маңыздылығын белгілейді. Оңтүстік эпикалық дәстүрдің ерекшелігі Мәделіқожа, Майлықожа, Қызыл жырау және т.б ұлылардың шығармашылығынан аңғарылады.

**Резюме:** Региональные традиции эпической традиции на казахстанской территории Шелкового пути складывались веками и достигли высочайшего расцвета не только в жанре героического и лирического эпоса (жыр), но и малых эпических жанрах (*толғау, терме, өсиет, нақыл сөз, мысал, газал* и др.), которые создавались еще с XV века жырау как субъектами **авторской** эпической поэзии и музыки. Знаменательно то, что через

южные регионы и далее на запад Казахстана в средние века проникает ислам и именно эпическая традиция в огромной степени испытывает влияние восточной (мусульманской) поэзии.

Выделяя современную территорию Южного Казахстана (Чимкентская, Джамбульская области) как самостоятельную область в отношении музыкальных традиций, автор отмечает, в то же время, его промежуточное значение как связующего звена между сырдарьинско-аральским и жетисуйским (Семиречье) регионами. Это подтверждается и на материале эпических образцов, представленных в творчестве Маделихожа, Майлыхожа, Кызыл жырау и др.

**Abstract:** Regional traditions of the epic tradition on Kazakhstan territory of Silk road evolved over the centuries and reached its highest peak not only in the genre of heroic and lyric epic(zhyr), but also small epic genres (tolgau, terme, osiet, nakylsoz, mysal, gazal, etc.), which were created since XV century byzhyrau as subjects of **author's** epic poetry and music. It is significant that in the middle ages Islam penetrates through the southern regions and further to the West of Kazakhstan, and epic tradition is greatly influenced by Eastern (Muslim) poetry. Highlighting the present territory of South Kazakhstan (Chimkent, Dzhambul region) as an independent field in relation to musical traditions, at the same time we note its intermediate value as a liaison between the Syr Darya- Aral and Semirechye regions. This is confirmed by the material of epic samples presented in the works of Madelikhozha, Mailykhozha, Kyzylzhyrau and others.

**Кілт сөздер:** Ұлы жібек жолы, аймақтық эпикалық дәстүрлер, Оңтүстік Қазақстан аймағы, ислам, шығыс поэзиясы

**Ключевые слова:** Великий шелковый путь, региональные эпические традиции, Южно-казахстанская область, ислам, восточная поэзия

**Key words:** The Great Silk Road, regional epic tradition, the South Kazakhstan region, islam, eastern poetry

Ұлы Жібек жолы – адамзат тарихының дамуында Батыс пен Шығысты байланыстыратын ұлы жол ретінде қызмет еткен бірегей тарихи ескерткіш. Оның көп ғасырлық тарихы әлем мәдениетінің дамуына айтарлықтай үлес қосқан мұра болып табылады және адам баласының бірнеше мың жылдар бойы жасаған тарихи мұралары қазіргі мәдениетіміздің тұғыры. Ұлы Жібек жолы ежелгі Қазақстан жерімен де өткен. Ең негізгі сауда жолы Тянь-Шань, Сырдария, Талас, Шу, Іле аңғарлары, сонымен бірге Орталық Қазақстан Сарыарқа мен Ертіске, Алтай мен Монғолияға қарай тарамдалған жолдар өткен. Осындай жолдардың бойында Исфиджаб, Усбаникент, Отырар, Түркістан, Тараз, Сауран, Сығанақ сияқты ірі қалалар болған. Бұл қалалардың өркендеуінде Ұлы Жібек жолының тигізген әсері мол.

Ұлы Жібек жолы рухани мәдениет пен өнердің дамуына ықпал етті. Орта Азия мен Түркістанның музыканттары, бишілері және акробаттар мен сикыршылары Қытай императоры сарайы мен тұрғындарының алдында өнер көрсетті. Сондай-ақ, Жібек жолымен әр алуан дін уағыздаушылары өз діндерін теңіздің арғы бетіндегі елдерге де ала барды, Үндіден Орта Азия мен Шығыс Түркістан арқылы буддизм діні, Сырдариядан, Иран мен Арабтан әуелі христиан діні, артынша ислам діні таратылды.

Араб-парсы поэзиясында ежелден қалыптасқан өмір құбылыстары, махаббат, лирикаға толы шығармаларының орнына енді Алла және оның кітабы, Құран, Мұхаммед пайғамбар, адамгершілік, имандылық және т.б. діни тақырыптардағы шығармалар жырланды. Ислам және Шығыс мәдениет

дәстүрлерінің байланысы әуелде арабтардың жаулап алу саясатына негізделгенімен, кейіннен бірте-бірте Орта Азиядағы түркілік-парсылық мемлекеттердің дербестенуі хақында әрбір халактың өзіндік мәдени дәстүрлері қалыптасты. Бұл тұста біз Сырдарияның жоғарғы ағысында Әлішер Науаи, Әбілхасан Рудаки, орта ағысында Ахмет Иүгінеки, Софы Аллаяр, Ахмет Яссауи туындылары арқылы қалыптасқан әдеби-әуездік дәстүрлерді ауызға аламыз. Ислами мәдениетті тірек ретінде ала отырып, Сыр бойынан шыққан ақындар сөз және әуездің бірлестігінен құралған дидактикаға негізделген жаңа дәстүрді енгізді.

Араб-парсы әдебиеттерінің Сыр бойы ақын-жыраулары шығармашылығына енгізген ең негізгі әсері – Қасиетті Құран кітабындағы кейіпкерлер мен сюжеттердің жырлануынан байқалады. Әлем әдебиетінің алыптары Рабғұзи, Рудаки, Фирдоуси, Сағди, Жәми, Омар Хаям және басқа да ақындар шығармашылығында Алла мен періштелердің, пайғамбарлар мен сахабалардың есімдері арқау болып, көптеген шоқтығы биік шығармалардың дүниеге келгені мәлім. Әлбетте, бұл құбылыс Сыр бойындағы ақын-жыраулар шығармашылығында дәстүр болып сақталды.

Ақын-жырауларыдың шығармашылығының басты мақсаты халыққа тек Алланы, Құранды, Пайғамбарды танытып, мойындату ғана емес, сонымен қатар, адамдарды имандылыққа, жақсылыққа, адалдыққа, жанашырлыққа, білім-ілімді үйренуге шақыру болып табылады. Демек, олардың шығармашылығы дидактикаға негізделген. Әдебиеттану ғылымының анықтамасы бойынша «Дидактикалық поэзия (didacticos- үлгілі, өнегелі, тағлымды деген сөз) – үгіт-насихат, өсиет сарын сипатында түзілген, поэзиялық жанрда жазылған шығармалары»[1,74].

Дидактикалық мазмұндағы Шығыс әдебиетінің жанрлар жүйесіне ислам дінін қалыптастырушы тарихи тұлғалардың іс-әрекеттері, мұсылмандық қағидалардың мән-мазмұны, маңызы жайында жазылды. Шығыс ақындарының эпикалық және лирикалық шығармаларында көркемдік-стильдік өрнектері осы исламдық мазмұнмен біте қайнасып жатты. Мысалы, парсы, тәжік әдебиетінің классигі Сағдидың «Жәннат» атты дастанында әділдік, даналық, парасаттылық, кемтарға қайыр қылу хақында, кішіпейілділік, азды қанағат тұту, шүкіршілік жайында жырланады:

Ойлап бақ кембағал мен шаруа қамын:

Жеңілдет жоқтың зілін, нала зарын.

Өзіңді өмір бойы асыраған

Жандарды жәбірлесен,- осы жаман! [2, 13].

Ал көне түркі тілінде ірі туындылар әкелген тұлғалардың бірі Рабғұзидің «Қисса- Сұл- Әнбийя- и» еңбегінде 72 пайғамбардың өмірі жайында. Қиссаның негізгі мазмұны Құран мен Інжілден алынған. Пайғамбарлар заманындағы халықтың сана- сезімі қандай дәрежеде болғандығы жөнінде, ислам дінін таратудағы қиындықтар мен соғыстар жайлы кең мағлұмат береді:

Әуелгі қат жасыл зүбәржаттан еді. Періштелері Адам суретті.

Екінші қат көк інжуден. Періштелері ат суретті.

Үшінші қат көк қызыл жақұттан. Періштелері Бөрі суретті.

Төртінші қат көк күмістен. Періштелері Бүркіт суретті.

Бесінші қат көк қызыл алтыннан. Періштелері хор қыздары суретті.

Алтыншы қат көк сары жақұттан. Періштелері ер балалар суретті.

Жетінші қат көк нұрдан. Періштелері Адам суретті. [3,5].

Ғалым Ұ.Байбосынова Сыр бойы ақын-жыраулардың жанрларын (*толғау, терме, өсиет, нақыл сөз, мысал, газал*) орындап, олардың шығармашылығында Шығыс Мұсылман поэзиясының ықпалы мынада деп көрсетеді: «1.Лирикалық өлеңдердің бәйіт, газал, қасида, назым, рубай жанрлары түрлерінде жазылғаны; 2.Эпикалық қисса-дастандарында Құран сюжеттері мен Шығыстың аңыз-ертегілерін арқау етіп жырлағандығы; 3.Лирикалық және эпикалық шығармаларда түркілік Тәңірі, арабтық Алла, парсылық Құдай сөздерін аралас қолдана отырып, исламға қатысты қағидаларды түгелдей дерлік қолдана жырлағандары; 4.Лирикалық және эпикалық шығармаларда сопылық әдеби-әуездік мақамдық дәстүрлер жүйесінің сақталғандығы» [4,315].

Сонымен, Қазақстанның Сыр бойы ақындарының жырлары, термелері араб шапқыншылығы салдарынан, сонымен қатар ислам дінінің таралуымен тығыз байланысты. Осыған орай, Құран сюжеттерінің және шығыстық әдебиет үлгілерінің қазақтың ақын-жыраулары шығармашылығында сақталуы, даму Оңтүстік Қазақстан аймағынан шыққан Мәделіқожа, Майлықожа, Қызыл жырау, Бұдабай, Мәнсүр сынды ақындардың шығармашылықтарында да дәстүрлі жалғасын тапты.

Оңтүстіктен шыққан ақын-жыраулардың да шығармашылықтарына арқау болған ең басты тақырып ол Алла, ислам, Аллаға деген махаббат. Даралап тоқталатын болсақ, Майлықожа өзі қожа тұқымынан, яғни, ата бабасы ислам дінін тарату мақсатымен қазақ жеріне келген қожалар. Ақын Оңтүстік Қазақстан аймағындағы қожалар мекендеген Қожатоғай ауылында туып өскен. Сол өскен ортасына байланысты өмірге деген көзқарас, түсінік қалыптасады. Ақынының түсінігінше адамзат, жануар, табиғат, адам өміріндегі барлық құбылыс – өмір, өлім, байлық, кедейлік – бәрі бір Құдайдың құдіретімен жасалынып отырған іс. Майлықожаның «Бүгінгі адам бір күндік бағын білді» шығармасында адамдарда адамгершіліктің азайып бара жатқандығы, бір күндік рахат ойлайтыны, әр сөзіне ие бола алмай аузына келгенін айтатындығы жайлы баяндай келе, соңында адамдарға бұл жалғанды емес ертеңгі мәңгі өмірдің қамын ойлауға кеңес береді, дұрыс жолға шақырады.

Д.Кенжетай және Ж.Омаров «Майлықожа дүниетанымындағы Алла және оның сипаттары» [5] мақаласында «Майлықожа шығармашылығында халықтық дүниетаныммен сабақтасып жатқан, мұсылмандық ойлау формасымен барынша қабысқан сакральді сипат Алла есімімен іс жасау, яғни жырға «бісміллә» айтып кірісу үрдісі қалыптасқан. Бұл Майлықожамен тұрғылас ғұмыр кешкен, сөз ұстаған көрнекті жыраулардың да шығармашылығына тән құбылыс. Мысалы:

Бісміллә деп бір Алла



Бере ме жыласақ тілекті.  
Үкіміңізге разымыз  
Қуантқай біздің жүректі» [5,7].

Майлықожа ақынның Алла сипаттарын жырлап, насихаттауы жүректі тазарту, сол арқылы екі ғаламның рухани байлығын қолға түсіру. Бұл оның барлық шығармаларынан аңғарылады. Ал Ж. Омаровтың «Майлықожа дүниетанымындағы махаббат мәселесі» [6] атты мақаласында: «Сопылықта алдымен адамға махаббат қылып, кейін Аллаға ұласатын махаббатты ғашықтық дейді» [6,51]. Демек, ақын шығармашылығындағы Алланың есімдері адамның бойындағы құдайлық аманаты таза ұстаудың жолы ретінде санада, ойда, тәнде, жүректе орын алуы арқылы кемелдікке жеткізетін, сопылыққа тәрбиелейтін, шыншылдыққа апаратын қайнар көз ретінде дәріптеледі екен.

Оңтүстік өңірінен шыққан тағы бір тұлға ол Қызыл жырау. Отырар ауданының Маяқұм ауылында дүниеге келген. Қызыл жырау Сыр бойы мен Қаратауды, Қазығұрт пен Ташкент өңірін, Бұқарды, Қызылорда мен Ақтөбені түгел аралап Нұралы, Молда Мұса, Әкімгерей, Айтбай т.б. өнер иелерімен жыр сайысқа түскен. 1939 жылы Шымкенттегі жарыста озық шығып, көзге түскенімен өнер додасынан «Алланы көп айтады екенсің» деп сарапшылар еліне қайтарады. Жыраудың «Әр істі ойлау керек әуел бастан» атты толғауында:

Әр істі ойлау керек әуел бастан  
Не пайда өнері жоқ жігіт жастан.  
Мәз болып көрінгенге құмарланба,  
Жейтұғын жемісі жоқ тау мен тастан.  
Құдіретті Құдайым қандай күшті,  
Тоқтайды ұстыны жоқ жер мен аспан.  
Бәйгенің шауып шыққан атындай-ақ  
Бұл дәурен өте шығар кәрі жастан...[7,45].

Жалпы аттары аталып отырған екі алыптардан басқа Оңтүстік Қазақстан аймағынан шыққан Құлыншақ Кемелұлы, Молда Мұса, Мәделіқожа, Ергөбек, Құтбай ақын сынды ақын, жырау, термешілер жетерлік. Бұлардың бәрі Майлықожаның ізбасарлары. Сондықтан жоғарыда аталынып отырған тұлғалардың шығармашылығындағы басты тақырып ол – Алла. Дегенмен, Оңтүстіктен шыққан алып ақындардың өмірбаяндары, шығармашылықтары жайында деректер өте аз.

Осы мәселе жөнінде Әсілхан Оспанұлы өзінің «Қаратау шайырлары» [8] атты еңбегінде былай дейді: «Бір өкініштісі кейінгі жылдардағы зерттеулерде, ондағы жылдар бойы жинақталып бес томдық болып басылған «Қазақ ССР тарихының» 1980-1984 жылдар арасында шыққан қазақша нұсқасында Мәделіқожа былай тұрсын, жалпы Шымкент облысы жерінде өткен ақындардың бірде біреуінің аттары аталмағаны таңқаларлық және бұл басылымның шығарушылар алқасы әдебиет пен өнер мәселелерін қараған академиктер Ғ.Мүсірепов, І.Кеңесбаев, Ә.Марғұлан секілді қазақ совет

ғылымының аса көрнекті қайраткерлері тарапынан жіберілген жағдай екені бізді қатты қынжылтады» [8,8].

Ал Қазақстанның Жетісу өңірінің дәстүрлі музыкасына келер болсақ, бұл аймақтың әуендері қырғыз халқымен тығыз байланыста дамыды. Әсіресе, бұл аймақтарда айтыс жанры жақсы дамыған. Қазақ пен қырғыз халықтарының қарым-қатынастары жақсы болып, бір бірлерінің бетке тұтар ақындарын үлкен асқа шақыртып отырған. Бұл айтыстарда бір бірлерін мақтап та, даттап та отырғандықтары қазіргі күнге дейін сақталып қалған айтыс шумақтарынан байқалады.

Негізінен жоғарыда аталған екі аймақты, яғни Сыр өңірімен Жетісу жерін байланыстырып тұрған, географиялық тұрғыда байланыстырып қана қоймай, екі өңірдің музыкасын тоғыстыру арқылы өзіндік аймақтық ерекше әуені қалыптасқан жер – Оңтүстік Қазақстан аймағы. Аталмыш аймақтың музыкасында (күй, ән, терме т.б) Сыр өңірінің жыраулық қағыстарымен Жетісудың ақындық, термелік стилі кездеседі. Дегенімен, Оңтүстік Қазақстан аймағының әуендерінде ерекше, өзіне тән қобыз үні бар. Мысалы Оңтүстіктен шыққан атақты ақын Майлықожаның «Шаруа болсаң» термесін алып қарасақ: бастауы Жетісу өңіріне тән ақындық сарынмен басталып, терменің даму бөлімінде Сыр жырауларының қағысы байқалса, соңында қобыз үніне ұқсас әуенмен аяқталады. Мұндай әуендегі құбылысты сонымен қатар аталмыш аймақтың перзенттері Құлмырзаев Кенжеқожа, Қанабек Мейірбеков, Құтбай Дүрбаев, Қасқыр Исаев сынды өнерпаздардың әуендерінен байқаймыз.

Қазіргі таңда Оңтүстік Қазақстан аймағының фольклорлық, эпикалық музыкасын кәдімгідей қолға алып, оларды арнайы экспедицияларға шығып тереңірек зерттеуді қажет етеді. Өйткені бұл аймақ Қазақстан аймақтарының ішіндегі ең тарихи, ең көне, Жібек жолы өткен жер, сауда саттық, жәрмеңкелер көптеп болып, әлемнің түкпір-түкпірінен өнерпаздардың келген жері және де мәдениет, білім ошақтарының көзі болған жер. Сол себепті де бұл аймақтың дәстүрлі музыкасын зерттеу – ең өзекті мәселелердің бірі болып табылады.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Ахметов З, Шаңбаев Т. *Әдебиеттану терминдерінің сөздігі.* - Алматы: Ана тілі, 1996.
2. Сағди. *Жәннат (Жеміс бағы): Дастан/ Орыс тілінен аударған М.Әлімбаев.* - Алматы: Жазушы, 1981.
3. Рабғұзи. *Қисса-Сұл-Әнбийя-и: Адам-Атадан Мұхаммед галайһи- уәссәләмға дейін/ Татар тілінен аударған Р. Мұқанов.* - Алматы: «Арда», 2006.
4. Байбосынова Ұ. *Мұсылмандық шығыс әдебиеті үлгісіндегі жанрлар және олардың әуездік-эстетикалық ерекшеліктері // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы международной конференции, посвященной памяти Т. Бекхожиной.* - Алматы, 1999. – С.309-321.
5. Әл-Фараби /Философиялық- саясаттанулық және рухани- танымдық журнал. – 2010. - №1. – Алматы, 2010.
6. Әл-Фараби /Философиялық- саясаттанулық және рухани- танымдық журнал. – 2010. - №4. – Алматы, 2010.

7. *Спатаев Ж. Терме сазы. - Шымкент, 2014.*
8. *Оспанұлы Ә. Қаратау шайырлары: Оқу құралы. – Алматы:Қазақ университеті, 1991.*

**Капанова Г.Ж.**

*Алматинское хореографическое  
училище имени А.Селезнева  
г.Алматы, Казахстан*  
[Kargul@mail.ru](mailto:Kargul@mail.ru)

## **ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ АРТИСТА БАЛЕТА**

**Түйін:** Мақалада біліктілік тәсілі тұрғысынан кәсіби балетке жарамдылық мәселелері қарастырылады, сондай-ақ хореографиялық қабілеттерді осы процеске ықпал ететін арнайы қасиеттер мен факторларға айналдырудың авторлық үлгісі келтіріледі. Бұл жұмыста кәсіби біліктілік (балетке жарамдылық) тұлғаның функционалдық, уәждемелік және эмоциялық-еріктілік ерекшеліктерін қамтитын балет артисінің интегралды мінездемесі ретінде анықталады. Бұл ретте хореографиялық білімдер, қабілеттер мен дағдылар хореографиялық қызметтегі стандартты, түйінді және басты кәсіби құзыреттер түрінде көрініс береді.

**Резюме:** В статье рассматриваются вопросы профессиональной балетной пригодности с позиций компетентного подхода, а также приводится авторская модель преобразования хореографических способностей в специальные качества и факторы, влияющих на этот процесс. В данной работе профессиональная компетентность (балетная пригодность) определяется как интегральная характеристика артиста балета, включающая функциональные, мотивационные и эмоционально-волевые особенности личности. При этом хореографические знания, умения и навыки проявляются в форме стандартных, ключевых и ведущих профессиональных компетенций в хореографической деятельности.

**Abstract:** This article covers issues of a professional ballet aptitude from positions of a competence-based approach and also sets out an author's model of transformation of choreographic abilities into special qualities and factors affecting that process. In this research, professional competence (ballet aptitude) is defined as an integral feature of a ballet dancer, including such specific features of a person as functional, motivational ones and emotional strong-mindedness. Along with that, choreographic knowledge, proficiency and skills are displayed in form of standard, key and leading professional competences in choreographic activities.

**Кілт сөздер:** балет, балетке жарамдылық, хореографиялық қабілеттер, кәсіби құзыреттер.

**Ключевые слова:** балет, балетная пригодность, хореографические способности, профессиональные компетенции.

**Key words:** ballet, ballet aptitude, choreographic abilities, professional competences.

К настоящему времени работ, посвященных комплексному исследованию профессиональной пригодности артиста балета крайне мало. Существуют лишь отдельные публикации, рассматривающие ту или иную сторону этого обширного вопроса. Вместе с тем, как в мировой, так и в казахстанской педагогики хореографии накоплен достаточный педагогический опыт по развитию специальных данных в процессе обучения искусству танца и разработаны рекомендации по отбору в хореографические

училища. Однако система профессиональной диагностики уже состоявшихся артистов балета носит исключительно субъективный характер и не опирается на научно-обоснованные методики. Следовательно, существует настоятельная необходимость в обобщении и систематизации накопленных данных и создании моделей, описывающих процесс оценивания надлежащего профессионального уровня исполнительского мастерства артистов балета.

Проблема профессиональной пригодности не может быть рассмотрена в отрыве от типологической принадлежности самой профессии – артист балета. На практике наиболее часто применяется типология Е.А. Климова, классифицирующая профессии по предмету труда. Е.А. Климов выделил пять объектов труда: человек, техника, художественный образ, знак, природа. В первой части названия типа профессии обозначен субъект труда, которым всегда является человек [1, с. 68].

**Человек – человек** – все профессии, связанные с воспитанием, обслуживанием, обучением людей, общением с ними. К этой группе относятся все педагогические и медицинские профессии, профессии сферы услуг и другие.

**Человек – техника** – все профессии, связанные с созданием, обслуживанием и эксплуатацией техники. Это такие профессии как: инженер-конструктор, автослесарь, системный администратор и другие.

**Человек – художественный образ** – все профессии, связанные с созданием, копированием, воспроизведением и изучением художественных образов. К этой группе относятся такие профессии как: художник, актер, певец, реставратор, искусствовед и другие.

**Человек – природа** – все профессии, связанные с изучением, охраной и преобразованием природы. К этой группе относятся такие профессии как: ветеринар, садовник, агроном, эколог и другие.

**Человек – знак** – все профессии, связанные с созданием и использованием знаковых систем (цифровых, буквенных, нотных). К этой группе относятся переводчики художественных и технических текстов, аналитики, финансисты и другие.

Данную типологическую систему следовало бы дополнить еще одним объектом труда: двигательная деятельность. Соответственно и типологическая пара выглядела бы следующим образом: человек-двигательная активность. К этой профессиональной группе можно было бы отнести спортсменов, цирковых артистов, танцовщиков и прочих.

Особенность применения классификации Климова в наше время состоит в том, что простые профессии с одним объектом труда уходят в прошлое и на смену им приходят профессии с несколькими объектами труда, или со сложным объектом труда. Например, профессия ландшафтного дизайнера одновременно относится и к типу человек-природа, и к типу человек - художественный образ. Профессия артист балета, также относится одновременно к типу человек – художественный образ, типу человек – человек и типу человек – двигательная деятельность.

Исходя из такой классификации профессиональную балетную пригодность можно рассматривать с точки зрения развития определенных задатков на основе специализированного отбора по этим трем типам. То есть, неотъемлемая и важная часть соответствия канонам классического танца – наличие артистических, личностных и хореографических способностей различной степени выраженности для дальнейшей профессиональной деятельности. Следует учитывать, что способности развиваясь, переходят в профессиональные качества, которые в свою очередь выражаются в знаниях, умениях, навыках. Однако, способности не только сводятся к знаниям, умениям, навыкам, но и объясняют легкость и быстроту их приобретения в процессе обучения, что чрезвычайно важно для артистов балета. Благоприятное сочетание общих, профессиональных и личностных способностей характеризуют как одаренность к какому-либо роду деятельности. Значит, балетная пригодность может быть охарактеризована как реализованная хореографическая одаренность.

Балетная специфика в отличие от многих видов деятельности предполагает обязательно наличие определенных задатков – врожденных анатомических и физиологических особенностей строения тела, в дальнейшем рассматриваемых как профессиональные данные: строение стопы, выворотность, степень гибкости корпуса и др. В этом контексте важно понимать, что уровень развития хореографических способностей во многом определяется задатками и функциональными данными необходимыми для данной профессии.

По определению основателя дифференциальной психологии, академика Б.М. Теплова, способности можно разделить на общие и специальные. Природа общих способностей, включающая ряд базовых качеств (интеллект, адаптивность, поисковая активность) показывает их необходимость для выполнения всех видов деятельности. К специальным способностям можно отнести музыкальные, литературные, художественно-изобразительные и многие другие качества, позволяющие успешно выполнять определенный род занятий [2, с. 108]. К таким специальным способностям относятся и хореографические качества, присущие артистам балета.

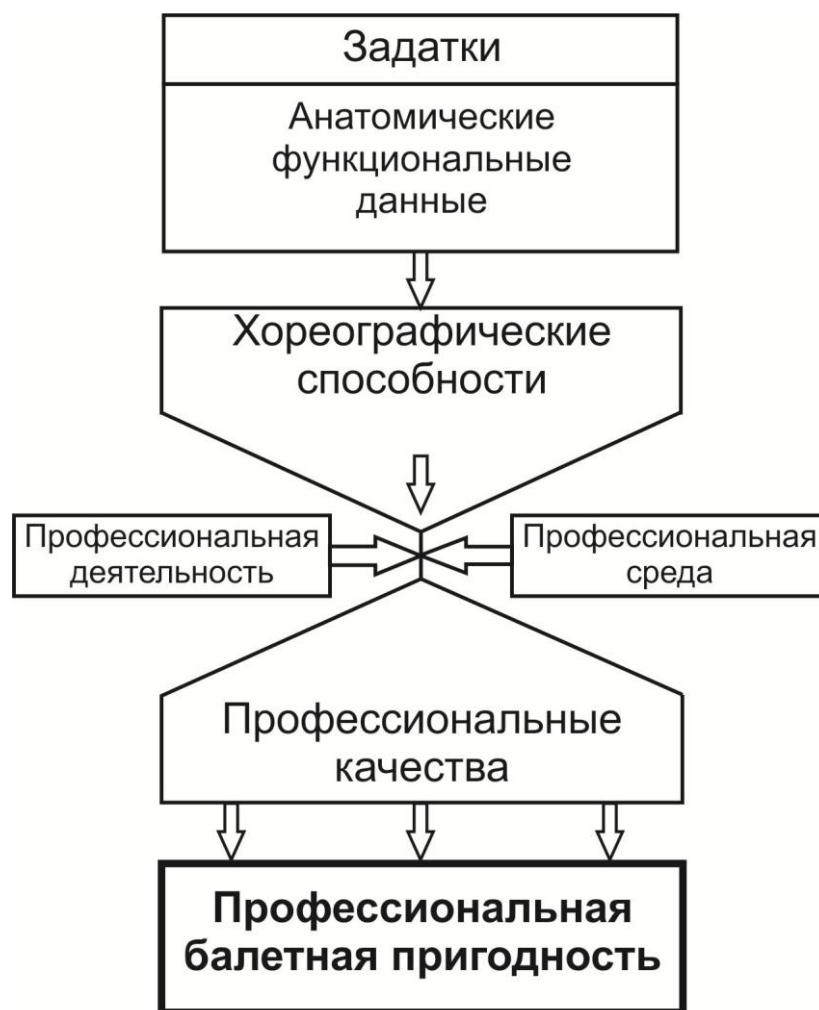
В свою очередь хореографические способности делятся на общие и специальные. К общим относят психомоторные способности – личные качества, обеспечивающие двигательную хореографическую умелость. Для максимальной реализации этих способностей в профессиональные качества необходимо связывать сознание с согласованной работой мышц, как говорят в балете, «включать голову». С точки зрения балетной пригодности ученик с ярко выраженными психомоторными способностями – человек не только с умелым, но еще и «умным», «воспитанным телом». Примечательно, что развитие психомоторных качеств зависят от возрастных особенностей развития ряда психических и мышечно-двигательных функций, поэтому возраст 10-11 лет - наиболее благоприятное время для начала осознанного постижения искусства классического танца.

Психомоторные хореографические качества базируются на умении свободно и согласованно двигаться в пространстве и времени. В самом общем виде такие способности называются координацией в зависимости от степени сложности и характера овладения движением: нервная, мышечная, двигательная и музыкально-ритмическая координация. Выраженная и развитая психомоторика - основа успеха применительно к целой группе профессий: человек –двигательная деятельность.

Когда же мы говорим о специальных хореографических способностях, то возвращаемся к типологической паре: человек – художественный образ. Именно в этой сфере в наибольшей степени проявляются специальные хореографические качества: способность к перевоплощению и выразительность. Таким образом, специальные хореографические качества раскрываются в творческом осмыслении своей профессии, актерских способностях, желании импровизировать и создавать новое.

При рассмотрении хореографических способностей, как основы балетной пригодности необходимо обратить особое внимание на два важных обстоятельства. Прежде всего нужно понимать, что общие и специальные качества влияют друг на друга: чем выше развитие психомоторных качеств, тем больше возможностей творчески выразить себя в создании художественного образа. В свою очередь такие способности как умение перевоплощаться, высокая эмоциональность и креативность накладывают отпечаток на психомоторный характер движения. Второй аспект развития хореографических способностей непосредственно связан с профессиональной деятельностью и конкурентной средой. Именно в процессе работы артист балета проверяет свои способности, оценивает возможности, развивает или компенсирует недостающие качества. Конкурентная профессиональная среда дает возможность сравнивать себя с другими, учиться на своих и чужих ошибках, воспринимать критику и полезные советы. Следовательно, профессиональная деятельность и среда являются источниками и главными факторами формирования и развития балетных способностей. И если задатки – основа проявления способностей, то профессиональная деятельность - главный источник их формирования, поддержания и развития.

Вышеизложенное можно представить в предложенной нами модели, где представлены факторы, влияющие на формирование хореографических способностей в профессиональные качества (рис. 1).



*Рис. 1. Задатки, профессиональная деятельность и среда как факторы формирования и развития хореографических способностей.*

*Источник: составлено автором статьи*

Важно отметить, что существует и другой, так называемый компетентностный подход к формированию, развитию и использованию хореографических качеств. На сегодняшний день в научно-методической и педагогической литературе существует чрезвычайно разнообразная трактовка понятий «компетенция», «компетентность» и «компетентностный подход».

В частности некоторые исследователи полагают, что «основателем компетентностного подхода был Аристотель, который изучал возможности состояния человека, обозначаемого греческим «*atere*» – «сила, которая развивалась и совершенствовалась до такой степени, что стала характерной чертой личности» [3, с. 155] Другое определение дал Н.Н. Нечаев: «Компетентность – доскональное знание своего дела, существа выполняемой работы, сложных связей, явлений и процессов, возможных способов и средств достижения намеченных целей» [4, с. 7]

Представители научно-академического сообщества полагают, что компетенция – это предметная область, о которой индивид хорошо осведомлен и проявляет готовность к выполнению деятельности, а

компетентность – интегрированная характеристика качеств личности, выступающая как результат подготовки выпускника для выполнения деятельности в определенных областях. Иными словами, компетенция – это знания, а компетентность – умения (действия). В отличие от несколько застывшего понятия «квалификация», компетенции включают помимо сугубо профессиональных знаний, умений и навыков, такие качества, как инициатива, сотрудничество, способность к работе в группе, коммуникативные способности, умение учиться, оценивать, логически мыслить, отбирать и творчески использовать информацию [5, с. 4].

В случае с хореографическими способностями для балетной пригодности, компетентностный подход состоит в том, что профессиональные качества рассматриваются не только с позиции их наличия и максимального применения, но и с точки зрения способности артиста балета развиваться в смежных направлениях, постоянно учиться и получать информацию с целью создания новых возможностей для самореализации в хореографической деятельности.

Модель понимания балетной пригодности с точки зрения компетентностного подхода будет выглядеть следующим образом (рис. 2).

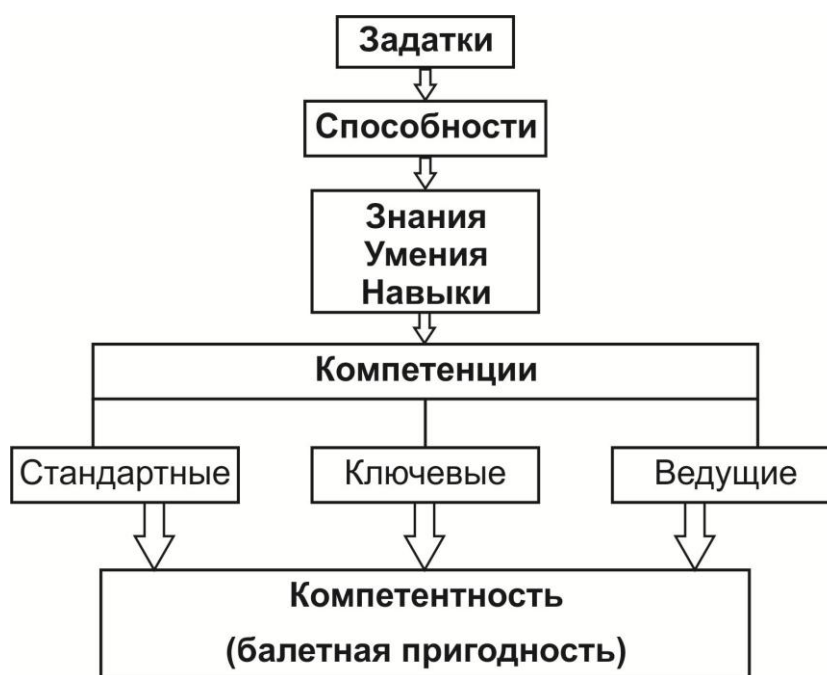


Рис 2. Компетентностный подход к определению балетной пригодности.

Источник: составлено автором статьи

Объясняя представленную модель раскроем суть некоторых понятий с позиций хореографической деятельности. О задатках и способностях мы упоминали выше. Что касается других определений, то предложим собственную трактовку некоторых известных понятий. Хореографическое



знание – это проверенный балетной практикой и собственным опытом результат постижения искусства классического танца. Иными словами, знание для артиста балета – это обладание профессиональной достоверной информацией, позволяющей решать поставленную задачу. Соответственно, очерченная задача может быть разной – от правильного выполненного простого движения экзерсиса до создания на сцене сложного художественного образа.

Умение – способность осознанно применять эти знания на практике. Навыки – действия, которые в процессе профессиональной деятельности выполняются неосознанно, автоматически.

Под стандартными компетенциями мы подразумеваем понимание балетной эстетики, следование канонам классического танца, владение базовыми знаниями и умениями, выполнение профессиональных требований и норм.

Ключевые компетенции предполагают успешность и конкурентоспособность в искусстве классического танца на основе высоких профессиональных качеств.

Ведущие компетенции включают в себя лидерство в данной области, способность мыслить и действовать новыми категориями и принимать нестандартные решения для творческого выполнения профессиональных задач.

Профессиональная балетная компетентность – это способность успешно решать задачу создания сценического художественного образа на основе хореографических знаний, умений и навыков, а также владением стандартными, ключевыми и ведущими компетенциями.

Кроме того, рассматривая пригодность артиста балета к профессиональной деятельности нужно учитывать очень специфичный процесс обучения, включающий: высокие физические нагрузки, распределение педагогического внимания, исходя из хореографических способностей детей, режимность, конкуренцию и раннее погружение в профессию. В силу чего, еще до прихода в театр у детей формируются определенные навыки профессионального общения и обращения с собственным телом.

Поскольку для танцовщика тело является своеобразным инструментом для выражения идеи через создание пластического образа, артист балета вынужден постоянно работать над своими внешними и функциональными качествами. Это выражается в совершенствовании формы, развитии двигательной способности мышц и эластичности связок, в улучшении биомеханических свойств двигательного аппарата. Но для того чтобы балетные движения стали осмысленными и выразительными, требуется последовательная работа не только над совершенствованием своего опорно-двигательного аппарата, который должен тонко реагировать на все нюансы душевных состояний артиста балета, но и над своими психическими свойствами.

В танце, как ни в каком другом виде творчества, доминирует двигательная деятельность, её качество зависит от скорости и музыкальной отзывчивости мышечных реакций опорно-двигательного аппарата, управляемость или неуправляемость которого зависит от усиления или ослабления волевых процессов. Таким образом, морально-волевые качества исполнителя повышают эффективность работы над увеличением физической силы, повышением выносливости и подвижности, помогают в создании яркого сценического образа.

Профессиональная пригодность определяется совокупностью индивидуальных особенностей человека, влияющих на успешность освоения какой-либо трудовой деятельности и эффективности ее выполнения. Она отражает определенный уровень развития коммуникативных качеств для балетной деятельности, например, дуэтного танца с партнером или коллективного взаимодействия на сцене. Профессиональная пригодность определяется также уровнем удовлетворенности человека процессом и результатом своего труда. Удовлетворенность человека своей профессией зависит не только от самого процесса труда, но и от внешних факторов. К ним относятся условия деятельности, социально-психологические особенности коллектива, уровень материального обеспечения, престиж профессии и т.д. Важное значение для чувства удовлетворенности трудом имеют возможности самоутверждения, самооценки и самосовершенствования человека.

В определенном смысле критерием профессиональной пригодности может являться востребованность в хореографических коллективах, получившим мировое признание. В частности, казахстанские артисты балета работают во многих балетных труппах европейского уровня, доказывая свою профессиональную компетентность, а значит и конкурентоспособность. Такая адаптация к новым условиям достигается, прежде всего, способностью конкретной личности к саморазвитию. Это подтверждается исследованиями известной казахстанской балерины, магистра искусств – А.А. Таныкпаевой, изучавшей профессиональную направленность, профессиональное мышление и профессиональное самосознание артистов балета, работающих за границей. По ее мнению, именно эти три компонента являются критериями профессионального мастерства, а их развитие составляет условие и показатель успешности в овладении профессиональным мастерством [6, с. 58].

Из сказанного выше следует, что при оценивании профессиональной пригодности невозможно обойти вниманием типологическую пару: человек – человек с точки зрения общих и специальных психологических качеств, свойственных артисту балета. Более того, очень часто эмоционально-волевые особенности личности артиста балета становятся определяющим фактором в развитии хореографических способностей.

Перечисление психологических компетенций в рамках профессиональной пригодности показывает разнообразие в понимании базовых характеристик модели артиста балета. В определенной мере это

связано с плюрализмом мнений относительно целей подготовки ученика хореографического училища и образа будущего балетного исполнителя. Сторонники экономического подхода утверждают, что в данный исторический период необходим конкурентоспособный танцовщик, который является востребованным товаром на рынке услуг определенного рода (театр, кино, мюзиклы, эстрадные представления, фитнес, педагогическая деятельность, хореография в спорте и цирке). Поборники гуманистического направления видят в артисте балета – канал трансляции культурного танцевального наследия, исполнителя, который будет в профессиональной деятельности создавать и поддерживать высокий уровень художественных требований зрительской аудитории. Соответственно каждая сторона предъявляет свою систему требований к психологическому портрету артиста балета, соглашаясь с общим перечнем знаний, умений и навыков, но сдвигая в ту или иную сторону серьезные ценностно-смысловые акценты развития личности.

Снять острое противоречие в подходах в определенных базовых психологических характеристиках модели артиста балета по мнению Т.А. Филановской помогает компетентностный подход, активно разрабатываемый последние 10-15 лет в сфере образования и воспитания специалистов хореографической направленности. [7, с. 35].

Универсальная структура компетентностной психологической модели артиста балета может быть обоснована идеей природно-социально-культурной целостности человека. Исходя из этого можно выделить целый комплекс личностно-профессиональные психологические компетенций. Они выражаются в следующих проявлениях:

- Готовность и способность социально взаимодействовать с обществом, с творческим коллективом, семьей, друзьями, партнерами.
- Сопряжение личных интересов с интересами творческого коллектива, уважение к окружающим, способность личности к автономии.
- Готовность и способность к конструктивному сотрудничеству, к проявлению толерантности к другой национальной культуре, религии, к социальной мобильности в диалоге культур.
- Готовность и способность управлять эмоциями и проявлять оптимизм, отзывчивость, доброжелательность, сдержанность.
- Готовность и способность к реализации интеллектуального и чувственного потенциала.
- Готовность и способность к усвоению, присвоению и трансляции нравственно-культурных ценностей, норм, образцов, идеалов, традиций культуры и искусства.

По нашему мнению, перечисленные выше личностно-профессиональные компетенции и психологические качества артиста балета могли бы стать основой для дальнейших исследований в этом направлении [8, с. 83].

Подводя итог вышесказанному можно констатировать следующее: уровень профессиональной балетной пригодности определяет комплекс

характеристик, основными из которых являются следующие: профессиональная мотивация, общая и профессиональная подготовленность в форме знаний, умений, навыков, функциональная готовность к деятельности, развитие профессиональных функций и качеств в избранной профессии, характерологические и эмоционально-волевые особенности личности. Профессиональная компетентность артиста балета – это интегральная (функциональная и личностная) характеристика артиста балета, его физического ресурса, творческого потенциала и способности на практике реализовывать свои профессиональные знания и умения. Таким образом, профессиональная балетная пригодность или компетентность – многоуровневая, многокомпонентная и взаимообусловленная система, включающую в себя физические данные, специальные хореографические способности и личностные качества артиста балета, определяющие успешность его профессиональной деятельности.

### **Литература:**

1. Климов Е.А. *Введение в психологию труда*. - М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1998. – 350 с.
2. Теплов Б.М. *Психология*. – М.: Учпедгиз, 1953. – 121 с.
3. Зимняя И.А. *Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Авторская версия*/. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов. – 2004.
4. Нечаев Н.Н., Резницкая Г.И. *Формирование коммуникативной компетенции как условие становления профессионального сознания специалиста*// Вестник УРАО. - 2002. № 1. – 21 с.
5. *Болонский процесс. Компетентностный подход* // Материалы сайта социологического факультета МГУ. Режим доступа: <http://www.sodo.msu.ru/?s=main&p=bologne&t=03>
6. Таныкпаева А.А. *Проблемы адаптации отечественной балетной школы к системе западноевропейского хореографического искусства. Диссертация на соискание степени магистра искусств*. – Алматы, 2012. - 62 с.
7. Филановская Т.А. *Структура компетентностной модели выпускника высшего профессионального образования по направлению «хореографическое искусство»*. Вестник Академии Русского Балета имени А.Я. Вагановой. СПб.: 2010. №2 (24) – 33-38 с.
8. Капанова Г.Ж. *Современные критерии оценки профессиональной пригодности в балете. Диссертация на соискание степени магистра искусств*. – Алматы, 2015.– 90 с.

**Секция 3. Бейнелеу және өнері**  
**Изобразительное и декоративно-прикладное искусство**  
**Fine art and decorative art**

**Шкляева С.А.**  
*Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова*  
*г. Алматы, Казахстан*  
[swetlana.shklyaewa@yandex.kz](mailto:swetlana.shklyaewa@yandex.kz)

**МОЛИТВЕННЫЕ КОВРИКИ: К АНАЛИЗУ НЕКОТОРЫХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ**

**Түйін:** Мақалада ислам мәдениетіндегі тоқыма саласының қызықты бағыттарының бірі, құран оқитын кілемшелердің кейбір ою-өрнек түрлері қарастырылған.

**Резюме:** В докладе рассматриваются некоторые мотивы орнаментации молитвенных ковриков, интереснейшего направления в развитии исламского текстиля.

**Abstract:** The report discusses some of the motifs of ornamentation prayerful rugs, interesting directions of the development of Islamic textiles.

**Ключевые слова:** молитвенные коврики, михраб, жайнамаз, мусульманские ритуалы.

**Кілт сөздер:** намаз кілем, мехраб, жайнамаз, мұсылман рәсімдері.

**Key words:** prayer rugs, prayer niche, prayer-mat, Muslim rituals.

Многие религии мира создали свой неповторимый комплекс культовых ритуалов, который определил культуру и искусство, жизненный уклад и костюм, украшения верующих. Среди них искусство ислама считается «принципиально не культовым», и только две формы художественного выражения – мечеть и каллиграфия – в полной мере отражают сакральные основы культуры [1, с. 7].

Одной из важнейших для ислама религиозно-культурных традиций стали ежедневные пятикратные молитвы – намаз (перс.) или саят/салат (арабс.). Правила канонической мусульманской традиции, включающей состояние ритуальной чистоты (тахар), произношение религиозных формул (славословия Аллаху, его имени, Первой суры Корана, шахада), определенные предписанные положения тела (молящийся стоя поднимает руки вверх, сложив одну руку в другую, склоняется, снова встает и простирает руки вверх; затем становится на колени, падает ниц, касаясь земли семью частями тела – лбом, обеими руками, обоими коленями, большими пальцами обеих ног), которые выражают единство души и плоти молящегося, момент его духовного единения с творцом, вероятно, стали причиной появления такой массовой культовой принадлежности как молитвенный коврик. Разнообразные по орнаментальному решению, технике исполнения молитвенные коврики почти не рассмотрены в казахстанской

искусствоведческой литературе, между тем, они, на наш взгляд, представляют достаточно интересное и самостоятельное явление в исламском текстиле.

Молитвенные коврики в исламских странах имеют разные названия, например, таги и саджджад в Аравии, джанамаз в Иране, джайнамаз (джойнамаз, жайнамаз) или намазлык в странах Центральной Азии. Большинство известных и опубликованных в литературе молитвенных ковриков выполнено ворсовым ткачеством в Иране, Турции и других странах.

Изысканнейшие композиции ворсовых молитвенных ковров разрабатывались профессиональными художниками, например, знаменитой тебризской школы. Прекрасные молитвенные коврики были созданы во время правления династии Сефевидов [4, с. 122]. Молитвенные коврики хранятся во многих известнейших музеях мира: Метрополитен-музее (Нью-Йорк), Виктории и Альберта (Лондон), Топкапы (Стамбул), Государственном музее Востока (Москва) и др.

Невозможно точно установить время и место возникновения молитвенных ковриков, но уже в период правления Аббасидов (749-945) существовали ковры с куфическими надписями (два фрагмента таких ковров, датируемых VIII в., хранятся в арабском музее в Каире, еще один – в музее текстиля в Вашингтоне). Сведения о вывозе молитвенных ковриков из Таша и Ребинджана (между Бухарой и Самаркандом) приводятся в арабо-персидской литературе VII – XI вв. (Табари, Наршахи, Макдиси и др.) [2, с. 11]. Интересно то, что арабы в период становления своей новой религии ворсовым ткачеством почти не занимались. Унаследовав традиции культуры завоеванных Сасанидского Ирана и стран восточного христианства (Византия, Сирия, Палестина), мусульмане создали абсолютно новый тип ковра в истории ковроткачества, специально приспособленный для индивидуального и коллективного моления (в любом месте, ибо, по словам пророка, вся земля освещена и устроена мечетью для мусульман).

От обычных ворсовых ковров молитвенные коврики отличаются меньшим размером и определенной композицией. Иногда молитвенные коврики, разнообразные и завершенные в композиционных решениях, соединяются в горизонтальном или вертикальном направлении в единую полосу ковра. Как правило, в композициях ворсовых молитвенных ковров соблюдается каноническая система деления на центральное поле и бордюр. Известный исследователь коврового ткачества конца XIX – начала XX вв. С.М. Дудин отождествляет нижний край молитвенного ковра с преддверием Каабы, а бордюр – с рядом ковровых завес, подобно тем десяти, о которых говорил Моисей в Исходе (36:1-38), описывая устройство скинии [3, с. XI]. Мастера же по изготовлению молитвенных ковриков учитывали определенные положения тела во время ракатов, что выражалось в фиксированном расстоянии между местом для ступней ног и прикосновений лба. Некоторые ворсовые молитвенные коврики (Белуджистан, Азербайджан) в верхней части украшены изображениями кистей рук или растительными

мотивами, заключенными в прямоугольные рамы. Часто композиционными акцентами в молитвенных ковриках становились строки из Корана, молитв на арабском языке, например, «Ля иляха илля ллах» – «Нет никакого божества, кроме Аллаха!». Они помещались также в верхней части ковра, в своеобразном картуше – «кежебе», который называли иногда «саждягах» – алтарь.

Другими изобразительными мотивами в композициях молитвенных ковриков (Дагестан, Азербайджан, Туркменистан) стали упрощенные изображения плоского земляного камушка, взятого в «святом месте» (чаще с могилы святого), которого должен касаться лбом молящийся; четок, гребенки для бороды, зубочистки и мешочка для лепестков розы – тех предметов, которые обычно заворачивались в джойнамаз [4, с. 117]. Но чаще всего в молитвенных ковриках встречается изображение арки или ниши – михраба. Михраб мечети указывает киблу – направление в сторону Мекки, Каабы, главного святилища мусульман, лицом к которому и должен стоять молящийся, как когда-то стоял пророк Мухаммед.

Существуют разные предположения исследователей относительно возникновения изображения ниш в молитвенных ковриках. Например, Л.И. Ремпель замечает, что между согдийской нишей-наиском (со скульптурой божества, по которому, кстати, можно было узнать, какой религии принадлежат владельцы дома, ибо для раннесредневекового центральноазиатского искусства был особенно характерен синкретизм верований: зороастризма, манихейства, буддизма, несторианства) и «мусульманским михрабом имелась достаточно очевидная связь и преемственность» [5, с. 123].

Л. Керимов считает, что абрисы арок и михрабов на азербайджанских молитвенных коврах напоминают человеческую фигуру и являются «изображениями-символами богини красоты и любви Венеры, луны, солнца или других семи планет» [4, с. 122], несомненно, связанных с более древним зороастрийским культом. По мнению ученого, «давняя традиция, существовавшая до VII в., с приходом арабов не только не исчезла, но, более того, приспособившись к обрядам новой исламской религии, получила дальнейшее развитие» [4, с. 122]. Примером такой интерпретации арки может служить композиция молитвенного коврика тебризской школы XV века, находящегося в частной коллекции Э. Пароваччи (Италия) [6].

Безусловно, все это – верные замечания о временной трансформации и локальных изменениях широко распространенного сакрального мотива в искусстве – арки. Но нам представляется несомненным, что общеисламский мотив изображения ниш на молитвенных ковриках непосредственно связан со словами Корана (24:35): «Аллах – свет небес и земли. Его свет – точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло точно жемчужная звезда. Свет на свете! Ведет Аллах к своему свету, кого пожелает, и приводит Аллах притчи для людей». И, действительно, на многих анатолийских молитвенных коврах типа «гиордес», «кула» разнообразные по очертаниям арки, поддерживаемые иногда колоннами или пилястрами, украшались

изображением лампы, висящей под ней, или декорировались наконечникообразными элементами, завершающимися стеблями или лилиями (ковры типа «ладик», «ушак»). Подобный шелковый ворсовый ковер XVII века необыкновенной красоты находится в коллекции Государственного музея Востока (Москва) [7, с. 115, ил. 85].

Этот тип композиции в разных вариациях нередко повторяется в войлочных молитвенных ковриках Турции (Этнографический музей, Конья) [8, с. 240, 244, 250, 260 и др.].

У тюркских народов и ираноязычных таджиков Центральной Азии в быту были распространены не только ворсовые молитвенные коврики, но и бархатные, войлочные, суконные, хлопчатобумажные джойнамазы /жайнамазы, украшенные вышивкой, аппликацией, вваляным рисунком и т.д. Известно, что туркмены, киргизы, казахи и др. имели свой специфический хозяйственно-бытовой уклад и образ жизни, которые помогли сохранить многие обычаи и верования прежних культов, соединившихся впоследствии с исламом. Эта историческая особенность отразилась на характере орнаментации молитвенных ковриков.

Анализ содержания орнаментов является одним из сложных вопросов в исследовании орнаментального творчества, но попытаемся разобраться в смысловом содержании орнаментации некоторых конкретных молитвенных ковриков, отличающихся непосредственностью композиционного изложения.

Реликтовые орнаментальные мотивы встречаются на многих молитвенных коврах. Так замечательны текстильные вариации под аркой михраба древнейшего мотива – «Мировое древо», ведущего образа мифологии первобытных народов, имеющего семантический смысл универсальной организации вселенной, построенной вокруг Мировой оси [9, с. 168]. К этой группе исламского текстиля можно отнести индийский молитвенный ковер могольского времени. Куст цветущих лилий под фестончатой аркой и цветочные ислими за ее пределами на фоне центрального поля и бордюрной рамы выполнены шелковым шитьем во второй половине XVII века в гуджаратском стиле (Музей Виктории и Альберта, Лондон). Белый фон и изящная графика цветов создают впечатление необыкновенной легкости и праздничности композиции [10, с. 302, ил. 160].

Мифологическая космография прослеживается в композициях молитвенных ковриков с нишами и изображениями птицы или рогов [2, табл. LXXXIX, 12; 9, с. 147, 149]. Мотив птицы на арке намазлыка можно сопоставить с мотивом мифологической солнечной птицы на верхушке космического дерева, а рогообразное навершие – с образом барана, носителем зороастрийского фарна, «наделенного свойством фертильности и сакральной чистоты» [11, с. 50]. Возможно, мотив арки с рогообразным навершием имел реальный прототип в быту: рога барана, по данным Г.П. Снесарева, помещали над входом домов, усадеб, у входа в мазар над его порталом, веря в их сакральную сверхъестественную силу [12, с. 277].



Другим интересным мотивом, имеющим апотропейное значение, стало изображение змей на намазлыках (Юго-Восточная Туркмения) [2, с. 225].

Сложное построение композиции с ритмично чередующимися горизонтальными ярусами и общей вертикалью можно отметить в молитвенном коврике, упоминаемом в монографии В.Г. Мошковой [2, табл. LXXXIX, 13]. В верхнем и третьем ярусах композиции в зеркальной симметрии изображены змеи и орнаментальные элементы, соотносимые со знаками символической защиты – кресты (атанак), треугольники (тумар), гребни (дарак). Змея была, по народным представлениям, зооморфным воплощением души, охранителем водоемов. Культ змеи был распространен по всей Средней Азии, «хотя в самом исламе мы уже не находим следов зоолатрии» [12, с. 114, 308].

Необычным решением культовой композиции отличается казахский войлочный жайнамаз из коллекции МАЭ РАН (Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской Академии наук, № 410-16). Разрешение на использование материала для научной работы и доклада на конференции было любезно представлено МАЭ РАН, за что – моя особая признательность Музею. У С.М. Абрамзона читаем описание жайнамаза: «...Он скатан из белой шерсти. С лицевой стороны вкатаны, не создавая узора, пятна из красной шерсти. Подобный коврик казахи расстилали и совершали на нем молитву (намаз). Длина коврика – 183 см, ширина – 136 см. Получен в дар от К.Н. Лазари в 1898 г. Приобретен в Лепсинском уезде Семиреченской области» [13, с. 46]. К.Н. Лазари, в истории личность известная, он был начальником Лепсинского уезда Семиреченской области, участвовал в Первой всеобщей переписи населения Российской империи 1897 года и посылал свои многочисленные работы о жизни казахов и киргизов в Музей антропологии и этнографии.

Думается, что неизвестный мастер, выполнивший молитвенный коврик, действительно не создавал узор, организуя композицию, он исходил из народного понимания символической числовой гармонии.

Красные пятна, а их семь, у верхнего края молитвенного коврика расположены в один ряд. Центр коврика отмечен вытянутой фигурой, окруженной тремя пятнами. Символика числа семь широко известна в казахской мифологии (семь планет, число семь – счастливое), культурно-исторической памяти народа («Жеті ата» – знание о предках семи колен, «Жеті жарғы» – семь уложений и др.). В исламе седьмое небо это самое верхнее небо, место высшего просветления; число семь – совершенное число и т.д.

Возможно, что загадочные пятна, так ритмично трансформированные в мерный ряд, – это числовая символика верха, неба, отражающая как древние мировоззренческие понятия, так и канонические положения ислама. Белый цвет у тюркских народов – символ святости и в исламе – избранный цвет пророка Мухаммеда. В войлочном жайнамазе еще три пятна расположены в координатах, обозначающих точки треугольника, обращенного вершиной вниз. Может быть, это схематичное изображение тумара, известного образа

знаковой защиты? Примеры смысловых обозначений при помощи простых пятен известны в этнографии [11, с. 50]. Принимая во внимание символичность образного мышления казахов, вполне возможно предположить, что точки треугольника также имели смысл при молении о своей душе, которая представлялась триединой: ет-жаны – душа плоти, шыбын-жан – душа, жизнь человека, рух-жан – дух. Но тогда что же символически изображено в центре композиции жайнамаза?

Белый тканевый коврик с красным тумаром, выполненным аппликацией, как константным знаком для прикосновений лба во время молитв, к тому же, отличающим верх от низа, встретился мне в Монгольской экспедиции (2007), о тумаре рассказывают мои знакомые, вспоминая домашние жайнамазы.

Простые и фестончатые, стрельчатые дуги арок, украшенные цветочными мотивами, – непреходящим образом вечного обновления мира – наиболее часто встречаемый вариант оформления народных молитвенных ковров. Композиционные схемы размещения цветочных мотивов на жайнамазах разнообразны: здесь и букеты цветов, и ислими, завитками составляющие дуги арок, и цветы, разбросанные по всему полю коврика (ГМИ им. А. Кастеева, Алматы) [14, с. 207, 389 и др.].

В этих цветочных композициях можно отметить следы архаичной среднеазиатской традиции праздников, связанных с культом весенней воскресающей растительности и посвященных цветам: тюльпану, маку, розе. Ритуальный весенний сбор тюльпанов и маков, по мнению О.А. Сухаревой, имел символическое значение: кровь погибшего божества появлялась весной в виде красных цветов [15, с. 42]. Интересен и момент, указанный Е.М. Пещеревой, впервые описавшей среднеазиатский культ природы, – связывание тюльпанов в букеты означало соединение разрозненных частей воскресающего божества [15, с. 41]. В Государственном музее Востока (Москва) хранится великолепный вышитый цветными нитями таджикский молитвенный коврик XIX века. По всему полю джойнамаза в плотном сетчатом раппорте расположены красные цветы, а в светлой стрельчатой нише михраба – букеты этих же цветов [7, с. 31, ил. 10].

И, наконец, хотелось бы отметить еще один орнаментальный мотив, так часто встречающийся в народных молитвенных коврах: луна и звезда, расположенные над сводом все той же арки. Согласно Корану, Аллах создал семь небес и «внушил каждому небу его дело» (41:8-11). Нижнее небо «без расщелин» (50:6) и охраняется «от всякого шайтана мятежного» (37:7) «украшениями неба – звездами» (37:6), «светильниками и сделали их побиением для дьяволов (67:5). Л.И. Ремпель приводит интересное высказывание Абу Рейхан Бируни, допускающего, что, «когда при молитве ищут помощи в фигурах светил, то сила молитвы усиливается» [5, с.186].

Нередко на молитвенных ковриках, выполненных в быту, использован черный фоновый цвет ткани. Вероятно, выбор черного цвета фона молитвенных ковриков можно объяснить подражанием мастеров цвету кисвы – черного покрывала Каабы, на котором золотом вышиты аяты из Корана.

Рассмотренные некоторые орнаментальные мотивы молитвенных ковриков убеждают в том, что наряду с каноническими композициями, соответствующими содержанию суры Корана (24:35), существовали народные (намазлыки, джойнамазы, жайнамазы), выполненные доступной техникой и часто связанные с доисламскими культурами народов Центральной Азии, соединившихся впоследствии с мусульманскими ритуалами.

#### Литература:

1. Шукуров Ш. *Искусство средневекового Ирана*. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 248 с.
2. Мошкова В.Г. *Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX вв.* – Ташкент: Фан, 1970. – 256 с.
3. Дудин С.М. *Ковровые изделия Средней Азии / Сборник МАЭ. VII.* - Л.: Изд-во АН СССР, 1928. – С. 71–167.
4. Керимов Л. *Азербайджанский ковер. Т. II.* – Баку: Гянджлик, 1983. – 279 с.
5. Ремпель Л.И. *Архитектурный орнамент среднеазиатского Междуречья IX-XIII веков / Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств.* – М.: Советский художник, 1978. – С. 112-194.
6. [https://readtiger.com/wkr/ru/Тебризский\\_ковёр](https://readtiger.com/wkr/ru/Тебризский_ковёр) (дата просмотра 28 февраля 2015).
7. *Государственный музей искусства народов Востока / Автор-составитель О.Н. Глухарева.* – М.: Искусство, 1978. – 120 с.
8. Yrd. Doç. Dr. Cavidan Başar Ergenekon. *Терме кешелерин tarihi gelişimi renk desen teknik ve kullanım özellikleri.* – Ankara, 1999. – 506 s.
9. *Teppich aus Mittelasien und Kasachstan / eingel. und zusammengestellt von Елена Тzareva.* – Л.: Аврора-Kunstverlag, 1984. – 223 s.
10. Бренд Б. *Искусство ислама / пер. с англ. А. Гарькавого.* – М.: Издательство ФАИР, 2008. – 336 с.: ил.
11. Антонова Е.В. *О некоторых сторонах семантики сосудов древних земледельцев Передней и Средней Азии в свете этнографических параллелей // Прошлое Средней Азии.* – Душанбе, 1987. – С.45-51.
12. Снесарев Г.П. *Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма.* – М.: Наука, 1969. – 336 с.
13. Абрамзон С.М. *Приметы культа казахов, киргизов и каракалпаков // Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана / Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 34.* – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – С.44-67.
14. *Казахское народное прикладное искусство / Каталог. Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева.* – Алматы: АО АБДИ Компани, 2010. – 436 с.
15. Сухарева О.А. *Празднества цветов у равнинных таджиков (конец XIX – начало XX вв.) // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки.* – М.: Наука, 1986. – С. 31-46.

## **ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО КОСТЮМА: ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**Түйін:** Бұл мақалада қазақ костюмі дәстүрлерінің шығармашылық интерпретациялау «этникалық-имидждік костюм», «сәнді костюм», «ұлттық костюм», «сахналық костюм» сынды жүйелік мен ұғымдық контекстте қарастырылады. Осы аталған жүйелер шеңберінде қазақ костюмінің дәстүрлі қалыптарын еркін қолдану мәселесі көтеріледі. Ұлттық костюм елдің көрнекі имиджінің ең белсенді, қолжетімді элементі ретінде қарастылады.

**Резюме:** В статье рассматриваются вопросы творческой интерпретации традиций казахского костюма в контексте систем и понятий: «этно-имиджевый костюм», «модный костюм», «национальный костюм», «сценический костюм». Поднимается проблема допустимости вольного обращения с традиционными формами казахского костюма в рамках указанных систем. Рассматривается национальный костюм как активный, наиболее доступный элемент визуального имиджа страны.

**Abstract:** This article discusses the creative interpretation of traditional Kazakh costume in the context of systems and concepts, "ethnic costume fashion", "fashionable dress", "national costume", "stage costume". It raised the issue of the admissibility of the free treatment of traditional forms of Kazakh suit within these systems. We consider the national costume as an active, is the most accessible element of visual image of the country.

**Кілт сөздер:** дәстүрлі қазақ костюмі, шығармашылық интерпретация, көрнекі имидж.

**Ключевые слова:** традиционный казахский костюм, творческая интерпретация, визуальный имидж

**Key words:** Kazakh traditional costume, creative interpretation, visual image

В последние годы, в определенных профессиональных кругах, в средствах массовой информации и социальных сетях достаточно активно обсуждается вопрос допустимости вольного обращения с традиционными формами казахского костюма при разработке национальной и современной одежды. Для того, чтобы попытаться на него ответить следует разделить понятия традиционного костюма и современного, созданного на основе творческой интерпретации существовавших традиций.

Своеобразие традиционного казахского костюма пережило длительную эволюцию, испытал воздействие великих культур Востока и Запада. Комплекс традиционного казахского костюма складывался на протяжении многих веков и даже тысячелетий, вбирая в себя наиболее позитивный опыт кочевых и оседлых цивилизаций, однако наиболее яркий след в костюмном комплексе казахов оставило степное наследие ранних кочевников – носителей сакской, хуннской и позднее древнетюркской, кипшакской культур. Говоря о традиционном казахском костюме, мы имеем дело с реально бытовавшими формами, известными нам из этнографических источников, с их реконструкцией и достоверным воспроизведением

отдельных предметов костюма или костюмного комплекса в целом. Излишне говорить о том, что и реконструкция и копирование подразумевают достижение полной визуальной и технологической достоверности, достигаемой путем кропотливых исследований.

Совсем по-другому можно сформулировать задачи дизайнеров современной модной одежды. Дизайнер костюма призван не копировать существующие образцы, а создавать актуальные и перспективные формы, черпая вдохновение в традициях, используя народный костюм как творческий источник. И в этом случае автор ограничен лишь рамками своего интеллекта, вкуса, чувства меры, фантазии и креативного потенциала.

В последнее десятилетие появился целый ряд работ казахстанских ученых, посвященных исследованию казахского костюма как источника творчества отечественных дизайнеров, среди которых изыскания Нуржасаровой М.А. [1], Тогузбаевой Э.К. [2], Володевой Н.А. [3] др. Накопленная методико-теоретическая основа позволяет выявить как существующие общие тенденции, так и частные авторские приемы использования элементов традиционного казахского костюма в современных коллекциях одежды. В своей статье «К вопросу о развитии образной концепции при проектировании моделей одежды с использованием этнических мотивов» Володева Н.А. отмечает актуальность и перспективность тенденций использования образных характеристик традиционного казахского костюма и определяет следующие базовые элементы образно-художественной структуры казахского костюма, которые могут быть применены в процессе проектирования современной одежды:

1. образно-концептуальные (стилистические) особенности;
2. художественно-композиционная и ритмическая структура;
3. колористический строй;
4. фактурное решение;
5. конструктивно-формообразующее решение;
6. орнаментально-декоративные особенности;
7. социально дифференцирующие особенности;
8. семантические особенности [4, 121].

В этой же работе, автор приводит перечень новейших методов художественного творчества и радикальных приемов абсурда постмодернистской культуры, «обнаруженных» в работах казахстанских дизайнеров Аккенже Девятко, Салтанат Баймухамедовой и Сергея Шабунина - деконструкцию, инверсию, трансформацию, гиперболизацию, трансгрессию и самоиронию [4, 122]. По мнению исследователя, использование такого набора методов современного дизайна «направлено на раскрытие образной составляющей костюма, что подразумевает как сохранение отдельных характеристик первоисточника – казахского национального костюма, так и свободную манипуляцию ими, и все – посредством задействования архетипических характеристик исходного объекта» [4, 122].

Сегодня успешные коллекции казахстанских дизайнеров пользуются значительной популярностью у отечественного потребителя и появляются на

мировых подиумах. Однако, вряд ли кто-то может их принять за национальный костюм, и мало кого смущают гигантские казахские узоры на войлочных юбках европейского кроя в коллекциях Аи Бапани или минималистский шик «казахских» платьев известного западной публике казахстанского бренда Aika Alemi. Нужно понимать, что такой костюм – это объект дизайна, несущий в себе национальный колорит, и рассматривать его с точки зрения достоверности и неукоснительного следования традициям, по меньшей мере, странно.

Первые шаги становления дизайна костюма в независимом Казахстане пришлось на тот исторический период, когда в результате длительного запрета национальной культуры и ее подмены псевдотрадициями произошел всплеск огромного интереса казахстанцев к своим культурным корням, возникла потребность их обретения. Информация о традиционном казахском костюме, которой могли воспользоваться тогда художники-модельеры, ограничивалась одним томом из серии альбомов по декоративно-прикладному искусству Альяе Маргулана, парой иллюстрированных изданий Узбекали Джанибекова, тоненькой книжицей с акварелями Айши Галимбаевой и единственной монографией 1964 года Захаровой и Ходжаевой «Казахская национальная одежда XIX - начало XX века». Сам казахстанский дизайн на тот период базировался на «останках» республиканского Дома моделей, изделия которого уже определялись как «совок» и на журналах «Burda moden», как обещания чего-то «не совкового». Появились модельеры, ателье и целые «дома мод», специализирующиеся на создании эклектичных, часто безвкусных образцов так называемого «сувенирно-выставочного» костюма под девизом «что-нибудь очень национальное». Здесь и расцвели в одежде бурным цветом несоразмерные, подсмотренные в сценическом костюме узоры, орнаментальные зооморфные мотивы с войлочных напольных изделий, утрированные до нелепости головные уборы, символы материнства «белдемше» на казахстанских снегурочках и саукеле на татешках. Такие нелепости и ошибки неизбежны в подобной ситуации, с тех пор отечественный дизайн продвинулся далеко вперед в своем развитии, но этот странный пласт «сувенирно-выставочного» костюма так и остался. По своей сути это и не совсем народный и уж точно совсем не модный костюм. Парадокс заключается в том, что именно такого рода продукция стала эталоном казахского национального костюма, как для самих казахстанцев, так и за рубежом. Это современные «национальные» свадебные платья и нечто плюшевое с золотом в составе предсвадебных даров, это наряды фольклорных ансамблей, эстрадных исполнителей и эскорт-коридоров из девушек, без которых не обходится ни одно официальное мероприятие в нашей стране.

Отдельного упоминания заслуживает такой своеобразный вид современного казахского костюма как национальная одежда для дарения, сложившийся на основе обрядовых действий (киіт) и церемониальных традиций. К сожалению, создатели костюмов такого назначения не всегда на высоте. Так, например, большинство преподносимых сегодня в дар одежд

(как правило, это шапан и головной убор), представляют собой сувенирные версии национальной одежды, причем чаще всего не самые удачные в плане пропорций, кроя, колористического и декоративного решения. И по этим, зачастую далеким от исторической действительности и не обладающим эстетической ценностью образцам, судят о казахском костюме и у нас в стране и за ее пределами. Имевший место казус с фотографией французского президента в «казахском национальном костюме» – достаточно наглядный тому пример. С точки зрения аутентичности и традиционности этот наряд рассматривать нельзя – уж слишком он стилизован, а в качестве современной версии – скучен и неказист. Как результат – сомнительная популярность в СМИ французского президента, который действительно выглядит в этом наряде не совсем *comme il faut* и не менее сомнительная слава казахского костюма. К слову сказать, в этом конкретном случае, виной всему не только «некорректный» вариант национальной одежды. Традиция дарения одежды почетным и уважаемым гостям прекрасна, но возможно, в современных условиях, церемония должна в определенных случаях проводиться более тактично. Нередко, на представителях другого народа или расы, иноэтнические костюмные элементы выглядят нелепо, даже маскаратно, и это надо учитывать нашим службам дипломатического протокола.

Не стоит забывать о том, что национальный костюм является активным, наиболее доступным элементом визуального имиджа страны, наряду с государственной символикой и национальной валютой. Посредством такого рода национальных «маркеров» воспитывается чувство причастности к истории и культуре своего народа, формируется восприятие государства собственными гражданами и мировым сообществом. Костюм как «визитная карточка» страны появляется на почтовых марках, демонстрируется в этно-имиджевых шоу, преподносится в качестве подарков, его элементы используются при разработке спортивного брендинга и национального стиля костюма казахстанских спортсменов.

В этом случае имеет место художественная практика создания современного этнического костюма, где допускаются незначительные отклонения от этнографического материала с целью достижения образности и большей художественной выразительности. Но здесь важны все детали и нюансы – характер силуэта и объемы, материалы и методы декорирования, содержание и размер орнаментальных мотивов, цветовая гамма, соответствие элементов костюма социальному и семейно-возрастному статусу его предполагаемого носителя. Наглядный пример такого деликатного подхода и тонкого баланса между традициями и зрелищностью можно видеть в этно-имиджевых коллекциях костюмов Муслима Жумагалиева, не раз представлявших Казахстан по всему миру. Свое направление в дизайне Муслим позиционирует как «национальный стиль» и называет своей основной целью «популяризацию и пропаганду национального стиля, национальной одежды» [5].

### Литература:

1. Нуржасарова М. А. Теоретические и методологические принципы проектирования современной одежды на основе традиционного казахского костюма // Диссертация на соискание степени кандидата технических наук. - Алматы, 2005.
2. Тогузбаева Э.К. Разработка методов анализа и классификации казахского национального женского костюма (в аспекте проектирования моделей современной одежды) // Диссертация на соискание степени кандидата технических наук. - Алматы, 2006.
3. Володева Н.А. Художественные традиции казахского национального костюма в современной практике дизайна одежды // Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведческих наук. - Алматы, 2012.
4. Володева Н.А. К вопросу о развитии образной концепции при проектировании моделей одежды с использованием этнических мотивов // Вестник КазНУ (серия Философия, культурология, политология). Алматы, №2 (33) 2009, 120-123.
5. <http://www.almaty.tv/news/news/almaty-vpervye-otprazdnoval-den-kazakhskoy-natsion.html>

**Муқанов М.Ф., Турғынбай Б. С., Сулейменов М. Ш.**

*Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан*

[malik\\_flober@mail.ru](mailto:malik_flober@mail.ru), [Bolat\\_Turgynbay@mail.ru](mailto: Bolat_Turgynbay@mail.ru), [smukhamedzhan@mail.ru](mailto:smukhamedzhan@mail.ru)

## **ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АВТОРСКИХ ГОБЕЛЕНОВ «ХРАНИТЕЛЬ ОЧАГА» И «ВОИНЫ» КАЗАХСКОГО МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ БАУЫРЖАНА ДОСЖАНОВА**

**Түйін:** Бұл мақала жас қазақ суретшісі Бауыржан Досжановтың «Отбасы камқоршысы» (2011 ж.) және «Жауынгерлер» (2013 ж.) түс кілемдеріне жасалған өнертанымдық талдауға арналған. Оның шығармашылық әдісі минимализмнің бейнелеу эстетикасында шығарылған біртұма сюжеттік көркем композицияларды және қазақ ұлттық мифологиясының бейнелемесін жинақтау болып табылады.

**Резюме:** Данная статья посвящена искусствоведческому анализу гобеленов «Хранитель очага» (2011 г.) и «Воины» (2013 г.) молодого казахского художника Бауыржана Досжанова. Его творческий метод синтезирует символику традиционной казахской мифологии и поиск неординарных сюжетно-образных композиций, решенных в изобразительной эстетике минимализма.

**Abstract:** This article focuses on analysis of art criticism of tapestries "Keeper of the hearth» (2011) and «Warriors" (2013), of a young Kazakh artist Bauyrzhan Doszhanov. His creative method synthesizes the symbolism of traditional Kazakh mythology and searching for unusual plot- figurative compositions, solutions in the graphic aesthetics of minimalism.

**Кілт сөздер:** монументалдыөнер, заманауи гобелен, Қазақстан, көркемтоқыма, сәулет, өнер.

**Ключевые слова:** монументальное искусство, современный гобелен, Казахстан, художественный текстиль, архитектура, современное искусство.

**Key words:** monumental arts, contemporary tapestry, Kazakhstan, art textile, architecture, modern arts.

Одним из ярких представителей молодого поколения художников по гобелену является выпускник 2011 года кафедры «Декоративно-прикладное



искусство» специализации «Художественный текстиль» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова – Бауыржан Досжанов. В последующие годы, окончив магистратуру в родной альма-матер, он становится преподавателем специальных художественных дисциплин на вышеназванной кафедре.

В своих, пока еще немногих авторских работах художник достаточно емко выявляет определенную тенденцию: монументально-изобразительный характер его гобеленов отличается метафоричностью изложения, он ищет и преподносит художественные образы в русле канонов эстетики минимализма.

Для искусствоведческого анализа рассмотрим два гобелена: «Хранитель очага» («Keeper of the hearth») 2011 г., размер 80 x 120 см., и «Воины» («Warriors») 2013 г., размер 115 x 115 см.

Изобразительное решение первого произведения «Хранитель очага» при всей отвлеченности символично-аллегорической системы образов простое и ясное, поэтому смысловой подтекст зрителем считывается легко. Это одно из самых важных достоинств анализируемого произведения. Такое совпадение образной структуры с визуальным изобразительным решением является планомерным результатом творческого своеволия Досжанова Бауыржана, его экспрессивных качеств и экспериментальной смелости в поисках неожиданных ходов выражения оригинального авторского видения сюжета или художественного образа. Еще приятнее подчеркнуть достоинства творческого метода художника в противовес сложившейся негативной тенденции в искусстве современного казахского художественного текстиля.

Она проявляется в том, что молодые художники не ставят перед собой задач высокого художественного уровня. Хотя они и опираются в своем творчестве на образы традиционной казахской культуры и мифологии, и, по крайней мере, следуют принципам и приемам декоративно-прикладного искусства, народные традиции понимаются ими весьма ограниченно. Вместо воплощения особенностей национальной культуры во всем ее многообразии и неповторимости в гобеленах часто дается только их внешнее подобие. Используются «кочующие» из работы в работу примитивные сюжеты и мотивы, псевдоказахская цветовая гамма, банальная изобразительная трактовка героев популярных мифов и легенд. А ведь по глубокому определению советского философа и филолога А. Лосева, «...один образный элемент, лишенный всякого понятия...не есть символ».[1, - С. 177] Или, как о подобной связи в изобразительной эстетике говорил Гегель – «красота есть лишь определенный способ проявления в изображении истины».[2, - С. 99]

В отличие от большинства молодых художников, работающих в сфере современного казахского художественного текстиля, Досжанов Бауыржан неустанно ищет в гобеленах новые формы эмоционального воздействия на чувства современного зрителя. При этом он старается не то, чтобы лишить зрителя привычных стереотипов восприятия. А, напротив, старается прививать свое видение новых горизонтов изобразительной эстетики в искусстве казахского художественного текстиля, предлагая ему взамен

возможность созерцать фантасмагорические комбинации символических элементов и мифологических образов. Бауыржан, как истый художник-авангардист в своих композициях старается поместить привычное, давно знакомое, в какую-либо парадоксальную сюжетно "невозможную" ситуацию. Он сочетает знакомые изобразительные элементы с интригующе алогичными художественными текстами, тем самым часто нарушая общепринятую визуальную логику единства частей и целого. К его желанию вобрать в единое целое авангардизм изобразительной стилистики и образы казахской мифологии замечательно подходят слова казахстанского искусствоведа Р. Ергалиевой: «Как бы это не казалось парадоксальным, но все мы знаем, что любой авангард всегда прорастает на чудесных полях мифологии, и в этом пристрастии наша национальная школа вновь оказывается как бы ко времени».[3, - С. 276]

В самом центре гобелена «Хранитель очага» располагается массивная фигура быка, стилизованная под силуэт казахской юрты. Рассматривая могучие, широко раскинутые рога и уверенную позу животного понимаешь заложенную автором в композицию многогранность образа. Ведь бык в данном случае исполняет не только символическую роль охранительного тотема, но и, одновременно, является физическим защитником дома и семейного очага.



гобелен «Хранитель очага» («Keeper of the hearth») 2011 г., размер 80 x 120 см.

Вообще, в иерархии животных скотоводческой культуры кочевников бык идет после лошадей, овец и верблюдов. В силу своих незаурядных качеств – физической мощи и выносливости, он использовался в основном как тягловое или транспортное средство при многочисленных перекочевках. Ряды запряженных быков также тянули «куйме» - большие парадные юрты на деревянных платформах, установленных на прочные и массивные колеса.

Во многих аспектах древнетюркской культуры проявлялась мистическая сущность этого животного. Так, именно на спине быка путешествует соляное божество в петроглифах урочища Тамгалы. [4,- С. 78]

Также древнетюркские сказания и легенды говорят о том, что владыка подземного мира Ерлик-бий ездит верхом на черно-синем быке с дыханием, подобным ветру. Так что в облике этого могучего и благородного животного еще скрываются потенциальные возможности реализации его образа в различных аспектах современного изобразительного искусства.

Несомненно, что данная работа является своеобразным «реверансом» в сторону творчества Алибая и Сауле Бапановых, поскольку они являются одними из первых, кто привлек изображение быка для решения художественных образов в стилизованных композициях своих гобеленов и войлоков. Это известный в среде искусствоведов и мастеров казахского художественного текстиля образ быка, стоящего на вершине горы и несущего на своих рогах причудливо изогнутый серп луны в гобелене «Мировая гора –II». И бык, представший в образе Дня и Ночи в одноименном войлочном панно, обе стороны которого – лицевая и изнаночная, являются выставочными. Сам Бауыржан не скрывает, что в искусстве казахского гобелена является последователем изобразительного стиля Бапановых, и что при работе над некоторыми своими гобеленами он черпал вдохновение из их авторских произведений. Но вернемся к начатому анализу работы молодого художника.

У самого левого края композиции автор располагает интересное стилизованное вертикальное пятно-дерево, в очертаниях которого угадывается фигура летящей птицы. Ее стремительный утонченный профиль в сочетании с широким разлетом острых рогов быка придает динамичное напряжение в общем довольно статичной композиции. Противоположный верхний край композиции уравнивается черным пятном солнца или полной луны.

У основания дерева-птицы уютно устроились миниатюрные фигурки самих хозяев юрты – мужчины и женщины. По их позам нельзя не заметить, что первый верховодит над второй. Здесь прочитывается легкая ирония автора по отношению к догматике традиционного казахского общества, в котором ранее считалось, что социальный статус женщин ниже, чем у мужчин. Такая подробность, найденная и заложенная художником в общую смысловую канву произведения, только украшает и обогащает его.

По цветовой колористике существуют два авторских варианта гобелена. В первом случае основным цветом фона является бирюзово-голубой, напоминающий национальный флаг Республики Казахстан. А во втором – сложный холодный оттенок красно-терракотового цвета. С художественной точки зрения первый вариант несет коммерческий оттенок и скрытое желание понравиться не столько зрителю, но и потенциальному покупателю. Поэтому более удачным является красный вариант. Этому также помогает не только выбор необычной цветовой гаммы, но и грамотный меланжевый подбор колеров. Такой подход буквально заставляет



вибрировать фоновое пространство гобелена, придавая изображению событийно-архаичный характер действия. Все сказанное становится еще одной гранью в сложном комплексе образных ассоциаций, возникающих при визуальном соприкосновении с названной работой.

Необычный и неожиданный образно-изобразительный ход художник использовал на панно «Воины». Он и стал решающим обстоятельством при выборе именно этого гобелена для следующего искусствоведческого анализа.

Вообще, при обращении художников к решению образов на военную тематику средних веков в современном изобразительном искусстве Казахстана прослеживается определенная тенденция к так называемой «батыризации», ставшей уже штампом. Дело в том, что воины-батыры, а также представители ханского сословия в основном изображаются верхом на конях, во весь отпор несущимися на врага или восседающими в каких-либо величественных позах. Конечно, в таких случаях сама героическая тематика произведения диктует авторам свои правила, и здесь никак не обойтись без доли пафоса и высокой патетики. Однако в данном гобелене, образ воинов, стоящих на поле битвы плечом к плечу, Бауыржан решает в совершенно ином смысловом измерении.



гобелен «Воины» («Warriors») 2013 г., размер 115 x 115 см.

Заложив в основу композиции идею первостепенности тактико-стратегических действий в военном искусстве, он интерпретирует воинов в

виде фигур, стоящих на шахматной доске. Всем известно, что в этой настольной игре каждая фигура имеет свой дизайн, ранг, изначальную позицию и функционально-игровое назначение. Так и стилизованные воины молодого художника, пребывая в едином строю, не одинаковы как клоны, а разные. Примечательно, что они отличаются друг от друга не только положением позы, но и, как фигуры в шахматах, военной специализацией: у одних в руках лук или балта-топор, у других знамя или копьё.

Цветовой ряд гобелена решен минимальными средствами. В нем присутствуют только четыре цвета: вариации белого и серо-стального, черный и красный. «Декоративно обобщенные фигуры-батыров в двух разных тональностях серого - квадратах девятирицы - представляют образы героического прошлого тюрков, бывших гегемонами в средневековье (9-12 вв.). Созданные образы воинов погружают художника в славное минувшее, позволяя приобщиться к истории народа».[5]

Квадратный формат композиции разделен на девять основных полей-клеток. Черные клетки расположены по вертикали и горизонтали центральных осей. Они визуальнo образуют равносторонний крест и тем самым не только уравнивают композиционный строй гобелена, но и задают его ритму «армейский» порядок и дисциплину. Центральное поле не занято изображением воина и, подчеркивая военную тематику работы, оно окрашено в чистый красный цвет. Его изобразительная чистота является в панно тем пространством, на котором взгляд зрителя одновременно и фокусируется, и отдыхает.

Военно-прикладное искусство батыров казахских степей отличало широкое разнообразие всевозможных видов доспехов и оружия. Территориальное расположение в самом сердце Евразийского континента и, вследствие этого частые вооруженные конфликты, способствовали заимствованию различных типов вооружения, характерных для соседних регионов. Таких как: монгольско-джунгарские, среднеазиатские и русские типы доспехов и оружия. [6, - С. 102] Автор гобелена с большим вниманием отнесся к данному обстоятельству, придав каждому воину свой неповторимый облик. Но, к сожалению, этот положительный факт явился одновременно и слабым изобразительным звеном композиции. Чрезмерно увлекшись художественной проработкой дизайна вооружения воинов – различных поясов и пряжек, нагрудных и плечевых доспехов, шлемов, элементов украшения щитов и оружия, молодой художник визуальнo раздробил фигуры, превратив их в некое подобие детского конструктора. Это мешает впечатлению целостности композиции и смыслово противоречит главной идее – изобразить образ воинского строя как сплоченного монолита, где каждый знает свое место, роль и назначение.

Также может вызвать легкое неприятие найденного художественного образа всем известный исторический факт - ведение боевых действий в пешем строю вообще не было характерным для военно-прикладной деятельности кочевых цивилизаций. Воин на коне был универсален в бою и, в зависимости от обстоятельств, мог пользоваться как копьем или мечом, так

и луком со стрелами. Но, принимая во внимание то обстоятельство, что речь идет о художественном вымысле, надо отнестись к этому промаху снисходительно и не делать на нем акцента. Ведь автор сознательно приносит в жертву реалистические аспекты художественного языка во имя того, чтобы заполучить неординарное решение образов.

Несмотря на эти замечания, необходимо сказать, что в искусстве казахского гобелена Бауыржан Досжанов только начинает свой путь. Он подразумевает не только творческие находки и достижения, но и ошибки и промахи. И все же, его творчество служит подтверждением целенаправленного поиска современным человеком единства и целостности художественного языка. Взаиморасположение и взаимодействие знаков визуального языка вызывают в сознании сложные ряды ассоциаций и складываются в глубоко содержательные художественные образы. Несмотря на молодость, Бауыржан уже выбрал и расставил творческие ориентиры - маяки, благодаря которым сможет найти свой неповторимый путь в океане современного изобразительного искусства Казахстана. Возможно, в творческой перспективе он еще не раз обратится к решению образов «Хранитель очага» и «Воинов», поскольку главная идея и художественно-смысловое содержание гобеленов несомненно содержат в себе нескончаемый потенциал трактовок и художественных решений.

#### **Литература:**

1. Лосев А. Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва, Искусство, 1976, – 177 стр.
2. Гегель Ф. *Эстетика*. – М., 1968, Т. 1, – 99стр.
3. Ергалиева Р.А. *Этническое и эпическое в искусстве Казахстана*. – Алматы: Жибек жолы, 2011, – 276 стр.
4. Медоев А. Г. *Гравюры на скалах*. – Алма-ата: Жалын, 1979. – 78 стр.
5. Шкляева С. А. *В предисловии к каталогу групповой выставки художников: М.Муканова, А Жамхана, Б Досжанова «Красный сезон», галерея «Белый рояль»*. Алматы: 2015.
6. Ахметжанов Қ. С. *Жараған темір кигендер. (батырлардың қару-жарағы, әскери өнері, салт-дәстүрлері)*– Алматы: Дәуір, 1996, -102 б.

**Кенжебаева Л.А.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

*[Leyla.abdygani@mail.ru](mailto:Leyla.abdygani@mail.ru)*

## **Ж.ҚАЙРАМБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ХАНДАР БЕЙНЕСІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор қылқаламшебері Ж.Қайрамбаевтың көркем шығармашылығындағы қазақ хандарының батырлық бейнесін қарастырып, өнертанушылық тұрғысынан талқылаған. Сонымен қатар, көркем шығарма

құрылымындағы көркем бейнелік тіліне және осы саланың даму заңдылықтарына аса ден қойылады.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает героические образы казахских ханов в творчестве Ж.Қайрамбаева. Особое внимание уделяется специфике художественного языка, закономерностям его развития и места в образно-живописной структуре произведений.

**Abstract:** Article reviews themes of heroic images of Kazakh khans in the oeuvres of Zh. Kairambaev. It emphasizes specifics of artistic language, its development pattern and its place in the figurative artistic order in his oeuvres.

**Кілт сөздер:** бейнелеу өнері, Қазақстан, портрет, жанр, қылқалам, бейне, шығарма, бояу, туынды.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, Казахстан, портрет, жанр, кисть, образ, труды, краска, произведение.

**Keywords:** fine arts, Kazakhstan, portrait, genre, brush, image, works, paint, work.

Қазақстан кескіндеме өнерінің тарихында Ж.Қайрамбаевтың өзіндік мәнері ХХ ғасырдың 80-90 жылдарынан бастау алып қалыптасып келеді. Ол бүгінде, бейнелеу өнеріндегі жаңа реализімнің белді өкілі, қазақ қауымына танымал тұлға.

Биылғы жыл Қазақ хандығының құрылғанына 550 жыл толып отырғанын ескеретін болсақ оған Ж.Қайрамбаевтың өзінің тың тарихи туындыларымен зор үлес қосқанын айта кетпеске болмайды. Бейнелеу өнерінде әрбір туындының тарихпен ұласуы үлкен құбылыс. Суретші еңбектерінің негізгі бөлгі ұлтымыздың тарихында елеулі орны бар белгілі тұлғаларды сомдауға бағытталған портреттер галереясынан құралған. Ол еркіндік жолында күреске түскен соңғы хандарымыздың бірі «Кенесарының» (1991), қазақ хандығының бірлігін мақсат еткен «Абылай ханның (1994), ел тыныштығын қорғаған «Райымбек батырдың» (1991) портреттік образдарын жасады. Плакаттық негізінде шешімін тапқан Абылай ханның кеуделік портреті образдық ерекшелігімен ішкі үндестікке толы. Абылай ханның мұндай образдық портреті алғаш рет 1994 жылы кескіндемеші шығармашылығынан көрініс тапқан еді.

Дегенмен үздіксіз іздену үстіндегі мазасыздық үш жүздің басын қосқан ханымыз Абылайдың бірнеше көріністегі бейнесін өмірге алып келуге себеп болды. Плакаттық негізде салынған «Абылай ханның» портреті тік форматта көгілдір түстермен шешімін тапқан. Хандарға тән ақ түсті айыр қалпақта кеудеге дейін бейнеленген ел басшысының келбеті қатал әрі сенімді. Хан мойнындағы алтын алқа мен киіз қалпағының маңдайшасындағы көкшіл көзі бар алтыннан жасалған маңдайлық бір-бірімен өзара үйлесім тапқан. Кейіпкер келбеті – қыр мұрынды, қою қара қасты, қырғи көзді жүзі суық. Оның қатқыл тартқан суық өңі артқы бөліктегі көгілдір түспен бейнеленген табиғатта айқындалып, жарық пен көлеңкенің ойнауында ерекше мәнерлене түскен.

Ж.Қайрамбаев бейнелеген Абылай хан портреті еліміздің тәуелсіздікке қол жеткізген уақытының алғашқы жылдары салынып, халықымыздың рухын көтеруде маңызды роль атқарды. Суретші бұдан өзге де Абылай ханның портреттік образын сомдауда бірнеше ізденістегі туындыларды

дүниеге әкелді. Елдің еңсесін көтерген ұлы тұлға туралы тарихи мәліметтер, көрнекті көркем туындылар көрерменді айрықша сезімге бөлейтіні рас. Қылқалам иесі сол жылдары Абылайдың тұла бойында тұнып тұрған хандық қасиетін көрсететін өсер ұрпаққа өсиет етуге тырысқан бірқатар туындыларды дүниеге әкелді. Олар «Ақбоз ат мінген хан» (2001), «Абылай хан портреті» (2003) және т.б.

Жұмақын Қайрамбаевтың әрбір туындысындағы бейнелеу тілі, сұранысы дер кезінде дүниеге келгендігін дәлелдейді. Бұл суретшінің шығармашылығындағы даналық пен батырлықтың үлгісі болған тарихи тұлғаларымыздың портреттер галереясы. Мысалы, Кенесары тақырыбында суретші бізді бабамызбен тікелей жүздестіргендей әсерге бөлейді. Қылқалам иесінің туындыларындағы Кенесарының портреттік келбеті оның бояу, түстер әлеміндегі мәңгілік ізденісін тағы да бір дәлелдеп өткендей. Өйткені ондағы бояу жағыстарының әрбір ізі, түстердің бір-бірімен бірігіп жалғасуы, олардың қарама-қарсылық заңында штрихтау әдісімен кенепке түсірілуі Ж.Қайрамбаевтің өзіндік қолтаңбасын танытады. Алғашында орта жүздің ханы, кейіннен күллі қазақтың соңғы ханы болып сайланған Кенесары Көкше жеріндегі табиғат аясында бейнеленген (1991). Қылқалам иесі хан портретін кеуде тұсына дейін, қырынан қараған қалпында көрсеткісі келген. Мұнда бозарып атқан таң мен оның сарғыш тартып су айдынына түскен сәулесі туынды мазмұнын аша түскендей. Жалпы суық түстермен шешімін тапқан композицияның алдыңғы бөлігінде қолына найзасын ұстап әскери дуылға-сауытын киген Кенесары бейнесі орналасқан. Хан назары шалғайға бағытталған. Кейіпкердің батыр тұлғасы мен келбетіне жараса біткен сарғыш қасы, сақал-мұрты мен өңі арқылы суретші оның образын ашуға жіті назар аударып, едәуір күш жұмсайды.

Сырт көзге қолына найза ұстаған хан ел тыныштығын қорып тұрғандай кейіп танытады. Суретші Кенесары портретінде хан өмір сүрген заманның жаугершілігін, ат үстіндегі тіршілігін бейнелеуі арқылы портретті тарихи жанрдың мазмұнымен біріктіреді. Осындай баяндаудағы Кенесары ханның бейнесі ел сақшысы, қорғаушысы ретінде сипатталды.

Бұл шығарманың тағы бір тұжырымдамасы бойынша Кенесарының қолындағы найзаның сабын бақанмен салыстыра қарастырып та жатады. Бақан – киіз үй тігетін кезде шаңырақты уық арқылы керегемен біріктіру мақсатында жоғары көтеретін аша ұшы бар жуан сапты таяқ. Бақан – жаңа көтерілген шаңырақтың тірегі. Оны әдетте сол шаңырақтың ер азаматы немесе үйдің отағасы көтереді. Туындыда кескінделген Кенесары да елдің бетке ұстар азаматы, ұлтымыздың шаңырағын көтерген басшысы, тыныштығын қорғап, бірлігінің ұйытқысын сақтаушы [1, 97 б.].

Дегенмен, Кенесары Қасымұлының бас сүйегі әлі күнге дейін өз отанына орала алмай жатқаны жүрегімізді қынжылтады. Әйтсе де оның ұрпақтары бүгінде Ресей жеріндегі бабамыздың бас сүйегін қайтарып алудың шараларын жан-жақты қарастыруда.

Ж.Қайрамбаевтың портреттер галереясында хандар бейнесімен қатар қазақ батырларын да кездестіруге болады. Тік форматта жасыл мен сары



түске үйлескен Райымбек батырдың портреті (1991) көрер көзді бей-жай қалдырмайды. Батырдың бет сүйектері барынша шынайы, оның ішкі жан дүниесінің тебіренісі, халықтың жай-күйін ойлаған толғанысы көз жанарына терең тоғысқан. Күрделі күйзелістен қатпарланған маңдайындағы қыртыстарда талай адамның тағдыры, өмірінің сан-салалы қиындықтарының іздері жатыр. Қасы мен көзінің аумағында ұланғайыр мейріммен қоса жылылық табы да сезіледі. Батырдың келбетіндегі қыр мұрны мен шоқша сақалы, қушиған бет жүзі тоқсан сөздің тобықтай түйінін айтатын аузының пішініне жинақталып оның сөзден гөрі істің шебері екенін көрсетеді. Жеке тұлғалық портретте батыр басының жылтыраған төбесін, шығыңқы бас сүйегі мен бет ажарын қамти түскен жарық оның бойындағы, ішкі рухани дүниесіндегі жағдайды қағазға түсіргендей айқын көрсетуде. Ерекше көзге түсетін Райымбек батырдың сұңғақ мойны мен тік біткен иықтары оның тынымсыз тіршілігінен, қай-кезде де елінің қамын ойлап сақ жүретін әдетінен хабардар етеді.

Танымал суретшінің осы уақытқа дейінгі жиналған тәжірибесі мен шеберлігінің белгісі ретінде түстерді бір-бірімен керемет үйлесімділікте пайдалана білуін айта кету керек. Осы Райымбек бабамыздың портреттік бейнесін қылқалам иесі Абылай хан портретіне қарағанда жарық пен көлеңкеде, сарғыш түспен қарама-қайшылық заңдылығына сәйкестендіре отыра ұтымды шешкен. Туынды композициясының артқы бөлігінде қолданылған суық реңдегі қою қара жасыл түс күннің жарығымен шағылысып өзінің сан алуан күрделі реңдерін тудыраған. Көлеңке тұстардағы сарғыш түс суық реңді алып, портреттегі кейіпкердің мінезін аша түскен. Ал шығармадағы жарық пен көлеңкенің қарама-қайшылығы арқылы батырдың бас сүйгінің анық әрі айқын силуэтi алдыңғы жазықтыққа бөлініп шығып, кенепте графикалық нақышқа ие болып отыр.

Суретшінің тарихи жанрдағы көркем туындылары халқының санасына сәуле түсіріп, арман-ойына қозғау салып, ұрпақтардың ұлттық абыройы мен ар-ожданын оятты. Қазіргі өнерімізде, әсіресе мәдениетіміздің өскен, эстетикалық ой қырын қанық көрсетерлік тарихи көркем шығармалардың аздығы бәрімізді ойлантуға тиіс. Неге тарихи шығармалар. Өйткені тарихи тақырып деген өткен дүние тамырларын қуалап сыр шалар суретшінің терең рухани кеңістікке енуі емес пе. Осы жағынан алып қарағанда дөрекі капитализімнің шылауына оралып суретшілер жоғалып бара жатыр. Шындығы сол.

Ж.Қайрамбаев өз шығармашылығын ұстаздықпен ұштастырыған тәжірибелі маман. Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының қара шаңырағында «Кескіндеме» кафедрасының профессоры Ж.Қайрамбаевтың кескіндеме саласы бойынша көркемдік-шеберлік мектебі бар. Оның шеберханасынан Талға Тілеужан, Әшім Хасенов, Бақыт Сейсенханұлы, Алмас Нұрғожаев сынды т.б. көптеген дарынды жас суретшілер шеберліктерін шыңдаған. Бірақ олардың өзіндік көру аясы, таным шеңбері тар. Ал өнер мамандықтарын бітіріп жатқан, қым-қуыт заманның экономикалық қыспағына түскен, жастар рухы ирімге жұтылып жатыр.

Ж.Қайрамбаев Қазақстан кескіндеме өнерінде қалыптасқан, дамыған ұлттық мектептің, стильдің мәнерінде өріс алып бүгінде өркендеу жолындағы жаңа реализм бағытындағы өнердің тарихына өзінің ерекше мәнді көркемсурет туындыларымен үлесін қосып жүрген суретшілеріміздің қатарын толықтыруда. Дегенмен, дербес елімізде ой мен шығармашылықтың еркіндігі бүгін де жас буын суретші қауымының еңбектерінен жалғасын тауып та жүргені баршамызға жаңалық емес. «Көш жүре түзеледі» деген халқымыздың дана сөзі бар емес пе. Бейнелеу өнеріндегі тұлға мәселесі кеше де болған, бүгінде бар. Тұлға мәселесін, қазақ өнерінің дамуының рухани эстетикалық ізденістер арнасында қарастыру, арнайы өз алдына тоқталуды қажет ететін өзекті мәселе болып қалуда.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. *Қазақстан бейнелеу өнері XX ғасыр. – Алматы, 2001.*
2. *Актуально об актуальном. // Сборник статей казахстанских искусствоведов. – Алматы, 2010.*
3. *Юсупова А. Живопись Казахстана 1980-1990-х гг.: (пути и поиски). – Алматы 2009.*

**Володева Н.А.**  
nataliavolodeva@yandex.ru

## **К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ТРАДИЦИЙ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ**

**Түйін:** Бұл қазақтың ұлттық киімінің қазіргі заманға сой дизайн үлгісілген жасалғандығы қарастырылған. Көркем бейне құрастыруда архетип ролі жақсы көрсетілген. Киім дизайнында қолданылған көркем элементтер қазақтың ұлттық киімінде ерекше көрініс тапқан.

**Резюме:** Статья посвящена вопросу использования художественных характеристик казахского национального костюма как створческого источника в современном дизайне одежды. Установлена значимость архетипа в процессе создания художественного образа. Определены основные элементы казахского национального костюма, используемые современными казахстанскими дизайнерами.

**Abstract:** This article discusses figurative characteristics of Kazakh national costume as creative source in contemporary fashion design. We determine the importance of the archetype in creating of artistic image. We identified the basic elements of the artistic structure of the Kazakh costume that was used by fashion designers.

**Кілт сөздер:** Қазақ ұлттық киімі, костюм дизайны, архетип.

**Ключевые слова:** Казахский национальный костюм, архетип, дизайн одежды.

**Key words:** Kazakh national costume, archetype, fashion design.

Тенденция к использованию образных характеристик традиционного костюма, свойственная современному казахстанскому дизайну, и актуальна, и перспективна, что подтверждается многочисленными творческими изысканиями отечественных авторов. Работа над художественным образом предусматривает широкое и разноплановое использование творческих приемов ассоциативного характера.

Художественный образ можно представить как емкое, сохраняющее наиболее существенную информацию об объекте художественное отображение действительности, ее части или какого-либо явления. В создании художественного образа напрямую задействованы интуиция и образно-синтезирующая способность художника, его можно представить как «специфический для искусства способ осмысления и переработки действительности, эстетического овладения ею» [1, 45]. Задействование образного мышления обеспечивает продуцирование новых идей, окрашенных эмоционально и воплощающихся посредством художественного образа, наделенного многочисленными функциями.

Если рассматривать процесс творчества как постижение различных уровней окружающей действительности, то можно сказать, что образ осуществляет передачу художественно освоенных смыслов и ценностей. Образ как эмоциональное состояние или совокупность таких состояний способен к вызыванию сильных впечатлений личностного характера, индивидуальных у каждого воспринимающего субъекта. Это обуславливает существенную роль образа в костюме как в посреднике между людьми, осуществляющем коммуникативную функцию, а также роль передатчика художественной информации.

Художественный образ может базироваться на архетипе или являться комбинацией нескольких архетипов, удалиться от него или приближаться к нему, но неизменно иметь в своей основе его узнаваемую структуру. «Изначальный образ наделяется содержанием только тогда, когда он становится осознанным и таким образом наполняется материалом сознательного опыта» [2, 45]. Выражение архетипического в костюме имеет разнообразные проявления.

Костюм-образ можно считать некоей условной схемой, имеющей все черты архетипического, и дизайнер, приступая к процессу художественного проектирования костюма, тем или иным способом эксплуатирует определенные элементы этой базовой структуры, в дальнейшем вызывающие у зрителя подсознательную отсылку к первоисточнику. Это заимствование может быть выражено предельно явно или же, напротив, нечетко.

На процесс формирования образа оказывает несомненное влияние *символическое формообразование*, заимствующее из воображаемого культурного пространства приемы организации целого, а не материалы и технологии, а также *аллегорическое формообразование*, обеспечивающее соотнесение социально-культурных ценностей адресата с особенностями их восприятия автором. В наше время роль авторского восприятия действительности и субъективных переживаний первостепенна; художник неизменно соотносит объект своей творческой деятельности с определенными эстетическими и культурными ценностями, следуя им или намеренно отказываясь от них.

Значительный потенциал содержится в использовании типических характеристик традиционного костюма-образа. Поддерживающую роль играет эмоциональное воздействие национальной музыки, поэзии,

прозаических текстов, фольклора и мифологии, пусть напрямую не связанных с костюмом, но направляющих образное мышление зрителя в требуемом направлении.

Общность между источником творческого акта дизайнера – образцом этнической культуры – и продуктом его деятельности может проследиваться лишь на достаточно тонком ассоциативном уровне. Здесь опять возникает вопрос о множественности вариантов восприятия, ведь далеко не всегда конкретный индивидуум может мысленно воссоздать цепочку ассоциативных связей, зачастую не отличающихся логичностью. Тем не менее, если созданный дизайнером образ вызывает сходные ассоциации у большинства потребителей, можно сказать, что прослеживается связь с источником. «Эпохи оставили нам память кроя и линий, больших стилей. Неизвестно, какой была бы сегодняшняя мода без этого... Это на подсознательном уровне явленные образы прошлого», - считает российский дизайнер Ирина Ялышева [3, 170]. В этом случае для восприятия важны не логически воспринимаемые признаки того или иного предмета этнической одежды – комплектность, буквальное копирование особенностей кроя и декора, – а некие особенности художественной структуры, формы и силуэта, колористической гаммы, выявляемые зрителем неосознанно. Иногда нужный эффект достигается за счет сходства или смежности возникающих ассоциаций, абстрагирования и отказа от второстепенных признаков за счет усиления роли наиболее запоминающихся особенностей.

Разумеется, в этом случае первичным этапом проектирования костюма является сбор, накопление и систематизация материала о первоисточнике, синтез и дистилляция полученных сведений. Таким образом, в идеале дизайнер должен стремиться к овладению значительным набором данных исторического, этнографического, культурологического характера, а также к «вживанию» в соответствующую социокультурную среду. Этот опыт духовного «погружения» может быть получен за счет стимуляции воображения и эмоций путем чтения литературы, прослушивания музыки, изучения предметов материальной культуры и искусства, созерцания ландшафтной среды, просмотра кинофильмов и пр.

К сожалению, отечественными дизайнерами достаточно редко учитывается тот факт, что традиционная казахская культура уже продуцировала ряд художественных образов, наделенных мощным эмоциональным и этическим звучанием. В ходе анализа коллекций одежды мы обнаружили, что многократно тиражируется абстрактный образ «девушки на выданье», «воинственной кочевницы», «дочери степей». Разнообразны вариации на социальную и религиозную тематику - батыры, ханы (опять-таки - абстрактные), шаманы и дервиши. В то же время, нечасто интерпретируются исторические и героические образы, образы. Исключение составляет разве что Томирис., и эпоса (литературных и драматических произведений казахских писателей.

Мы полагаем, что в современном казахстанском дизайне одежды ощущается острая нехватка трансформации и художественного

преображения эпических образов, героев легенд (Кыз-Жибек), персонажей сказок (Ер-Таргын, Алдар-Косе, Камбар-Батыр), имеющих особую значимость в казахской культуре, в максимальной степени выявляющих общенациональные идеалы [4]. Не задействованы также образы тюркской мифологии, что представляется нам большим упущением.

Конечно, можно было бы возразить, что эксплуатирование уже имеющегося художественного образа придает работе статус вторичности. Между тем, против этого говорит тот факт, что использование художественной культурой постмодерна архетипических образов и сюжетов носит не характер плагиата, а, скорее, цитатности. Следует отметить, что вся мировая этническая культура базируется на многократном повторении, варьировании одних и тех же, ставших уже классическими тем, образов и даже схем. В современном художественном творчестве и дизайне эти темы обрастают новыми смысловыми покровами; параллельно вскрываются древнейшие, глубинные содержательные пласты. Фактически уже невозможно затронуть какую-либо тему и образ без того, чтобы не потревожить внешние многочисленные слои-оболочки, имеющие определенную художественную выразительность и содержательность и приобретшие к настоящему времени статус клише. Поэтому зачастую работа над художественным образом сводится к сопоставлению, трансформации, смысловой и визуальной коррекции, скрещиванию, перефразированию уже имеющихся образных форм и даже к наполнению их новым содержанием.

Современная медиа-культура и информационная доступность многократно расширили круг людей, вовлеченных в процесс художественного творчества, и увеличили количество точек их соприкосновения. Это привело к тому, что вариации на тему одного и того же художественного образа стали плодиться с пугающей быстротой, при этом ухудшаясь в качественной и содержательной составляющих. Но постмодернистская художественная культура, в попытке противопоставить единообразию и однотипности, прибегает к радикальным методам, доводя образные составляющие костюма до абсурда.

Использование семантических особенностей казахского национального костюма в процессе работы над художественным образом заслуживает особого внимания. Мифологемы приобретают главенствующее значение. Структура Мирового Древа как вертикаль с многочисленными ярусами, помимо смысловой составляющей, несет в себе еще и мощные средства композиционного упорядочивания костюма за счет последовательно выстроенной ритмической системы. Пластически осмысленная в форме древа или его модификации вертикаль позволяет перевести в более высокий регистр эмоциональный строй погруженного в среду (в данном случае костюм) человека [5, 116]. Симметричный в своей основе, образ Мирового Древа можно соотнести с понятием упорядоченности, статики, но при этом и последовательного роста – как в символическом, так и в композиционном значении.

В то же время, применение мифологем в современном дизайне

проявляется чаще всего неявным образом, и в большинстве случаев не осознается ни потребителем, ни даже автором. Композиционно-ритмическая схема казахского национального костюма, зависящая от содержательного аспекта его структуры, переносится в современный костюм буквально, что нивелирует ее информационную наполненность. Следует уточнить, что механическое копирование композиционной структуры не обязательно приводит к полной утрате заложенного в нее семантического значения: оно продолжает подразумеваться, но не чаще всего не осознается.

Широкое распространение получило использование орнаментальных элементов костюма, несущих символическое значение. Роль орнамента в формировании образа достаточно велика, как мы полагаем, благодаря узнаваемости архетипических образов, заложенных в основу орнаментальных мотивов.

В коллекциях современных дизайнеров («Сымбат», Салтанат Баймухамедова, «Макпал», Дильбар Ашимбаева) орнамент неизменно предстает как часть декоративной структуры костюма, средство его ритмической организации и этнической идентификации.

Одни авторы сохраняют особенности композиционного распределения орнамента в традиционном костюме («Сымбат», «Ерке Нур»), либо отказываются от этой схемы (Салтанат Баймухамедова). Часто орнамент приобретает значение композиционного центра (эксклюзивные коллекции современной одежды Дома моды «Сымбат»). В некоторых случаях орнаментальный элемент в стилизованном или буквальном виде ложится в основу силуэта изделия, являясь формообразующим фактором (коллекция «Ою» Баймаханова Жаркына). Сохранение символики, изначально заложенной в орнаментальные мотивы и символы, на наш взгляд, зависит от контекста, в котором они представлены в костюме.

На наш взгляд, в работах казахстанских дизайнеров одежды соотнесение ценностей эпохи технического и информационного прогресса с ценностями традиционной, кочевой культуры в итоге позволяет получить один из трех возможных результатов: противопоставление, разграничение и синтез. Если в первом случае итогом художественной деятельности и творческого переосмысления является выбор одной ценностной модели, то разграничение по сути остается нейтральным действием, так как каждая ценностная модель занимает отдельную нишу, а синтез является позитивным процессом слияния и взаимообогащения. Как нам представляется, наиболее соответствующим тенденциям развития современного общества является синтетический подход к дизайну, позволяющий совместить достоинства различных художественных и ценностных моделей.

Многие современные дизайнеры из народного костюма не заимствуют напрямую тонально-ритмический строй или «народный» крой, а оперируют его образно-стилевыми характеристиками, некоторыми особенностями декора или кроя в их традиционном виде либо с учетом особенностей современной технологии производства. Зачастую этническая образно-стилевая направленность определяется лишь съемным декором,

аксессуарам, бижутерией. Один из наиболее популярных способов – использование традиционных (или лишь стилизованных под «фольк») материалов в сочетании со стандартными способами кроя. Ориентировать зрителя на ту или иную этническую принадлежность модели могут прическа и make-up. Коллекции «варьируются от почти точного копирования прототипа до предельной стилизации, когда источник уже почти неузнаваем» [6, 125].

Анализ казахского национального костюма и сопоставление с образцами творчества современных дизайнеров позволили нам выявить базовые элементы его структуры, участвующие в формировании художественного образа, которые мы предлагаем определить как *образно-концептуальные (стилистические) особенности*:

- 1) художественно-композиционная и ритмическая структура;
- 2) колористический и тональный строй;
- 3) фактурное решение;
- 4) конструктивно-формообразующее решение;
- 5) орнаментально-декоративные особенности;
- 6) социально дифференцирующие особенности (по возрастному, сословному, религиозному признаку, семейному положению, роду занятий и пр.);
- 7) семантические особенности.

Не все вышеперечисленные структурные элементы используются казахстанскими дизайнерами; в недавнем прошлом наблюдался существенный интерес к конструктивным и, в особенности, орнаментальным особенностям казахского костюма. На сегодняшний день часть коллекций проектируется с использованием композиционных и ритмических особенностей, часть – колористических, тональных и фактурных, и, к сожалению, очень редко учитываются семантические особенности. Это приводит к тому, что искажается символика отдельных элементов национального костюма, нарушается его морфология. Зачастую место символически значимых элементов в композиционной структуре современного костюма носит случайный характер, вступает в противоречие с их первоначальным смысловым значением. Это указывает на важность изучения дизайнером не только внешних, визуально определяемых особенностей источника, но и глубинной символики национального костюма.

Дизайн как творческий процесс всегда будет опираться на интуицию и смелость замысла, которые, в свою очередь, должны базироваться на глубоких и универсальных знаниях, соответствующих современному этапу социального, технического и культурного развития. К сожалению, анализ коллекций отечественных авторов приводит нас к выводу, что потенциал обновленной методологии не освоен в полной мере, а подавляющее большинство работ не соответствует концепциям современного дизайна. В то же время, имеется общая позитивная тенденция развития, выраженная в постоянном творческом поиске. Некоторые дизайнеры склоняются к принципу частой смены моды и образа, пребывая в неизменном поиске,

другие годами развивают определенное образно-стилевое решение, желая довести его совершенства, вырабатывая некую авторскую классику. Одни предлагают законченный, сформированный образ, другие – возможности самовыражения путем трансформации, комбинирования, взаимозаменяемости предметов одежды и аксессуаров. Одни склоняются к простоте минимализма, другие предлагают сложные формы, употребляют вычурные, эклектичные комбинации. Каждый из множества вариантов ориентирован на определенную социальную группу.

Актуальность использования традиций этнического или исторического костюма в современном дизайне иногда оспаривается, чаще воспринимается позитивно, но следует заметить, что рамках одного стилового направления возможно максимальное количество разнообразных решений, и традиционные формы, творчески преобразованные, в свою очередь становятся классическими образцами. Выдающиеся дизайнеры современности подтверждают на практике потенциал использования этнических традиций, разрабатывая в этом ключе как имиджевые коллекции, так и промышленные, коммерчески успешные изделия.

#### Литература:

1. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. – С-Пб.: Питер, 2007. – 224 с.
2. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.: АСТ – ЛТД, Львов: Инициатива, 1998. – 480с.
3. Мицевская Г.В. Страсти по красоте: Модельеры России. – М.: Бук-Хаус, 2006. – 200 с.
4. Турсунов Е.Д. Древние типы носителей казахского фольклора (генезис и типология). // Диссертация на соискание степени доктора философских наук. – Алматы, 2003.
5. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. – С-Пб.: Питер, 2007. – 224 с.  
Мода и стиль, Энциклопедия. – М.: Аванта +, 2002. – 482 с.

**Қарабалаева Б.Р.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[Balnur.karabalaeva@mail.ru](mailto:Balnur.karabalaeva@mail.ru)

## ЗАМАНАУИ ГОБЕЛЕН ӨНЕРІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ТАНЫМ КӨРІНІСТЕРІ

**Түйін:** Мақалада заманауи гобелен өнеріндегі өзекті мәселелер көтеріліп, оның даму деңгейі жас шебер Бауыржан Досжановтың шығармашылық қолтаңбасындағы айрықша ізденістерді сараптау арқылы қарастырылады.

**Резюме:** В статье поднимаются актуальные проблемы современного гобелена и уровень его развития рассматривается через творчество молодого мастера Досжанова Бауыржана.

**Abstract:** There actual problems of modern tapestry through the synthesis of creativity of the young wizar Baurzhan Doszhanova.

**Кілт сөздер:** Заманауи, гобелен, композиция, дүниетаным, түркітаным, стиль, абстракция, Ұмай, пластика, колорит, кеңістіктік, архитектуроника



**Ключевые слова:** Современность, гобелен, композиция, мировоззрение, стиль, тюркология, абстракция, Умай, пластика, колорит, пространство, архитектура.

**Key words:** Contemporaruru art, tapestry, composition, vision, style, turkic studies, abstract, Umai, plastic, architectonics

Қазақ жерінде гобелен тоқу өнері кешегі өткен ғасырымызда қарапайымдылығымен танылып, бүгінгі таңда өзіндік нақышымен және дәстүрлі үрдісімен қарқынды даму жолында. Бүгінгі таңдағы гобелен өнерінің қарқынды өркендеуіне өзіндік үлестерін айрықша қосып жүрген гобеленші суретшілер арасынан М.Муканов, А.Жамхан, А.Қырықбаева, Д.Жұраева, Г.Оңғарова және жас суретшілер С.Усентаева мен Б.Досжанов секілді шеберлердің шығармашылықтарын атаған жөн.

Өз қиялындағы табиғи көріністерді алуан түрге алмастырып, ырғақты әуенге ұластырушы гобелен шеберлері бүгінде көріністі түстік шешім арқылы түрлендіріп, пішіндерін ырғаққа ендіруімен гобеленнің жарқындалуына өз үлестерін қосуда.

Көркем тоқу өнеріндегі тақырыптар мен композициялық шешімдері және көркемдеу рәміздеріде кешегі өткен ғасырдағы туындыларға қарағанда өзгешелікті танытады. Әрине ХХ-шы ғасырдағы гобелен шеберлердің туындылары осал деуден аулақпыз. Ол кезде заман ағысына байланысты тақырыптарды баяндай келіп, (достық, ана махаббаты, индустриалдық, интернационалды) ұлттық деңгейді шынайы танытып отырған. Ал, қазіргі заман гобеленінде шеберлердің сол ұлттық деңгейді ұстай отырып, тақырыптық мәселелерді қазақ халқының көне тарихи оқиғалардан, ғасырлар жаңғырықтарынан алып, оларды авангарттық, абстрактылық тұрғыда композициялап туындыларын әрлеп өңдегендерін көреміз. Көркем тоқу өнеріндегі композициялық ізденістері пәлсапалық ойды байыптай отырып, сол белгіленген тақырып пен көркемдеудегі бояу түстердің үйлесімдігін айқындай түссе, ендігі кезде гобелен шеберлердің шығармасында пәлсапалық оймен қатар, ежелгі дүниеге көзқарастың оянуы байқалады. Сондай-ақ қазіргі гобелендерде композициялық шешімдерінде көркемдеу процесі еркіндеу болғанымен, күрделілікті айқындау айрықша.

Негізгі композициялық ізденіс желісінде өзіндік ой-тұжырымдық шешімдерінің мазмұнын айқындау барысында шеберлер туындылардың өлшемінен бастайды. Әдетте өнер иелері гобеленнің өте үлкен көлемдігін талап етпей, оның нәтижелігін шағын форматтан шығаруға талпынады. Басты бөліктерінің бірі композициялық ізденістегі шешімдерінің сызықтар жүйесінің бағыты, көркемдік рәмізіндегі бояу түстердің мәнері, сонымен қатар бейне мен түстердің серпінділігіне аса мән берілген.

Қандай болмасын өнерде бастапқы шығармалардың кеңістігіне өнер иелері аса көңіл бөлгені бәрімізге мәлім. Сол тоқу барысындағы мұндай тәжірибиелер бүгінде шексіздігін үзбей келеді. Бір айтып кетер жәйт, басқа өнер туындыларына қарағанда гобелен тоқу өнерінде кеңістік беру және олардың ырқын көрсете тоқып өңдеу өте қиын. Мұнда өнер иелердің аса

шеберлігі, сонымен қатар тапқырлығы ауадай қажет. Осы орайда бүгінгі таңда жас гобелен шеберлеріміз өз туындыларында айқын танытып келеді.

Қазіргі заманда кешегі өткен ғасырдағы гобеленші шеберлердің туындыларында айшықталған декоративтік және кескіндемелік мәнерді жас шеберлерде тың қолданылып келеді. Әрине, әрбір гобеленші суретшілерінің туындылары әр стильде (абстракциялық, авангарттық, реалистік) және әр қилы болып табылады. Бірақ та қай бағытта келтіріп туындамасын өзіндік нұсқасын, нақышын, не айтқысы, танытқысы немесе не көрсеткісі келеді, мақсатындағы тұжырымы қандай ой алдыңғы қатарда болу керек. Өзіндік көріктігімен және ерекше композициялық шешімімен түпкі эмоциялық сезімді оятатын, жарқын өмірді өндететіні гобелен өнері өз заманына сай келген қарапайым сюжеттілігімен, оның көркемдік палитрасы тың және шынайы тілде айқындалып, бар тарихты көз алдыға әкелетіні хақ.

Өнерде үйлесімділік ретінде танылған кемелділік бейнесі жасалады. Өнер арқылы адамның әмбебаптылығы ашылады. Өнер адамның шексіз болмыстық сұрақтарына жауап табуға талпыныс барысында гуманистік принциптерді қалыптастырады. Нәтижесінде, өнер тек белгілі бір қоғамның даму нәтижелерін көрнекілеп қана қоймай, сонымен қатар, әлеуметтік-рухани өмірдің күйіне әсер ететіндігін білдіреді. Өнердің жекелеген түрлерін және олардың бір-бірінен ерекшеліктерін білу, ажырату адамзатты көнеден бері толғандырып келеді. Сонымен қорыта келе Қазақстанның заманауи гобелен өнері өзіндік сан алауандылығымен айрықшалылыққа ие болып отыр. Сан алуандылық түстік ерекшелік пен тәсілдік орындалу негізінде көптеген өзгерістерге ұшыраған. Алдыңғы буын өкілдері шығармашылығымен салыстыра қарар болсақ, заманауи гобелен өнері түстің қанықтылығына көп бой алдырған. Ал тәсілдік орындалу негізі кескіндемелік тілге жақындап, түрлі жапсырмалылықты да жинай білді. Бұл негізсіз жапсырмалау гобеленнің өзіндік сипатын жоғалтып, маңызын жоятындығын атап өтуіміз керек. Заманауи гобелен шеберлерінің сондай-ақ шығармашылықтарындағы тақырыптық ширекті зерделер болсақ, маңызы тереңде жатқан, үлкен ауқымды мәселелерді көтеретін тақырыптардан гөрі жеңіл, метафораларға, мотивтерге бой алдырту басымырақ болып келген. Заманауи гобелен саласының даму деңгейін нақтылау барысында біз алға жас буын гобелен шеберлерінің шығармашылығын қарастыруды жөн көреміз. Жас гобелен шеберлері арасында өзіндік танымдық қолтаңбалық ерекшелігімен айрықша көзге түсетін, сондай-ақ заманауи гобелен өнерінің жарқын дамуына айқын үлес қосып жүрген жас дарын Досжанов Бауыржан Тәттібекұлы.

Жас суретші шебер Досжанов Бауыржанның өнер жолындағы жетістіктері Республикалық және Халықаралық қолөнер көрмелерінен дәрежелі орын алуларымен айғақталады. Ол «Шебер – 2010» байқауының дипломанты, 2011 жылы өткен «Шабьт» шығармашылық жастар фестивалінің 2 орын иегері, 2012 төртінші Қазақстандық қолөнершілер байқауының және көрмесінің «Дарынды бастау» номинациясының дипломанты, 2012 жылы Орта Азия халықтарының халықаралық «Әлем

шатыры» атты фестивалінің қатысушысы (Хирог. Тәжікстан). Сонымен қатар республикалық көптеген көрмелердің қатысушысы.

Суретші туындылары қатарынан «Ошақ басының қамқоршысы» атты гобелені айрықша орынға қойылады. Композициялық шешімдегі пішін мен мазмұн сабақтастығын, пішін мен түстің сабақтастығына алмастырып оны мазмұнымен үндестіруге талпынған жас шебер туындысы бүгінде аса айрықшалыққа ие.

Гобелен туындысындағы тазалық, мөлдірлік ерекше маңызға ие. Пішіндерді түстік дақ шешіміне алмастыра білген жас шебердің «Ошақ басының қамқоршысы» атты туындысының сюжеттік көрінісінде киіз үй, құс, ана бейнесі бейнеленген. Ошақ басының қамқоршысы ретінде суретші ұмай бейнесінің образдық шешімдегі көрінісіне бой алдыртқан. Қазақ бейнелеу өнерінің жоғарыда қарастырылған бөлімдеріндегі образдық шешім тағыда қайталанып отыр. Жалпылық сюжет түркі танымдық образдарға танылған.

Түркі танымдық мифтерінде Ұмай от басы мен бала шағаны қорғаушы әйел тәңірісі болған. Ұмайға табыну Алтайдың кейбір түркі тілдес халықтарында ХІХ ғасырдың аяғына дейін сақталып қалды. Сонымен бірге Ұмай түріктер сиынған құдіретті үш күштің бірі болған және оларға қашанда қамқоршы болған.

Сонымен қатар бейнелеу өнерінің қандай да бір түпкі көзі болып есептелетін бастапқы образдарды, өнердің жалпылама орталық өзегін ашу және осының негізінде жаңа ұлттық өнер концепциясын қалыптастыру қажет. Қазақстандағы бейнелеу өнерінің теориялық негіздерінің терең зерттелмеуі себепті оның басқа көркем өнер салаларынан кей тұстарда қалыс қалып отырғаны мәлім. Бейнелеу өнері қазақ халқы мен мәдениетін әлемдік аренадан көрсететін ұлттық мәдениеттің ең негізгі түрінің бірі болғандықтан, оның ұлттық және әлемдік мәдениеттегі алатын орны мен ерекшеліктерін ғылыми тұрғыдан зерделеу қажеттілігі туындайды.

Этномәдениет пен дәстүрлі көркем шығармалардың түпкі тұғырын ғылыми тұрғыдан зерттеп, ұлттық өнердің даму бағдарларын ұсыну ең басты мәселелердің бірі болып отыр. Мұнда қазіргі кездегі бейнелеу өнері өзінің шығармашылық бастауларының кейбір тұстарын ұлттық өнер болмысының тарихынан алатындықтан, Қазақстан суретшілері шығармаларында ұлттық тақырыптар мен сюжеттер, пластика, колорит, кеңістіктік пен архитектуралық шешімді формада жиі байқалып отыратынын ескерген жөн. Осындай мәселелердің астарында орындалған Б.Досжановтың туындысындағы образдық шешім бүгінгі күннің арналы тылсым дүниелері санатында болып табылады.

Демек, біздің алдымызда тұрған негізгі мәселе рухани бастаулардың табиғатын ұғыну, көркем шығармашылықта ұжымдық бейсанадан пайда болатын ұқсастықтар мен бастапқы образдарға ұлттық көркемөнердің ең бастапқы бейнесі деп тани отыра, оған мәдени-философиялық талдау жасау болып табылады.

Ұсынылып отырған Б.Досжановтың гобелен туындысындағы образдық көркем шешім философияның астарына тым аса үңілте бермейді. Ол тұнығын бетінен қалқытып ішкізеді. Себебі Б.Досжановтың ой елегінен өткен танымдық сипат сызықтармен, пішіндік көріністерімен айқара көрсетілімдерге ие болған. Гобеленнің кескіндемелік шешімі сызықтық жүйеге бағындырылып, орындау мәнері графикалық тәсілдердің кейбір элементтерін бойына ала білген туынды барысында тек түстік ерекшеліктердің ғана кейбір елестері жандандыруға бағытталады.

Бауыржан Досжановтың нақ осы мәнерде орындалған туындыларының бірі «Жекпе жек» атты гобелені. Жас шебер бұл туындысында да аталған графикалық мәнердің кейбір элементтерін қолдау ерекшелігі арқылы туындысын айрықша сипатқа ие етіп отыр.

Тігінен орналасқан гобеленнің сюжеттік көрінісінде екі салт атты батырдың жекпе жегі көрсетілген. Көркем батыр образдарының дәстүрлі бейнелері заманауи гобелен өнеріндегі негізгі үрдістердің біріне саналатын пішін мен түстің сабақтастығына телінген. Гобелен туындысындағы пішін мен түстің сабақтастығының арқасында мазмұнның ашылуына дес берілген. Туындының тігінен орналасу себебі ұшқырлылықты ұштай түсуге ықпал беру ерекшеліктерінің бірі болып табылады. Ортаңғы нүктеде шеңбер жасалынған. Бұл екі батырдың күштерінің молдылығы мен ақ пен қараның өмір бойғы бір біріне деген қарама қайшы шексіз қарсылығы көрсетілген.

Жас шебер гобелен туындысын пішін мен түстің сабақтасуына құрып отырған соң ондағы екі батырды түстік шешімнің астарына бағамдаған. Ақ пен қара түс бір біріне қарама қайшы келетін, керіғар түстер. Олардың маңыздарыда керіғар келеді. Қара түн болса, ақ түс күннің, жарықтың белгісін білдіреді. Ортадағы дөңгелек шеңбер жер шары болатын болса ал оны айналып жүрген ақ және қара батыр күн мен түнді білдіреді. Ал жердің оң жақ бөлігінде жатқан қалқан мен оның шашбауы ай мен күнді білдіруге дес береді.

Танымдық ой сана ширегінде туындаған тақырып ауқымын образдық шешім арқылы кеңге жайды. Қарапайым ғана жекпе жек деп қана атай отырып, жалпы дүниетанымның маңыздарын аша білген суретші шебер өзіндік композиция құру шеберлігін тағыда айшықтай білді.

Қытай философиялық тұрғысынан қарар болсақ, ақ түс әйел адамның (Янь) ал қара түс ер адамның (Инь) бастауын білдіреді. Яғни барлық түсінік жағынан қарсы келетін түстер бір біріне жекпе жекке шыққан. Б.Досжанов гобелен туындысы барысында тек қана екі ғана түсті емес сонымен қатар негізгі образдарға артқы аясын сары түспен белгілеп оларға қосалқы түстер ретінде қоңыр түсті алған. Бұл түстерді кірістіру мақсатында қолданылған әдістерінің бірі болып айшықталады.

«Ашина» (2013) атты туындының сюжеттік көрінісінде көк бөрінің үстіне өзіндік ержүректілігін бар халыққа мойындата білген ғұндардың патшасы Ашина бейнесі суреттелген. Гобеленде орындалған туынды шынайы болмыстың көркемділікпен ойысуы арқылы танымдық образдық сипатына енген.

Метофралық көріністегі гобеленге кезеңдік сипат емес, танымдық философиялық сипат тән. Туындыдағы әр бейне өзіндік терең тарихи танымдық ойын жеткізуімен туындының құндылығын арттыруға бағытталған. Мұндағы көк бөрінің гобеленнің орталық бөлігін алып тұру себебі, ғұн тайпасының көк бөріден таралғандығын нақтылай түседі. Ал оның үстіндегі туындының басты кейіпкері Ашина айбарына көр бөрінің айбаты дес беретіндігінен хабардар етеді. Гобелен туындысының артқы аясында орналасқан айшық бейнесі Ашина ерлігінің барша әлемге жайылғандығын көрсетеді. Себебі ай бар әлемге ортақ жарық беруші жаратылыс.

Гобеленнің композициялық шешімі орталық нүктеге негізделген. Қорғаушы көк бөрі, батыр бейнесі жәнеде жартылай ай көрінісі барлығыда ортаңғы нүктеге ойыса келе, туындыдағы кеңістікті, тереңдікті көрсетуге бағытталған.

Шебер гобелен туындысын орындау барысында сары қызғыш, қызыл, жасыл, қара және ақ тәрізді санаулы ғана түстер тізбегін пайдаланған. Түстердің керіғарлығын пайдалана отырып, мазмұнын мағыналы ете білген шебер Досжанов Бауыржанның «Ашина» атты туындысы танымдық философиялық мәнді, бейнелеу тілі абстрактілі-ғарыштық толғамды қажет ететін туындылар қатарына жатқызылады.

Досжанов Бауыржанның «Желбатыр» (2013) атты туындысы өзіндік қолтаңбасын айқындай түсетін гобелендерінің бірі болып саналады.

Желбатыр гобелені түсті жіптердің нәзік иірімдерінің толқындалуымен, сызықтық, дақтық сипаттағы көріністерінің көркемділігімен ұтымды. Қазақ халқының ауыз әдебиетіндегі қай батырды алып қарасанда жылқы жануарымен бірге әрленіп жатады. Сол секілді Желбатырдың батырлығын жылқының сырбаз кескінімен суреттеген суретші шебер, әсерлікке де бой алдырта білген. Туындыдағы әсерлік туындының көркемдік шешімін монументалдылыққа жәнеде абстракциялық сипатына саялата алған.

Гобелен туындысы аясынан жазық дала келбетін және сондағы дүлей дауыл сипаты мен сол желдің батырын көре аламыз. Суретші шебер дүлей дауылды жылқы жануары арқылы кескіндеп өріп, жалы мен құйрығы арқылы желдің сипатын беруге ынталанған. Қазақтың «Ер қанаты ат» деп айтылған мәтеліне байланысты өрілген туындының бар мазмұны осы мәнге саялаған. Гобеленнің композициялық шешімі, пішіндік ретпен сондай-ақ түстік негізбен теңестірілген.

«Желбатыр» гобеленінде қызғылтым, қоңыр, көк, сарғыш, ақ сынды түстер қолданылған. Бұл түстер туындының тақырыбын кеңінен ашуға дес береді. Жас шебер бұл туындысында да аталған графикалық мәнердің кейбір элементтерін қолдану ерекшелігі арқылы туындысын айрықша сипатқа ие етіп отыр. Бауыржан Досжанов «Сардарлар» (2013) атты гобеленінде ер қаруы бес қаруды ұстанған батырлар көріністерін кескіндеген. Гобеленнің сюжеті шахматтық негізге ойыстырылып, әр төртбұрыштық пішінде төрткүл дүниенің сардарлары көрініс тапқан.

Өз жерлерін жаудан қорғаған елдің батырлары өзіндік байрағын көтеріп, бірі қылышын сермеп, бірі садағын кезеуде. Туындыдағы ортаңғы бөлік қызыл түспен беріліп, сардарлардың жалпы Отан қорғаушылар екендігін нақтылап тұр. Суретші шебердің өзіндік мәнерлік қолданысы барысындағы төрт негізгі түс яғни қызыл, қара, ақ және сұр түстер бұл туындының да бар мазмұнын айқын аша алған. Көркем батыр образдарының дәстүрлі бейнелері заманауи гобелен өнеріндегі негізгі үрдістердің біріне саналатын пішін мен түстің сабақтастығына телінген. Гобелен туындысындағы пішін мен түстің сабақтастығының арқасында мазмұнның ашылуына дес берілген. Туындының төртбұрыштарға негізделіп орналасу себебі ұшқырлықты ұштай түсуге бағытталған. Ортаңғы нүктеде төртбұрыштық дақпен айқындалған. Бұл гобелен туындысының композициялық шешімінің ұтымды қыры, яғни туындының мән мағынасын бір ұғымға ойыстыру нүктесі.

Танымдық ой сана ширегінде туындаған тақырып ауқымын образдық шешім арқылы кеңге жаяды. Сол секілді ұсынылған «Сардарлар» атты гобелен туындысындағы пішіндік негіз түстік ретмен ұштаса келе, туындының құндылығын жоғара көтеріп, нанымды ете білген. Б.Досжановтың «Сардарлар» атты гобелені абстарктілі ойдың шынайы болмыспен негізделуі арқылы туындаған.

Жас шебер гобеленші Бауыржан Досжановтың аталған туындыларына қарай отырып, негізгі суретшілік қасиеттері мен өзіне тән белгілерін анықтай алуымызға болады. Біріншіден жас шебер монументалды өнердегі гобелен өнеріне қосқан үлесі тек түстік, пішіндік, көріністік сипатынан ғана бой көтереді; екіншіден шебер заманауи гобелен өнерінің дамуындағы көкейкескі мәселесіне жауап беруге емес, оны толықтыруға бағыт алады; сондай-ақ гобелен туындысы ендігі графикалық тілге, мәнерге алмастырылғандығы анық. Б.Досжанов гобелендерін бір көрген көрермен оның қолөнер бұйым екендігін аңғара қоймайды. Оны тек жанынан ғана көріп тамашалай алғанда ғана қолөнер бұйымымен таныс болады.

Қорытындылай келе, Б.Досжановтың гобелендері сипаттық жағынан, тақырыпты образдық, метафоралық тілмен шешуі жағынан жоғарғы дәрежеге көтеріле алса, гобелендік тілді жоғалту арқылы кері тартылуға бет алады. Мұның монументалды өнерге үлес қосумен бірге қол өнерге кері әсер тигізудің бір мәселесі болып табылатындығы анық.

Заманауи гобелен шеберлерінің туындыларындағы монументалдылық түспен пішіннің ойынына алмасып, мазмұнның осы екі аралықта қалыс қалып бара жатыр. Еркіндікке қиял ойын қосу барысында туындының композициялық ширегіннен асып түсіп оның бейнелеулік тілінен де айырып жатқандарын да қалыс қалдыруға келмес.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Мұқтарұлы С. Уақыт пен арпалыс. Қазақстан өнері Алматы: Өнер. 1984.
2. Декоративное искусство СССР.- М., Советский художник 1983.№36 б.2 .

3. Грязнов М.П. Культура искусства скифов и ранних кочевников. Алтая.Л., 1966 .с. 90-98.
4. Қазақстан сәндік өнері ХХ-ғасыр. Алматы: 2002.с. 243.
5. Эстетика. Словарь (под. ред. Львова.А.С) М: Мысль, 1989 .с. 437.
6. Болатбаев К.Қ. Көкжасиек пен кеңістік. Алматы: 2008.б. 14.
7. Барманкулова.Б. Н.Вул. Сауле и Алибай Бапановы каталог. Алматы: 1999. С. 3-7.
8. Болатбаев К.Қ. Өнер. Алматы: Мектеп, 2006. б.72.
9. Нургазина.З. Столичное образование. Волшебный мир гобелена. 2001 №8. с.9-34.
10. Жубаниязова.Г. Өнердегі жас толқындар. Өнер отауы газет. №7 (2) 2003. б.3.
11. Валерий Долгих. Тумба газет. ART-ТЕХТИЛ. гобелена 3 август 2006 №31 (605). с.7.
12. Қазақстан бейнелеу өнері ХХ-ғасыр. Алматы: 2002. б.91.
13. Маргулан.А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Т,1-Алма-Ата:Өнер. 1986. с.25.
14. Ибраева.И. Казахские орнаменты . Алматы:Өнер. 1994.
15. Современный советский гобелен/Альбом. М.,1979.

**Джабықбаева М.Б.**

Т. Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[meruertkz@inbox.ru](mailto:meruertkz@inbox.ru)

## ҚАЗАҚ МҮСІН ӨНЕРІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ БЕЙНЕЛЕР

**Түйін:** Бұл мақалада Қазақстан монументалды мүсін өнерінде айрықша орын алатын тарихи тұлғалар – ұлы хан образдарының ерекше сомдалу негіздері қарастырылады.

**Резюме:** В данной статье автор рассматривает исторические образы, образ великих ханов через монументальную скульптуру Казахстана .

**Abstract:** In the following article author describes historical characters, the characters of the great khans through monumental sculpture of Kazakhstan.

**Кілт сөздер:** Бейнелеу өнері, монумент, мүсін, силуэт.

**Ключевые слова:** Изобразительное искусство, монумент, силуэт

**Key words:** Graphic arts, monument, sculpture, silhouette.

Бұл мақалада Қазақстан монументалды мүсін өнерінде айрықша орын алатын тарихи бейнелер – ұлы хан образдарының ерекше сомдалу негіздері қарастырылады.

Монументалды мүсіндер – көрнекті адамдар мен елеулі оқиғаларды мәңгі есте сақтауға арналған ескерткіштер. Қазақстан тәуелсіздік жылдарындағы монументалды мүсін өнеріндегі ерекше жағдайлардың бірі, бұл еліміздегі монументалды хан ескерткіштерінің орын алуы болып табылады. Бүгінгі күні Елбасымыздың «Нұрлы жол – болашаққа бастар жол» бағдарламасындағы «Қазақ хандығының - 550 жылдығы» еліміздегі қанатын кеңінен жайған тақырыптардың бірі. Астана қаласындағы Тұңғыш Президент алаңының маңында орналасқан «Жәнібек пен Керей» монументалды мүсіні қарастырылған. V ғасыр бұрын күллі қазақ халқының, яғни тәуелсіздікті сүйетін қазақ тағдыры осы хандардың қолында болды. Туындының композициялық шешімі мен тақырыптық мазмұн мен тұспа-тұс келген.

Қазіргі монументтік қалыптасқан дәстүрлеріне жақын хандық образдар портреттік айқындығымен, ішкі мәнділігімен әбден сай келеді. Терең мазмұнды, насихаттық мәні зор монументтік өнер жастар мен болашақ ұрпақтарға арналған.

Қазақстан бейнелеу өнерінің ішінде монументтік мүсін өнерінің алатын орны ерекше. Бұл мүсін өнерінің түрі кішігірім көрмелерге емес, шынайы өмірлік ортаға арналып жасалады. Олар мықты материалдардан сомдалып, ғимараттардың қабырғалары мен алаңдарға орналастырылады. Осындай монументалды мүсіндер – көрнекті адамдар мен елеулі оқиғаларды мәңгі есте сақтауға арналған ескерткіштер. Мүсіншілердің шығармасы қала архитектура кеңістігіне қосыла келіп, көрерменнің санасына еріксіз ықпал етіп, әрбір адамды әсерлі ойға бөлейді. Монументтік өнер біздің ұрпағымызға, болашақ келер ұрпақтарға мұраттарымызды жеткізеді. Қазақстан тәуелсіздік жылдарындағы монументалды мүсін өнеріндегі ерекше жағдайлардың бірі, бұл еліміздегі хан ескерткіштерінің орын алуы болып табылады. Монументтік өнердің дамуы елуінші жылдардың аяғында революция, тарихи тұлғаларға, көрнекті қайраткерлеріне ескерткіш орнатудан басталды. Жылдан-жылға шығармалардың сәндік көркі, ескерткіштерде образдарды романтикалық тұрғыда ұғуға ықпал жасайтын композициялардың серпінділігі арта түсті. Шығармалардың көркемдік құралдарын жандандыру проблемалары алға шығып, монументтік өнердің қоршаған ортада өзгеше эстетикалық әсер қалыптастыратын тәсілдері дамыды. Мүсіндеудің бір түрі: Монументті мүсіндеу. Монументті мүсіндеуде оның барлық жағынан қарауға болады. Қазақ мүсін өнерінің қалыптастырушысы Хакімжан Наурызбаев (1925-2009) Парасат кавалер орденінің иегері. 300 ден астам жұмысы бар. Солардың ішінде ең танымал жұмыстары: «Абай Құнанбаев» (1960) ескерткіші, «Ш. Уәлиханов» (1969) Қазақстан Ұлттық Ғылым Академиясының алдында орналасқан биіктігі 8 м, «Ж.Жабаев» ескерткіштері тұлғалық мүсінге жатады.

Астана қаласындағы Есіл өзені арқылы өтетін көпірлерде орналасқан Төлеген Досмағанбетовтың «Барыс» мүсіндері, бұлар да сәндік монументальды мүсінге жатады. Мүсін тек бір ғана фигурадан емес екі немесе одан да көп фигурадан тұруы мүмкін. Солардың бірі, біздің қаламызда Достоевский мұражайының іргесін де орналасқан қоладан жасалған «Ш. Уәлиханов пен Ф. Достоевский» мүсіндері.

Қазақстан мемлекетінің басында тұрған ұлы тұлғалардың құрметіне қойылған, Ел Ордамыздағы қалалық монументалды мүсін өнерінде ерекше сипатқа ие болып отырған Тұңғыш Президент алаңының маңында орналасқан «Жәнібек пен Керей» монументалды мүсіні. Осыдан V ғасыр бұрын күллі қазақ халқының, яғни тәуелсіздікті сүйетін қазақ тағдыры осы хандардың қолында болды. Мүсінде қазақ елінің алғашқы хандары Керей мен Жәнібек бейнеленген. Бұл туындының авторлары Мансұров Мұрат, Ерменов Тоқтар, Әбенев Ринат. Тарихи бейнелер негізіндегі хан бейнесін жасауда мүсін шеберлері ерекше хан образын айқындай білген. Ескерткіш мүсіндерінің іргетасынан бастап басына дейінгі жалпы биіктігі 12 метр. Таза



коладан құйылған ескерткіш салмағы 16,20 тонна. Композиция тұтас өз тұлғаларымен жаңа хандықтың ірге көтеруі еркіндіктің орнауын бейнелейтін екі мүсіннен тұрады. Хан бейнесін сомдауда мүсіншілер олардың бар болмысын ашу үшін мінездік, тұлғалық келбетін алға ұсына отырып, пішін мен пластикалық негіздерін алға тартып, архитектуралық кеңістікпен әдемі астастырып, қазақ елінің тәуелсіздік жолындағы символы ретінде шешімін тауып отыр. Соңғы жылдарды қалалардың көркеюіне байланысты ескерткіштердің символдық мәні көп жағдайларда мүсін мен сәулет формаларының өзара белсенді байланысы, сәндік бастаудың, көркем тұлғалық пен шығармашылықтың ұштасуы арқылы табылып отыр.

«Жәнібек пен Керей» тақырыбындағы композициялық жұмыс керемет мүсін өнеріне тән пластикалық, динамикалық ерекшеліктерді толығымен көрсете алған. Туындыдағы тарихи бейне жасау негіздері қайталанып, келетін қалыптық ретпен өрілген. Яғни бейнелеу өнерінің барлық саласында өрнектелініп табылған тарихи Хан Жәнібек пен Керейдің бейнесінің тұрақтылығына тоқталған. Бұл ескерткіш тек пішіннің пластикалық негізді ғана қолданып ханның мінездік ерекшелігін көрсетуге тоқталғандығын негіздей түседі.

Хан болмысындағы хандық кейіптер, айбаттылық, ер жүректілік айрықша көрініс тапқан. Ханның қолына ұстап тұрған ақ найзасы, өзінің еліне жеріне деген еркіндік күшін асқақтай түседі. Мүсін өнерінде сұлба жасау барысында ерекшеліктерді жеткізу асқан шеберлікті қажет етендігі белгілі. Осы тұрғыда шеберлердің көркемдік негізбен хандық мінез құлықтың мәнері айрықша жеткізілген. Шығарманың көркемділік обрыздары жоғары деңгейде орындалған. Туындының композициялық шешімі мен тақырыптық мазмұн мен тұспа-тұс келген. Қазіргі монументтік қалыптасқан дәстүрлеріне жақын хандық обрыздар портреттік айқындығымен, ішкі мәнділігімен әбден сай келеді.

«Астанамыздың он жылдығына орай, Ел Ордамыздың бас алаңында зәулім «Қазақ елі» монументі тұрғызылды. Астана көшелеріне ұлы тұлғаларымыз бен тарихи қалаларымыздың аттары беріліп келеді. Бұның барлығы біздің ата-баба аманатына адалдығымыз бен ұрпақтар сабақтастығының жарқын көрінісі болуы қажет», деді Н. Назарбаев. Елбасымыздың сұхбатында біріншіден Осындай кең дала қалай қалды біздің қазаққа? «Ат төбесіндей еліміз» халқымыз көп емес, - осындай сұраққа жауап беруіміз керек. Екіншіден «Тарихымыз қайдан шықты?»- деген сұрақтарға жауапты жас ұрпаққа жеткізуіміз керек!- деген жолдау айтты.

Тұрсын Сұлтанов тарихшының айтуы бойынша болашақ қазақ хандары Керей мен Жәнібек, Әбілхайыр хандығынан бөлініп, 864ж. Манғолстанның батыс өңіріне келіп қоныстанған. Бұл жыл шығыс күнтізбесінің европалық күнтізбедегі 1459-1446 ж.ж. сәйкес келеді деп тұжырымдаған. Осыдан кейін барлық тарихшылар, қазақ хандығының қаланған күні деп қабылдады.[1,578б]

Болатұлы Керей хан (туған, өлген жылы белгісіз – 15 ғасырдың 70-жылдарының бас кезі) – қазақ хандығының негізін қалаушы, Көк орданың

ханы Өрістің шөбересі. Шайбан әулетінен шыққан Дәулет – шайхтың баласы Әбілқайыр ханның көк кесене төңірегіндегі шайқаста Үз – Темір Тайшы басқарған ойрат әскерінен ойсырай жеңілуі – Барақ ханнан кейін биліктен айрылған Өріс хан әулеті сұлтандарының бас көтеріп, жеке бөлініп шығуына мүмкіндік туғызады. Осы мүмкіндікті дұрыс пайдаланған Өріс ханның ұрпақтары – Болат ұлы Керей мен Барақ ұлы Жәнібек өздеріне қарайтын тайпаларды бастап, Әбілқайыр хандығынан бөлініп шығып, Манғолстан жеріне кетеді. Онда оларды Монғолстан ханы Есен – бұға аса құрметпен қабылдап, өз мемлекетінің батыс жағынан Шу бойы мен Қозыбасы өңірін оларға бөліп береді. Осы арада олар жаңа Қазақ хандығының шаңырағын көтереді. Хан тауында Керейді ақ киізге отырғызып хан көтереді.

Керей хан немере інісі Жәнібекпен біріге отырып, жас мемлекеттің іргесін бекітіп, шаңырағын биіктету үшін үлкен еңбек сіңіреді. Монғолстан ханымен бірлесіп, ойрат тайпаларына қарсы күреседі.

1468 жылы Әбілқайыр хан қайтыс болып, оның ордасында таққа талас болады. Осы тақ таласы Керей мен Жәнібектің Өзбек ұлысына қайта оралып, мұндағы күреске белсене араласуларына мүмкіндік береді. Әбілқайырдың ұлы, ханның мирасқоры – Шейх – Хайдардың жеңіліп, жақын адамдарымен бірге қырғын табуы – ұлыстағы бар биліктің Керей ханның қолына көшуіне жағдай жасайды. Осы кезден бастап Қазақ хандығы іргелі мемлекетке айналуға бет алды. [1,571]

Алғашқыда Керей мен Жәнібек сұлтандардың соңына еріп, қазақ болып бөлінген халықтың саны екі жүз мың адам екен. Сол заман үшін бұл санның да көп халық болғанымен, байтық ұлысты жайлаған қазақтардың қандастары бұдан сан есе артық болатын. Шу бойында ту тіккен жаңа хандық біраз орныққаннан соң бүкіл Көк Орда жерін түгел қайтару жолындағы жорықтарын бастады. Бас байрағы – төре таңбалы қызыл ту, Астанасы-қасиетті Түркістан қаласы болды.

Қазақ хандығының төрт ғасырға созылған шерлі шежіресінде жиырмадан астам хан билік құрған екен. Қазақ халқы ежелден-ақ ұлан даланы жайлап жатты. Атақты қаламгер Мұхтар Мағауин «Қазақ тарихының әліппесі» атты еңбегінде: «Алтын Орданың оң қанаты – Ақ Орда, сол қанаты- Көк Орда деп аталады. Бұл арада көне түрік тілінде ақ сөзі- батыс, көк сөзі шығыс дейтін мағына беретінін айта кету керек. [2,5-6]

Ал Барақұлы Жәнібек хан (туған, өлген жылы белгісіз – 15 ғ.) қазақ хандығының шаңырағын көтерушілердің бірі, Көк Орда ханы Өрістің шөпшегі, Барақ ханның баласы. Асылы, Жәнібек ханның лақап аты, оның азан шақырып қойған есімі – Әбусаид (кей деректе Бусаид).

Жәнібек жөнінде нақты дерек жоқтың қасы. Сол кездерден жеткен дерек көздеріне оның есімі үнемі Керей ханмен бірге аталып отырылады. Оның алғашқы белсенді қимылы өздеріне қоныс берген Монғолстан ханы Есен-бұғаға көмектесіп, қалмақтарға қарсы шайқаста көрінеді. Ол Әбілқайыр ханның баласы Шейх – Хайдарға қарсы соғыста бірнеше ел ағаларымен тіл табысып оларды өздерінің одақтасы етеді. Осы соғыста оның есімі керей хансыз алғаш жеке айтылады.

Жәнібек Керей ханнан кейін жеті жылдай Қазақ хандығының ханы болған. Қазақ хандығының бастау кезінен мол дерек беретін атақты тарихшы Мұхамед Қайдар Дулати қазақтардың Монғолстан жеріне келген кезін баяндаған да, үнемі Керейді хан, ал Жәнібекті сұлтан деп ажырата атап отырады. Содан кейін Әбілқайыр өліп, оның қарамындағы ел ыдырап, бұрынғы көшпелі өзбек тайпаларының дені қазақтарға келіп қосылып, өзбек-қазақ атанған кезде, яғни Қазақ хандығының елі көбейіп, жері кеңейген кезден бастап, Кереймен бірге Жәнібекті де хан дейді. Осыған қарағанда, Жәнібек Керей ханның тұсында «кіші хан» есебінде елді онымен бірге басқарып, ол өлгеннен кейін билікті тұтас өз қолына алған сияқты. Оны Қадырғали Жалайыридің: «Оның (Барақтың) ұлы – «кіші Жәнібек хан атасының ұлысын өзі биледі» деп жазуы да дәлелдей түседі. Жәнібек өлгеннен соң билік басына керей ханның баласы Бұрындық келеді. Жалпы Жәнібектің аты өзінің жеке істерінен көрі, оның бірінен бірі өтетін тоғыз көкжал ұлының істерімен әйгілі. Бұрындық ханнан кейін Қазақ хандығының тағын иеленушілердің біріңғай Жәнібектің балалары мен олардың ұрпақтарынан болуы да осы айтылғанға айғақ бола алады.

Осылай ұлт, ел, болып қалыптасып келгеніміз, қасық қаны қалғанша елім, жерім деп тәуелсіздік үшін мың жылдап күрескен тарихтағы ата-бабаларымызға тағзым етуіміз тиіс. Терең мазмұнды, насихаттық мәні зор монументтік өнер жастар мен болашақ ұрпақтарға арналған. Ғасырдан ғасырға жалғасқан ұлылардың есімі ұмыт болмайды.

#### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Насенов Б. *Қазақтардың тарихы. Хандар.* – Алматы-Новосибирск, 2012. – 951 б.
2. *Қазақстан өнері. Мақалалар жинағы.* – Алматы: Өнер, 1980. – 100 б.
3. *Даланың дара ділмарлары.* – Алматы: Қазақстан, 2001, – 592 б.
4. *Батыс Қазақстан облысы. Энциклопедия.* – Алматы: Арыс, 2002. – 160 б.
5. *Қазақстан монументті өнері: Альбом/Құрас. Н.М.Вул – Алма-Ата: Өнер, 1989. – 152 б.*

**Дилдаева М.Е.**

*Т. Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
Mato777-81@mail.ru*

## ГРАФИК ТЕМИРХАН ОРДАБЕКОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖЫРАУЛАР ОБРАЗЫ

**Түйін:** берілген мақалада тарихи оқиғаның мәдениет, ауыз әдебиеті мен график Темірхан Ордабековтың кітап иллюстрациясындағы байланыс қарастырылады.

**Резюме:** В данной статье рассматривается связь исторического события с культурой, устной литературой и книжной иллюстраций художника-графика Темирхана Ордабекова.

**Abstract:** This article discusses the connection with the culture of the historical events, oral literature and book illustration of artist-schedule Temirhan Ordabekov.

**Кілт сөздер:** Бейнелеу өнері, мәдениет, графика, жырау, иллюстрация.

**Ключевые слова:** Изобразительное искусство, культура, графика, жырау, иллюстрация.

**Keywords:** Fine art, culture, graphic arts, жырау, illustration.

Әлемдік мәдени жахандандудың сарынымен қалыс қалмай қатар жүру – бүгінгі күнгі адамзат үшін қалыптасқан талап. Әлемде болып жатқан барлық өзгерістер тек бір ғана адамға емес, әрбір мемлекетке, тіпті бүкіл әлемге әсерін тигізетіні белгілі нәрсе. Олай болса бұл мақаланың мазмұны сол әлемдік деңгеймен қатарласуды, әлемге өзінің тарихы мен мәдениетін паш етуді көздеп, отандық мәдениетінің басты қырларымен оқырманның қазақ тарихының сарқылмас жәдігерлері арқылы қазақи тағылымға, өнеріне деген құрметін арттырады деген сенімдеміз.

Әлемдік деңгейдегі болып жатқан экономикалық, экологиялық, қаржылық дағдарыс сияқты жаһандық тақырыптар заманауи адамның санасын билеп алғанын алға тартсақ, қазіргі заманның өкілі тек материя мен материалдық сананы ғана ойлаумен болады. Алайда әлемдегі материалдық бәсекелестік қазіргі заман адамына ондағы мәдениеттің бір-бірімен араласып, өзара диалог құруына кедергі жасамайды. Мемлекетаралық рухани сыбайластық мәдениеттің құлдырауын туғызбай, керісінше дамытуға ықпал ететіні қуантады. Осыдан келе адамның жан-жақты білімі мен жүйелі санасы, рухани байлығы мен дүниетанымы бүгінгі күні өзекті мәселелердің бірі. Мұнда ұлттық мәдениетті қалыптастыруға зор ықпалын тигізуші мәдени ілім мәдениеттің танымдық функциясын ашады. Оның басты мақсаты ұлт пен тарихы, мәдениеті, салт-дәстүрлері мен халқы, оның даму кезеңдері, шарықтау шегі, құлдырауы т.с.с. маңызды тақырыптарды қозғайды.

Бұл мақалада арқылы биылғы 2015жылдың өзекті тақырыбына айналған қазақ хандығының құрылуына 550 жыл толуына байланысты, сол заманның тарихи тұлғалары, сол тұлғаларды суретшінің ерекше дүниетанымымен танысуға мүмкіндік аламыз. Қазақ хандығының құрылуы қазақ мәдениетіне көптеген өзгерістер әкелген-ді. Мұндағы халық ауыз әдебиетінің орны ерекше. XVI–XVII ғасырларда кең етек алған суырып салма ақындар мен жыраулар шығармашылығы тарихта пен ауыз әдебиетінде ойып орын алады. Олардың арасында Шалкиіз жырау (XV), Доспамбет жырау (XVI), Жиёмбет жырау (XVII) сынды ірі тұлғалар өз туындылары арқылы ұлттық мәдениетті қалыптастыруға үлесін қосып қана қоймай, келешек ұрпаққа отанды сүю, оны қорғау жайында тәрбиелік мәні зор өсиет қалырғаны белгілі. Ендеше өнердің көркем образ арқылы әлемді рухани байытатынын алға тартайық. Яғни өнер әуен, бояу, кескіннің көмегімен суретшінің ой-өрісі, санасы арқылы мәдени құбылысты лек-легімен сүзгіден өткізіп халыққа, көрерменге танытады.

Бұл орайда бейнелеу өнеріндегі графиканың орны бөлек. Әдеби шығарманы, ондағы кейіпкерлерді, оқиғаны саналы жүйеге келтіріп, көркем шығарма тудыру – кітап безендіруші суретші графиктің бірден-бір мақсаты.

Олай болса, қазақ халқының бейнелеу өнері мен әдебиетін, оның поэзиясындағы үлкен кеңістікті қағаз бетіне бедерлеп бейнелей білген

суретші-график Темірхан Ордабековтың орны ерекше. Халқының тарихы мен поэзиясын жетік меңгерген суретшінің шығармаларынан қазақ ауыз әдебиетінің мазмұнын, әсіресе, жыраулардың, жыршылардың елдік, қоғамдық мәні зор аса ірі әлеуметтік мәселелер төңірегінде толғаған ойларын, бүгінгі мен болашақты болжап айтатын мақал-мәтел іспеттес түйінді тұжырымдар арқылы табиғат пен адам өмірін өзара астастыра, шендестіре жырлайтын ақындардың поэзиясына жетік көңіл бөлгенін байқаймыз. Шығармашылығын бейнелеу өнерінің ең көне әрі күрделі түріне арнаған суретшінің басты кейіпкерлері тарихи тұлғалар мен қазақ поэзиясының ұлылары Доспамбет, Ақтамберді, Бұқар, Мұрын жыраулардың жырларын, Мұқағалидың өлеңдерін иллюстрациялаған. Философиялық тұрғыдан алғанда суретшінің шығармашылығындағы басты модель болған жыраулар жырын көрерменге неғұрлым қарапайым, монохромды түрде халыққа түсінікті етіп жеткізуді көздеген суретші әдеби түпнұсқаға сүйене отырып, өзіндік ассоциациясын көрермен назарына ұсынған. Халық ауыз әдебиетін мадақтап қана қоймай, ондағы әр сөздің түп-тамырын өзінің күрделі композицияларында бейнелеуге тырысты. Әдебиеттегі әрбір сөз – терең ой мен эмоцияға толы болса, суретшінің әдеби образдарды сомдаудағы интерпретациясы көпшілікке ақынның астарлы ойы қимыл-қозғалыс пен контраст арқылы жеткен.

Жалпы Ордабековтың туындыларын ғылыми тұрғыдан қарасақ әрқайсысы терең толғау мен халқына деген перзенттік борышын гравюраларында өмірдің сан алуан мәселелерін сарапқа салып, философиялық, дидактикалық түйін-тұжырымдар жасай отырып орындағандай ой қалдырады. Әрине мұны суретшінің өзі сомдаған образдардың кейіпіне енгендігін білдіреді деп қарастыруға да болады, әйтсе де көпшілік көрерменге ішкі сезімін шынайы жеткізу үшін адам (яғни суретші) рухани көзі ашық, жалпы халықтың тыныс-тіршілігімен, сол заманның актуалды проблемаларымен, қоғамның өрістеу тенденциясымен, таныс болуы да міндет. Ал нағыз суретші ылғи халықтың арасында, соның қою кезеңінде жүреді, әлемге деген көзқарасы да халықтікіндей.

Ендеше шығармашылық жолының ойып орнын алған жыршылар мен Ордабековтың жұмыстарын салыстырып көрейік. Мәселе суретшінің ақ-қара графикалық штрихтары мен дақтары арқылы бізге қалайша біздің дәуірімізге дейінгі жеткен сұңғыла сөз зергерлері XV-XVIII ғғ. әдебиетінің өкілдері – Доспамбет, Ақтамберді, Тәтіқара, Үмбетей, Бұқар, Мұрын сынды ақын-жыраулар дауысын, тіпті ырғағын естірткені жайында.

Бейнелеу өнері мен жыраулар жырлаған толғаулардың музыкасының бір-бірімен үйлесімділігі неде десек, екі түрлі өнердің басты ерекшеліктеріне көңіл аударайық. Бейнелеу өнері – бірнеше өнердің басын біріктіріп, жинақтап, жүйелеп көркем образды бейнелі түрде ұсынады. Ол кескіндеме, графика, мүсін де болуы мүмкін. Суретші белгілі бір образ немесе объектіні қолының қимылы, ой-өрісі, көру қабілеті арқылы ғана бейнелеп қоймай, өз талғамы мен идеалы қоса отырып, қоғамның да талабын орындауға тырысады. Сонда ғана бейне өзіндік мағына мен сезімге, ой мен мазмұнға

толады. Демек бейнелеу өнері-тек көз алдындағы натураны әсемдеп көшіру емес, оған сүйеніп суретшінің ішкі әлемін, жан-дүниесін, образды сомдау кезіндегі сезімі, толғанысын көркемдеу. Көркем шығармаларында суретші сюжет пен болған оқиғаны елестету арқылы бірнеше объектіден құрастырып, оларды үйлестіре ұйымдастыратырып орындайтыны бейнелеу өнеріндегі композиция құру заңдылығында да көрсетілген.

Бейнелеу өнері мен музыканы салыстырғанда екі түрлі өнердің ұқсастығы да, айырмашылығы да саналуан. Ұқсастығы көптеген термин сөздердің мағыналық үрдісінде, жалпы екі өнердің де халыққа рухани қызмет етуінде болса, айырмашылығы - бейнелеу өнері көрініс берсе, музыка – адамға композицияны есту тыңдау арқылы сезім ұялатады. Жоғары және төмен алынған музыканың реңкі дәл бейнелеу өнеріндегі жұмсақ және контрастылы реңк секілді адамға әр-түрлі эмоция сыйлайды десекте, музыканың күші адамның сөйлеу мәнеріне (интонациясына) байланысты өзгеретіні белгілі. Ал интонация-жеке адамның, қоғамның немесе халықтың мінез-құлқын білдіретін, ішкі жан-дүниенің толғауы, эмоция мен мағынаға толы мазмұн. Бейнелеу өнерінде композитор өзінің көңіл-күйін түс, реңк, штрих, сызық, дақ арқылы қоғаммен тілдесе, музыкант ойын жоғары тембр, ритм, динамика, интонация арқылы жүзеге асырады. Екі түрлі өнердің тағы бір түйісетін ортасы – сөз. Суретші белгілі бір сюжеттік-тақырыптық шығарма жазу кезеңінде немесе әдеби шығарманы иллюстрациялауда мәтінге жүгінсе, музыка қайраткері дәл сол мәтінді көркем шығармаға әуен жазуда ат басын тірейді. Осы айтылған ойды төмендегі жазбалар арқылы қарастырып көрейік.

Әдебиет майталмандары – жыраулар мен суретші-график Темірхан Ордабеков шығармашылығы қалай үйлесті десек, жырау деген атау «жыр» сөзінен шыққан. «Жыршы» – деп көптеген эпостық жырларды жатқа білетін, дайын репертуары бар айтқыштарды таныған.

Жыраулар өз шығармаларын ақыл-нақыл, өсиет түрінде айтқан. Олардың толғауларының негізгі тақырыптары – туған жерді, елді сүю, Отанды қорғау, елді бірлікке шақыру, адамгершілік қасиетті насихаттау. Б.д.д. I мыңжылдыққа тән жыраулар қазақ халқының эпикалық поэзиясы мұншама тарихи кеңістікті алып жатқанын, халықтың басынан өткен тарихын, тіл дамуының өзгерістерін мазмұндаса, ортағасырлық жыраулардың шығармалары рухани, мәдени маңызға ие.

Ұлттың қалыптасу шағында жыраулар халық арасында үлкен сый-құрметке ие болу салдарынан біріншіден қазақ батырларына рух, күш-қайрат сыйлайтын, салт-дәстүр мен әдет-ғұрыптарды уағыздайтын тұлға болса, қазақ хандығының қалыптасу кезеңінде идеолог, заңгер ретінде құрметке ие болғаны тарихи мәлімет. Екіншіден, жыраулардың мақтау, мадақтау жырлары лиро-эпостық поэзияның, батырлар жырының, қазақ фольклорының қайнар көзі. «Алпамыс», «Қобыланды батыр», «Ер Тарғын», «Қамбар батыр» т.с.с. эпикалық жырлар аталмыш жайтқа дәйек. Жырау – белгілі бір дидактикалық не әлеуметтік тақырыпқа орай жыр үлгісімен ауызекі суырып салып айтатын қалыпты импровизаторлық дәстүрдің өкілі.

Ә.Марғұлан атап көрсеткендей, қоғамдық өмірдің барысымен болашақты болжап айтушылар ғана емес, көптеген эпикалық жырларды жазушылар да болып табылады. Сондай-ақ сол жырауларды көпшілігінің аты-жөні мен жырлары өзге фольклорлық туындылар секілді түбегейлі өзгерістерге ұшырап, із-түссіз ұмытылып кетпей, авторлығы халық жадында сақталып отырған. Сондықтан жырауларды ұстанған дәстүрі мен көркемдік, стильдік сипаттары жағынан фольклор мен жазба әдебиеттің аралығында тұрған даралық әдебиеттің бірден-бір профессионалдык өкілдері деп бағалаған жөн. Иә, заманының ойлы перзенті ретінде өмірдің сан алуан мәселелерін сарапқа салып, философиялық тұжырымдар жасап, жер-суды, атамекенді қорғау, ел бірлігін сақтау мәселелерін жырлаған жыршы шығармасының поэтикалық маңызы зор. Демек, ақын-жыраулар поэзиясы үздіксіз жалғасып келе жатқан көне әдеби өнердің бірден-бір үлгісі. Ал кез-келген өнердің қарапайым және күрделі туындылары болады. Мұндағы қарапайым немесе күрделі деп бөліп жаруымыз өнер туындысын танушының, яғни тыңдаушы немесе көрерменнің әлемтану деңгейіне байланысты (қоғам және өнертанушы). Сонымен, кез-келген өнер туындысы көрерменмен тікелей байланысқа түседі. Осы арада шығарманың тыңдаушыға (көрушіге) қалдырған әсері жайындағы қарым-қатынас өнердің бір қыры болса, «...«суретшінің» мақсаты-шығарманы орындаудағы әсерін, көңіл-күйін көпшілікке жеткізуінде» деп Л.Н.Толстой өнер жайындағы тұжырымдамаларында көрсеткен [1,224]. Жырау мен суретші Ордабековті кездестірген поэзиялық шығарма. Анығырақ айтқанда суретшінің шығармашылығының басым бөлігі – әдеби туындыларды қоғамға иллюстрация арқылы жеткізу. Бұл жерде қоғамның басым бөлігінің әдеби көркем шығарманы тамашалау (көру) барысында танысатыны анық. Ал әдеби шығармадағы иллюстрация халықтың оның мағынасын елестетуіне, мазмұнын көре алуына көмектесе алады. Бейнелеу өнеріндегі проза, поэзия, поэтикалық лириканы көркемдеу осыдан туындаған шарт деген пікір туады. Суретші Ордабековтың поэтикалық ассоциациялары да кездейсоқтық емес. Оның шығармашылығының басым бөлігі – қазақ ақын-жырауларының поэзиясын иллюстрациялау болған. Оған «Дала әуені» (1982), 80-інші жылдардағы «Бұқар жырау», «Доспамбет жырау», Ақтамберді, Мұрын жыраулардың жырына, 90-ыншы жылдардағы М.Мақатаевтың «Райымбек-Райымбек» поэмасына, т.с.с. көркем туындылар дәйек. Темірхан Ордабековтың туындыларындағы сызықтар, мейлінше ұстамды ақ-қара дақтар, композициядағы іс-әрекет пен қимыл-қозғалыс, ритм мен динамика поэтикалық образдардың әрбір сөз сарасын бейнелесе, композицияның қосымша элементтері – тарих, мәдениет, дәстүрді меңзеді. Мұндағы қосымша элемент дегеніміз өз шығармаларында жиі қолданатын ою-өрнек, музыкалық аспап, қазақ даласының саңлағы – қасқыр, жеті қазынаның бірі тұлпардың бейнесі, көшпелі халықтың тұрмыста пайдаланатын ыдыс-аяқ, кереге, уық, шаңырақтың көрінісі жыраулар мен ақындардың таланттарының әйгілеп қана қоймай, олар өмір сүрген заман жайлы сыр шертеді. Демек, мәселе шебердің жұмыстарындағы жырдың үнін, әуенді шынайы естуде емес, сіз бен біздің образды көруімізде емес, гравюраны

кабылдауымызда болса керек. Осы жерде бейнелеу өнеріндегі композиция құру шағында суретшінің пайдаланатын әдіс-тәсілдерді заңдылыққа сай қолданып импровизациялауы адамның «көру» және «есту» қабілетінің жүйелілігін арттырады. XVIII ғ. ақын-жыраулар елдік, ерлік, өмір, дін, заман хақында толғанып көне шығыс поэзиясы дәстүрімен өмірдің өтпелілігін жырлап, ізгілік пен инабатты дәріптесе, Ордабеков өз тарапынан жыраулардың образдарына сүйене отырып, шығармаларында тарихи құбылыстар мен тұлғаларды интерпретациялаған. Иә, дәл осы терең интерпретациялау арқылы шебер-график Абылай ханның (1995), Жүсіп Баласағұнның (1997), Мұқағали Мақатаевтың (2003) портреттерін сомдаған. Суретшінің әрбір гравюрасы жыраулар жырлаған сюжет, оқиғалармен дәлме-дәл емес, шығармаарындағы бейнені өзіндік түсінікпен, елеспен, ой-толғаумен көркемдеуге тырысты. Образдың кең аудиторияға эмоциялы атмосферасын графикадағы маңызды құрал – әсерлі, әуезді, кейде жайлы сызықтары, салмақты ақ-қара дақтардың үйлесімділігінің сыйы десек те болады. Орындалу техникасының ыңғайсыз шектеулеріне қарамастан суретшінің түпкі ойы тарихи оқиғаның мазмұнын, бағасын өздігінше бейнелеуі оның жеке қолтабасын тудырды. Ұзынды-қысқалы, созылмалы штрихтары кейде музыкалы толғауды білдірсе, кейде ритм мен динамика арқылы асау жылдамдық пен кеңістікті бөліп жарар қимыл-қозғалысты білдірді. Осы арада орындалу шеберлігі жоғары деңгейде болуы да факт. Бірақ көптеген жазба беттерінде Тимур ағайымыз өзінің ұстаздары Франсиско Гойя, орыстың гравюра майталманы В.А. Фаворский, А.И.Кравченко десе, отандық Евгений Сидоркин мен Мақұм Қисамединовтардан гравюраның механизмін үйренгенін жарияланып жүр. Суретші Темірхан Ордабеков пен жыраулардың өзара үйлесімділігі синтездеу күрделі де таусылмас дүние болғанымен ақпа-төкпе, суырып салма өлең сөзді қару еткен өнер адамы, халықтың қамын ойлай білетін парасаты мол ел ағасы, қысылғанда жол табар ақылшысы, уақыт, оқиға сырын, замана бағыт-бағдарын ақыл таразысына салып сынап салмақтай білетін, болжағаны болып, айтқаны келетін тапқыр да көреген дана абызы жырау мен қисық кеткен сызықты қылышпен емес, штихельмен сілейтіп, әрбір құрылымды сан қилы тақырыпта шеберлікпен орындаған суретші безендірген шығармаға терең ой, мазмұн сыйлады. Аталған әр композитор өзінің көркем шығармалары арқылы әдебиет пен бейнелеу өнері, музыканы байланыстырғанымен, ауқымдылығы, әсерлілігімен үлкен бір философия.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Толстой Л.Н. *Что такое искусство?* – М.: Современник, 1985. – 592с.
2. Барманкулова Б. *История искусств Казахстана. Т.,3. Живопись, графика, скульптура.* – Алматы: Өнер. 2011.
3. *Қазақ өнері /Альбом. Т.5., Графика.* – Алматы: Елнұр, 2013.



## **ЛОСКУТНАЯ МОЗАИКА В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ**

**Түйін:** Қазіргі заманның даму кезеңінде қазақ сәндік-қолданбалы өнерінің дәстүрлі әдістерінің бір түрі «құрақ» киім жобалауды талдау.

**Резюме:** Анализ применения одной из форм традиционных технологий казахского декоративно-прикладного искусства «құрақ» при проектировании одежды на современном этапе развития.

**Abstract:** Analysis of the use of «kurak» - a traditional technologic form of Kazakh national arts in clothes design at the present stage of development.

**Кілт сөздер:** құрақ, жобалау.

**Ключевые слова:** пэчворк, лоскутная техника, проектирование.

**Key words:** patchwork, design.

Среди множества известных форм декоративно-прикладного искусства, как войлочное производство, ковроделие, стегание, плетение циновок, вышивание, вязание, гобелен и др., особое место занимает шитье из лоскута.

В данное время многие дизайнеры стали создавать одежду в стиле «құрақ» или пэчворк. «Пэчворк» произошло от английского слова «patchwork» – изделие из лоскутов, в котором по принципу мозаики сшивается цельное изделие из разноцветных кусочков ткани (лоскутков).

«Слово «құрақ» известно во многих языках евразийского региона. В переводе с казахского, оно трактуется как «скомбинировать, сшить что-либо из различных лоскутков» (от казахского глагола құрау)» [1]. В процессе работы создаётся полотно с новым цветовым решением, узором, иногда фактурой. Все швы стачивания в лоскутном полотне находятся на его изнаночной стороне. Сборка полотна из лоскутов существовала у многих народов мира. Например, в России, Кыргызстане, Казахстане, Англии, Америке, Японии, и др. Везде, где человек работал с тканью, возникала необходимость использовать обрезки. Известен египетский орнамент, созданный из кусочков кожи около 980 года до н. э., в музее Токио экспонируется сшитый примерно в то же время костюм с украшениями из лоскутов. В 1920 году в Пещере тысячи Будд был найден ковёр, собранный приблизительно в IX веке из множества кусочков одежд паломников.

В стиле пэчворк часто выполняют одеяла, покрывала, подушки и разнообразные накидки. Сегодня дизайнеры, вдохновленные красотой разноцветной мозаики, создают своеобразную и интересную современную одежду. Среди них можно найти, как дизайнеров с мировыми именами, как Valentino, так и начинающих дизайнеров: Чинар Ниязова, казахстанская компания «Құрақ көрпе» и многие другие.

Одежда, выполненная в этом стиле, выглядит необычно и весьма оригинально, как, и любая эксклюзивная вещь. Созданные в стиле пэчворк

вещи некоторых дизайнеров довольно яркие и броские, их можно отнести к молодежному стилю. У каждого отдельного модельера существует свой индивидуальный стиль и почерк. У некоторых дизайнеров она сдержанная и не броская, например, коллекция «Жибек Кат» дизайнера Чинар Ниязовой (рисунок 1).



*Рисунок 1. Коллекция «Жибек Кат». Автор - Чинар Ниязова.*

«Коллекция «Жибек Кат» - это шелковая коллекция одежды в стиле «кұрак» в современной интерпретации, навеянная образом кыпчакских воинов. Использовались различные шелковые ткани, которые произвели необычный эффект на изделиях и шапки в стиле шлемов, сделанных из мягкого войлока» [2]. Своеобразный стиль этой коллекции: сдержанные цвета, строгие геометрические формы. Здесь дизайнер использует лоскутное шитье и геометрические формы, но в сравнении с историческими формами она берет масштабом, играя большими плоскостями. Так же Чинар использует традиционную технологию стегания, которое создает эффект дополнительного объема, тем самым напоминая теплый чапан. На первый взгляд создается впечатление, что в коллекции используется кожа, но это шелк своим эффектом блеска обманывает зрительное восприятие.

Лоскутное шитье требует усидчивости, так как является очень кропотливой работой и требует немалого количества времени. И поэтому некоторые дизайнеры экономят свое время, находя новые пути решения этой проблемы. Имитация техники лоскутного шитья может быть нескольких видов.

Одну из техник тоже можно назвать лоскутной, но в данном случае лоскутки не сшиваются, а накладываются друг на друга. Для этого квадратные лоскутки складываются два раза пополам, и выкладываются на плоскости в ряд в виде ромбов, нижняя часть с необработанным краем пришивается к нижнему цельному полотну. Второй ряд выкладывается в шахматном порядке со сдвигом, чтобы была видна часть в виде квадрата. В результате этого создается дополнительный объем. А внешний вид изделия создает впечатление того, что его рисунок кажется составленным из цельных квадратиков (рисунок 2).



*Рисунок 2. Одежда в лоскутной технике*

В последнее время в связи с модными тенденциями использования лоскутной техники, некоторые дизайнеры экономят свое время, исключая трудоемкий процесс сшивания лоскутков вручную. Для этого в своих коллекциях они используют ткань с набивным рисунком, имитирующая лоскутную ткань (рисунок 3).



*Рисунок 3. Работы компании «Құрақ көрпе», Казахстан.*

Одежда, аксессуары и предметы интерьера, изготовленные компанией «Құрақ көрпе», напоминают изделия, создаваемые народными мастерицами. Но это не просто копии национального рукоделия, а его современная интерпретация. «Дизайнеры бренда стараются соединить казахские традиции и европейскую эстетику. Они применяют современные материалы, технологии, фасоны и формы, придавая им самобытный колорит» [3].

Изучая лоскутное пальто, созданное всемирно известным брендом Valentino [4], можно заметить насколько оно трудоемко в выполнении с технологической стороны (рисунок 4). Изделие тщательно исполнено и имеет грамотно подобранную контрастную красочную цветовую гамму. Здесь дизайнер использует геометрические фигуры: мелкие трапециевидные полосы и треугольник. Эти мелкие детали, соединяясь в интересном сочетании, создают трапециевидную форму. По внешнему виду, на мой взгляд, оно напоминает мельницу. Композиционное решение пальто построено на увеличении рисунка к подолу, в связи с этим создается впечатление динамики и ритма. Выбор материала, как бархат, был не случаен, так как фактура, играя на светотени, позволяет создать зрительную

иллюзию движения (вертушки). Этому еще способствуют мелкие треугольники, которые, убывая или расширяясь, острием создают впечатление вращения каждого скомпонованного узора. Особенно большой эффект создает выбор цвета бархата, где черный цвет применяется наряду с коричневым, создавая очень интересный переход. И неожиданное появление голубого цвета не выпадает из общей гаммы, а, наоборот, соединяет изделие в единое целое. Это позволяет отнести данное стильное пальто к изделиям от кутюр, как произведение, выполненное на основе эклектики традиций прошлого и современности.



*Рисунок 4. Работа из коллекции Valentino.*

Таким образом, в процессе изучения современной одежды, можно отметить, что техника лоскутного шитья по-прежнему не теряет своей актуальности. Техника казахского лоскутного шитья «күрақ», имеющая давние традиции и национальное своеобразие, благодаря подбору материалов, цветовой гаммы, фактуры, геометрических форм, симметрии, имеет большой потенциал, который требует дальнейшей разработки. Использование данной традиционной техники лоскутного шитья в современной одежде дает возможности использования не только как элемента декора, но и как основу для формообразования.

#### **Литература:**

1. Интернет ресурс: <http://pechwork.com/vidy-pechvorka.html>
2. Интернет ресурс: <http://tumar.com/ru/events/380/show/kollektsiya-zhibek-kat-ot-chinary-niyazovoi>
3. <http://www.voxpopuli.kz/main/ra-krpe-nacionalnye-tradicii-sovremennyy-podhod-12331.html>
4. Интернет ресурс: <http://www.stilnos.com/2013/04/pe-chvork-novy-j-trend-v-odezhde.html>

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В СКУЛЬПТУРЕ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор мүсіндегі көркем бейне туралы қарастырылады. Мүсін жасау тек еңбекпен жасаланады. Осыған байланысты, мүсін өнері үшін тақырыптар белгілі бір диапазонында сипатталады: мүсін жалпы ұғымдар білдіретін аллегориялық қайраткерлері бейнеленген тұрмыстық тақырыптарға композицияларды құру, замандастарының портреттері, немесе өткен дәуір қайраткерлері пішіндеуге болады - осындай Фемида мүсін ретінде. Автордың мүсін жұмыстарының құру көркемдік бейнесін түсіндіру үшін арнайы ғарыш - кеңістіктік пайымдауды талап етеді.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает художественный образ в скульптуре, где сам образ выступает, как наглядно-образное воссоздание реальной жизни. Ведь создание скульптуры - это активный трудовой процесс. А творчество скульптора – это тяжелая физическая работа, борьба с материалом. Человек как бы преодолевает безжизненность камня или глины, покоряет материал, создает из него полный жизни художественный образ.

**Abstract:** This article tells you how to sculpt art video. Sculpture made of only create employment. In this regard, the sculpture is characterized by a range of topics: the concept of sculpture depicting allegorical figures representing everyday topics compositions, portraits of his contemporaries, or sculpt figures of the era - such as a sculpture of Themis. The author's interpretation of the image of the sculpture to create a work of art requires a special space for spatial reasoning.

**Кілт сөздер:** мүсін, мүсінші, көркем бейне, шығармашылық, шығармалар, жоспар, материал, композиция, портрет.

**Ключевые слова:** скульптура, скульптор, художественный образ, творчество, произведения, замысел, материал, композиция, портрет.

**Key words:** sculpture, sculptor, image, work, works, intention, material, composition, portrait.

Художественный образ в скульптуре является **наглядным**, доступным для восприятия, непосредственно воздействующим на чувства человека. Сам образ выступает, как наглядно - образное воссоздание реальной жизни. При этом необходимо иметь в виду, что автор художественного образа скульптор не просто пытается повторить природу, он ее дополняет, домысливает по художественным законам.

Создание скульптуры – это активный трудовой процесс. Творчество скульптора – это тяжелая физическая работа, борьба с материалом. Человек как бы преодолевает безжизненность камня или глины, покоряет материал, создает из него полный жизни художественный образ.

В скульптуре замысел мастера воплощается в вещественном реальном объеме. Подобно тому, как в живописи основное выразительное средство - изображение красками на плоскости холста, «язык» скульптуры - объемно-пластическая, трехмерная форма, обладающая реальной тяжестью. Именно через скульптурную форму раскрывается содержание скульптурного произведения, доносится до зрителя замысел скульптора.



Особенностью скульптуры, своеобразием ее содержания является то, что она изображает объемное изображение объекта, в частности человека. Именно в образе самого человека скульптор может раскрыть жизнь общества, характеры людей, их настроения и действия.

В связи с этим для искусства скульптуры характерен определенный круг тем: в скульптуре можно вылепить портреты современников или деятелей прошлых эпох, создавать композиции на бытовые темы, изображать аллегорические фигуры, олицетворяющие общие понятия – например скульптуру Фемиды.

Природу и среду, окружающие человека, можно передавать в скульптуре лишь косвенно, с помощью какой-либо детали. Особенно важным качеством скульптуры является то, что она в наиболее обобщенных, аллегорических, монументальных образах может выразить героические идеалы своего времени.

Не случайно периоды расцвета скульптуры совпадают с теми историческими эпохами, когда высоко поднимается значение человека и основной задачей искусства становится создание положительного героического образа. В искусстве особенно значительна роль **воображения**, фантазии, вымысла, что недопустимо в науке. Однако в некоторых случаях средствами искусства можно гораздо более адекватно воспроизвести действительность, чем с помощью строгих научных методов. Например, чувства человека любовь, ненависть, привязанность - невозможно зафиксировать в строгих научных понятиях, а шедевры классической литературы или музыки успешно справляются с этой задачей.

Большую роль в искусстве играет **свобода творчества** – возможность ставить художественные эксперименты и моделировать жизненные ситуации, не ограничивая себя принятыми рамками господствующих научных теорий или обыденных представлений о мире.

В подготовке творчески мыслящих специалистов, особое место будущих художников занимает скульптура. Наиболее трудным и важным в процессе освоения скульптуры является развитие образно - пластического мышления. Трудно переоценить ее роль в процессе формирования образно-пластического мышления и проникновения в сущность художественного образа. Скульптор выражает ту или иную идею, посредством художественных образов, и здесь стоит обратить внимание на то, что образный ряд и способ его построения для каждого вида искусства свой. Немаловажной задачей, в процессе обучения, является освоение особенностей изобразительного, образно-пластического языка. Скульптура наилучшим образом способствует его развитию. Скульптура наиболее требовательна к пространственному решению масштабной темы, «так как она ютится не в музеях, а стоит на площадях, взывая к каждому обитателю города» [1, с. 31].

Поэтому и воздействие ее должно быть рассчитано не на длительное поэтапное рассмотрение. Оно должно быть моментальным и непременно сильным. Одной из особенностей скульптуры, как вида изобразительного

искусства, является ее ограниченность в средствах выражения, что также вынуждает ее работать «крупным» образом. По словам В.И. Мухиной «Если мы начинаем иллюстрировать жизнь в наших произведениях, то мы будем делать небольшие вещи. Скульптура - это не искусство рассказа, это искусство большого образа». К примеру, образы Микеланджело, созданные им в скульптуре, нельзя забыть, и это есть причина их бессмертия. В них столько силы, что мы вынуждены с ними считаться. Микеланджело работает не «рассказом» события, а «образом» события [2, с. 25].

Большое значение в процессе постижения образно-пластического языка в скульптуре принадлежит процессу освоения всей гаммы пластических материалов, используемых при создании скульптурного произведения. Каждый скульптурный материал имеет свои качества и обладает только ему присущими возможностями. Образное решение в скульптуре во многом связано с избранным материалом, который раскрывает собственные свойства, свою природную красоту. Художественная идея, замысел в сочетании с правильным ненасильственным применением материала рождает произведение. Расширение спектра используемых материалов на занятиях по скульптуре значительно повышает интерес к освоению профессиональных навыков; расширяет круг композиционных, пластических решений в создании скульптурного произведения; расширяет круг ассоциативных связей; способствует формированию «чувства материала», столь необходимого в освоении скульптурой. Применение широкого спектра скульптурных материалов в процессе обучения также способствует раскрытию индивидуальных особенностей личности студентов, дает возможность найти индивидуальные подходы и способы к решению образно-пластических задач и, соответственно, способствует освоению образно-пластического языка скульптуры и формированию у студентов образно-пластического мышления. К тому же, процесс формирования творчески активной личности - есть основная задача методики преподавания изобразительного искусства. Так же необходимо отметить, что такое сочетание, как постановка творческих образных задач и использование материалов скульптуры в процессе реализации замыслов является наиболее эффективным в деле формирования образно-пластического мышления. Процесс формирования происходит на всех этапах создания скульптурного произведения (от возникновения замысла до его реализации в материале) и выстроен в единую связанную систему.

Создание произведений скульптуры требует от автора особого объемно-пространственного мышления для трактовки художественного образа. Для формирования навыков владения художественными средствами скульптуры необходимо широкое использование заданий творческого типа в процессе обучения. Так как процесс формирования языка образно-пластического мышления и создание образа в скульптуре – вещи неразделимые.

## **НАНОТЕХНОЛОГИИ В ПРОИЗВОДСТВЕ ОДЕЖДЫ**

**Түйін:** Киім тігу үшін қолданылатын маталар өндірісінде пайдаланылатын ең қарқынды бағыттарының бірі нанотехнологиялар болып табылады. Мақала тоқыма талшықтарын өндіру үшін нанотехнологиялар қолдануының әр түрлі жолдарын түсіндіреді.

**Резюме:** Одним из самых перспективных направлений, применяемых в производстве материалов для одежды, являются нанотехнологии. В статье рассмотрены различные способы получения текстильных волокон, а также изменения свойств материалов для одежды, используя нанотехнологии.

**Abstract:** One of the most promising areas used in the production of materials for clothing, are nanotechnology. The article describes the various ways of obtaining textile fibers and changing the quality of garment materials using nanotechnology.

**Кілт сөздер:** нанотехнология, инновациялық тоқыма, киімге арналған маталар, қызметі бар киімдер.

**Ключевые слова:** нанотехнология, инновационный текстиль, материалы для одежды, функциональная одежда.

**Key words:** nanotechnology, innovative textiles, materials for clothing, functional clothing.

Для того, чтобы сшить одежду нужно уметь разбираться в материалах. В течение большей части XX века промышленность была сосредоточена на производстве традиционного ассортимента натуральных волокон, некоторых искусственных волокон, регенерированных из целлюлозы, и большого количества синтетических полимеров, добываемых, в основном, из нефти. Выпускались полотна, полученные ткачеством, вязанием, но более широко развивались технологии получения нетканых полотен.

В настоящее время существует около ста разновидностей волокон. По происхождению все волокна подразделяются на натуральные и химические. К натуральным относят волокна растительного, животного и минерального происхождения, которые в природе образуются без непосредственного участия человека. Растительные волокна состоят из целлюлозы, их получают у растений, таких как абака, ананас, генекен, джут, капка, кенаф, кокосовая пальма, конопля, лен, манила, рами, сизаль, солома, хемпа и хлопок. Натуральные волокна животного происхождения состоят из белков. К таким волокнам относятся шерсть и шелк. К минеральным волокнам относятся асбест, галлуазит, аттапульгит. Асбест - единственный залегающий под землей длиноволокнистый минерал. Тонковолокнистое строение природного асбеста позволяет делать из него пряжу, а из нее – несгораемые ткани. Недаром название минерала происходит от греческого *asbestos* – неугасимый. Галлуазит и аттапульгит относятся к коротко волоконным минералам. Химические волокна в зависимости от вида исходного сырья делятся на искусственные и синтетические. Искусственные волокна (из



природных полимеров) бывают гидратцеллюлозные, ацетилцеллюлозные, белковые. К синтетическим волокнам (из синтетических полимеров) относятся карбоцепные, гетероцепные. Иногда к химическим волокнам относят минеральные волокна, получаемые из неорганических соединений (стеклянные, металлические, базальтовые, кварцевые) [1].

Сфера нанотехнологий считается во всем мире ключевой темой для технологий XXI века. Возможности их разностороннего применения в таких областях экономики, как производство полупроводников, медицина, сенсорная техника, экология, автомобилестроение, строительные материалы, биотехнологии, химия, авиация и космонавтика, машиностроение и текстильная промышленность, несут в себе огромный потенциал роста. Применение продукции нанотехнологий позволит сэкономить на сырье и потреблении энергии, сократить выбросы в атмосферу и будет способствовать тем самым устойчивому развитию экономики.

Интеллектуальное направление в развитии новых материалов – это создание и промышленное освоение технологий, обеспечивающих получение текстиля с широким набором новых свойств, расширяющих области их применения.

Понятие «нанотехнология» ввел американский физик Ричард Фейнман в 1959 году, определив ее как технологию производства материалов путем контролируемого манипулирования с атомами, молекулами и частицами сверхмалого размера и получения материалов с фундаментально новыми свойствами. Альфред Чо и Джон Артур, сотрудники научного подразделения американской компании Bell, разработали теоретические основы нанотехнологии при обработке поверхностей в 1968 году. Японский физик Норио Танигучи в 1974 году на международной конференции по промышленному производству в Токио ввел термин «нанотехнология». В 1982 году германские физики Герд Бинниг и Генрих Рорер создали специальный микроскоп для изучения объектов наномира. Ему дали обозначение СЗМ (Сканирующий зондовый микроскоп). Данное открытие имело огромное значение для развития нанотехнологий, так как это был первый микроскоп, способный показывать отдельные атомы [2].

Нанотехнологии имеют дело с размерами между 1 нм и 100 нм. Большие размеры попадают под категорию микроразмерности, а меньшие – под атомарную размерность [3].

Нановолокна можно производить, наполняя традиционные волокнообразующие полимеры отличающимися по конфигурации наночастицами различных веществ, или путем выработки ультратонких диаметров в рамках наноразмеров волокон.

Наполненные наночастицами волокна начали производить с 1990 года. Произведенные волокна малоусадочны, имеют пониженную горючесть, повышенную прочность на разрыв и истирание, и, в зависимости от природы вводимых наночастиц, могут приобретать другие защитные свойства, необходимые для человека.

Профессор Герман Кричевский разделяет всю нанопroduкцию, появляющуюся на рынке, на две группы. В первую группу относят продукцию, полученную по «рафинированной» нанотехнологии, соответствующей определению нанотехнологии, как «манипуляции наночастицами с формированием строгой упорядоченной структуры, с принципиально новыми свойствами, обусловленными именно наноразмерами и наноструктурой макрообъекта». Так работает живая природа по синтезу белков, углеводов и других биологических макрообъектов.

Эта область нанотехнологии только начинает зарождаться и пионерами являются продукты электроники (переход от микро- к наноэлектронике). Таких нанопroduктов пока еще не более 5-10%.

Ко второй группе относят «нанопroduкты», полученные с использованием наночастиц и нанообъектов, произведенных по «чистой» нанотехнологии (углеродные нанотрубки, окислы металлов, алюмосиликаты, наноэмульсии, нанодисперсии, нанопены и др.) Таких продуктов, отнесенных к нановолокнам, нанотекстилю, множество. Их можно назвать изделиями с применением элементов нанотехнологий. При этом они приобретают новые полезные и улучшенные свойства [3].

В качестве наполнителей волокон широко используют углеродные нанотрубки с одной или несколькими стенками. Волокна, наполненные нанотрубками, приобретают уникальные свойства – они в 6 раз прочнее стали и в 100 раз легче ее. Наполнение волокон углеродными наночастицами на 5-20% от массы придает им также сопоставимую с медью электропроводность и химическую устойчивость к действию многих реагентов.

Углеродные нанотрубки используются в качестве армирующих структур, блоков для получения материалов с высокими прочностными свойствами: экранов дисплеев, сенсоров, хранилищ жидкого топлива, воздушных зондов и т.д. Например, при наполнении углеродными нанотрубками поливинилспиртового волокна, получаемого по коагуляционной технологии прядения, оно становится в 120 раз выносливее, чем стальная проволока, и в 17 раз легче, чем волокно кевлар. Кевлар - это прочное арамидное химволокно, получаемое по традиционной технологии и используемое в бронежилетах. Подобные нановолокна сейчас начинают применяться для производства взрывозащищающей одежды и одеял, защиты от электромагнитных излучений.

Очень ценные и полезные свойства химические волокна приобретают при наполнении их наночастицами глинозема. Наночастицы глинозема в виде мельчайших хлопьев обеспечивают высокую электро и теплопроводность, химическую активность, защиту от УФ-излучения, огнезащиту и высокую механическую прочность. У полиамидных волокон, содержащих 5% наночастиц глинозема, на 40% повышается разрывная нагрузка и на 60% – прочность на изгиб. Такие волокна используют в производстве средств защиты от ударов, например, защитных касок.

Полипропиленовые волокна очень трудно окрашиваются, что существенно ограничивает область их применения в производстве материалов бытового назначения. Введение 15% наночастиц глинозема в структуру полипропиленовых волокон обеспечивает возможность крашения их различными классами красителей с получением окрасок глубоких тонов.

Интенсивно развиваются исследования и производство синтетических волокон, наполненных наночастицами оксидов металлов:  $TiO_2$ ,  $Al_2O_3$ ,  $ZnO$ ,  $MgO$ . Волокна приобретают следующие свойства: фотокаталитическую активность, УФ-защиту, электропроводность, фотоокислительную способность в различных химических и биологических условиях, а также антимикробные и грязеотталкивающие свойства [1;4].

Еще одним интересным направлением в производстве волокон является придание им ячеистой, пористой структуры с наноразмерами пор. При этом достигается резкое снижение удельной массы (получение легких материалов), хорошая теплоизоляция, устойчивость к растрескиванию. Образующиеся нанопоры волокон могут быть заполнены различными жидкими, твердыми и даже газообразными веществами с различным функциональным назначением (медицина, ароматизация текстильных полотен, биологическая защита).

Для гидратцеллюлозных волокон типа лиоцелл предложено введение в структуру волокна наночастиц электропроводной сажи, в зависимости от концентрации которой будет изменяться электропроводимость. Электропроводные материалы из волокон лиоцелла находят применение в широкой области электрорезисторных изделий.

В Америке компания *Nano-Tex* активно занимается нанотехнологиями в области текстиля, а изготовители одежды помечают свою продукцию ярлыками и этикетками, рекламирующими участие *Nano-Tex* в создании своих товаров.

В Европе (Англия, Франция), Израиле и Японии параллельно идут интенсивные работы по созданию синтетических белковых волокон, имитирующих структуру паутины, имеющей непревзойденные физико-механические свойства. Используя для выработки подобного белка другие продуценты (микроорганизмы, растения), удалось получить полимерные белковые нановолокна толщиной около 100 нм. Мягкий и сверхпрочный «паучий шелк» сможет заменить жесткий и негибкий кевлар в бронежилетах. Области применения «паучьего шелка» разнообразны: это и хирургические нити, и невесомые и чрезвычайно прочные бронежилеты, и легкие удочки, и рыболовные снасти [1;5].

Одежда с наночастицами серебра, обладающими антисептической активностью, может использоваться в качестве бактерицидного и противомикробного средства защиты. К тому же серебряные наночастицы защищают одежду от загрязнений, придают ей способность к самоочищению. Ткани с наночастицами серебра являются и электропроводящими, вместе с тем поверхностный слой серебра, нанесенный путем печати, может исполнять роль гибких микросхем.

В этом направлении работает и корейская компания Hyosung, специализирующаяся на выпуске волокон, имеющих антибактериальную нить на основе полиамида, содержащую частицы серебра и названная Miran Nano-Magic Silver. Специалисты компании утверждают, что частицы серебра обладают эффективностью 99,9% в предотвращении кожных инфекций и грибков. Новая нить создает инфракрасное излучение, улучшающее циркуляцию крови и метаболизм [6]. Такой материал можно использовать в производстве нижнего белья, в чулочно-носочных и трикотажных изделиях. Частицы серебра перемешаны с полимером, поэтому они не вымываются из нитей и остаются эффективными до конца срока службы изготовленных из них изделий. Одежда с наночастицами палладия может нейтрализовать вредные составляющие смога. Одежда из текстиля с наночастицами оксида цинка, диоксида титана, олова с примесью сурьмы обладает отменными антистатическими свойствами.

Это лишь малая толика тех достижений, которые уже вышли на рынок и могут быть использованы предпринимателями. В будущем количество нановинок возрастет многократно, и текстильная промышленность без них не обойдется. Исследовательские работы в области нанотехнологий, которые ведутся во многих странах мира, направлены, в первую очередь, на их коммерциализацию. Так что стоит ждать в ближайшем будущем появления умной и комфортной одежды по вполне приемлемым ценам.

Начиная с 2003 года исследования по нанотехнологиям стали одним из приоритетов программы фундаментальных исследований, координируемых Национальной академией наук Казахстана. Есть научные коллективы, которые выполняют исследования в этом направлении и уже имеют разработки в нанотехнологии и смежных дисциплинах. Это исследования в области синтеза нанокластеров и наноструктур в полупроводниковых и металлических системах, разработки в области наноразмерных катализаторов, сенсорных наноструктурированных материалов и углеродных наноструктур. Существует несколько проектов инновационных производств, готовых к реализации и включающих в себя нанотехнологические элементы. Это производство кремния через стадию получения и очистки силанов; производство катализаторов с металлосодержащими наноразмерными частицами активной фазы; производство газовых сенсоров с нанопористым чувствительным слоем. Эти разработки защищены патентами, содержат технологические ноу-хау и обладают высоким экспортным потенциалом, что позволит достаточно быстро получить отдачу от организации производств, даст дополнительный источник средств для развертывания исследовательских и инновационных проектов[7].

Если вернуться к текстилю, то в городе Есик, Алматинской области открылась компания M – PLUS. M-PLUS специализируется на пошиве спецодежды, форменного обмундирования, спортивных конькобежных и лыжных костюмов, защитной одежды от пониженных и повышенных температур, тактических костюмов, влагозащитных костюмов, разгрузочных жилетов, спецчехлов для негабаритных предметов, в том числе для военной

техники. Для производства в пошиве используются высокотехнологичные, инновационные ткани мирового качества – Panox, Nomex, Kevlar, Termoshild, Carvico, мембранных тканей таких европейских производителей как Concordia, Carrington, японского производителя Toray [8]. Компания использует в своем производстве ткани, полученные при помощи нанотехнологий, но импортного производства.

Следует постоянно помнить о том, что все огромнейшие преимущества нанотехнологий могут быть реализованы в максимальной степени только при наличии общенациональной программы. Основные акценты в ней должны сводиться к созданию инфраструктуры для организации высокоэффективных фундаментальных исследований и производств нанотехнологической продукции. При этом особое внимание необходимо уделить подготовке ученых, технологов и организаторов производства в области нанотехнологий, а также разработке междисциплинарных учебных программ для соответствующих специальностей по естественным наукам и их приложениям в ведущих национальных университетах. Только так мы сможем поставить на службу экономике Казахстана, всему обществу эти суперсовременные технологии. [7]

#### **Литература:**

1. Белгородский В.С., Кирсанова Е.А., Жихарев А.П. *Инновации в материалах индустрии моды: Учебное пособие.* – М.: ИИЦ МГУДТ, 2010. – 113 с.
2. Drexler K. E. *Engines of Creation. The Coming Era of Nanotechnology.* - Anchor Books, 1986.
3. Кричевский Г.Е. *Все или почти все о текстиле.* М., 2013. – Т. 2. – 253 с.
4. [www.amicorpure.co.uk/sites/amicor/home/about/about\\_us.asp.htm](http://www.amicorpure.co.uk/sites/amicor/home/about/about_us.asp.htm)
5. [www.nanometer.ru/nanomaterial.html](http://www.nanometer.ru/nanomaterial.html)
6. <http://rosnanoworld.ru/2011/10/14/nanotechnologii-v-odezhde>
7. Тодорова Н. *Нанотехнологии - прорыв в будущее: интервью с д.ф.м.н. Болатом Мукашевым.* – Номад, август 2015. Электронный ресурс: <http://www.nomad.su/>  
Официальный сайт фирмы M PLUS. Электронный ресурс: <http://mplus.kz/#/about/>

**Акланова А.Б., Алашабаева У.Н.**

*Казахский государственный  
женский педагогический университет  
г.Алматы, Казахстан  
[ulzhan.a@mail.ru](mailto:ulzhan.a@mail.ru)*

## **ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕКТА ДИЗАЙНА В СИСТЕМЕ АССОЦИАТИВНЫХ СВЯЗЕЙ**

**Түйіндеме:** Бұл мақалада бүгінгі бейнелеу өнерін өз кезегімен қабылдау және композицияның негізгі заңдылықтарын меңгеру. Шығармашылық қабілеттері мен образдық – ассоциативтік шешімдерін дамыту жазылған. Шығармашылық зейіндерді, ассоциативті ойлау қабілетін дамыту бейнелеу өнерінде өзекті мәселе.

**Резюме:** Восприятие изобразительного искусства, отображающего действительность, опирается на восприятие эстетики действительности, которое, в свою очередь, обогащается благодаря общению человека с искусством. На всякое подлинное

художественное восприятие, влияют социальные и природные впечатления, которые обогащают, преобразовывают это восприятие.

**Abstract:** In this article is perception of fine art reflects reality, based on the perception of the aesthetics of reality, which, in turn, enriched by association with human art. In all genuine artistic sensibility, influenced by social and natural experiences that enrich, transform this perception.

**Кілт сөздер:** көркемдік қабылдау, дизайн, ассоциативті ойлау, жүйе.

**Key words:** artistic perceptions, design, associative thinking, system.

Восприятие изобразительного искусства, отображающего действительность, опирается на восприятие эстетики действительности, которое, в свою очередь, обогащается благодаря общению человека с искусством. На всякое подлинное художественное восприятие, влияют социальные и природные впечатления, которые обогащают, преобразовывают это восприятие. Для понимания процесса в художественное восприятия небезинтересна мысль В.Вундта о том, что последовательность в системе «чувство-представление» различна между теми чувственными представлениями, которые возникают под влиянием внешних раздражений, и теми представлениями, которые появляются при воспроизведении с помощью памяти. В первом случае за представлениями следует чувство, во втором – наоборот. При многократном восприятии отправной точкой является не компонент целого, как при первичном, а художественное целое как таковое, вернее, образно-эмоциональное представление о произведении, некий существующий в сознании предмет художественное восприятия. В данной ситуации огромное значение приобретает удовлетворение от подтверждения ожидания, если первичное восприятие было позитивным. Степень удовлетворения от соответствия предыдущего эстетического предмета, обобщающего образа художественного произведения, впечатлениям получаемых в процессе нового восприятия, чрезвычайно велика в искусствах не исполнительских: многократное чтение стихов, посещение картинной галереи. Новизна художественное впечатления достигается за счет его большей полноты, за счет возможности лучше рассмотреть, ярче вообразить множество дополнительных компонентов художественной целостности и соотнести их с ядром поэтической концепции [1, стр.107].

Субъект восприятия при многократном или просто повторном общении с произведением искусства находится в новой ситуации, зачастую определяемый расширением его эстетического, нравственного и общекультурного потенциала, новизна и обогащение эстетического предмета достигаются благодаря активности субъекта. Объект художественное восприятия, если и претерпевает изменения, то не столь значительные. Однако для точности нарисованной картины эти изменения должны учитываться.

Во-первых, произведение может оказаться в новом художественном контексте на персональной выставке художника, в собрании сочинений писателя. Даже хорошо известная нам грамзапись по-новому воспринимается

в ином художественном ряду и новой ситуации – контексте при публичном прослушивании, например, в музыкальном музее.

Во-вторых, «статичность» художественных объектов не исполнительских искусств нарушается благодаря трансляции их по каналу новой материально-технической связи, благодаря созданию специального художественно-документального кинофильма. Такой способ трансляции не только ставит произведение изобразительного искусства в новый художественный ряд, но и представляет возможность по-новому увидеть хорошо известные нам объекты в их целостности, благодаря неожиданным ракурсам, движению камеры, а тем самым благодаря увеличению деталей, сосредоточению внимания на них с последующим стремительным движением к целому. Телевидение вместе с тем не только всемогущий, но и коварный наш помощник, создающий иллюзию, что можно все узнать о художнике, не выходя из дома.

В-третьих, новизна информации от статичного объекта – художественного произведения может определяться реставрацией полотна и красочного слоя, реставрацией многочисленных архитектурных памятников.

В-четвертых, впечатление от одного и того же художественного объекта изменяется, если мы с ним знакомимся по репродукции, а уже впоследствии воспринимаем оригинал. Для современной художественной культуры характерна ситуация многократного восприятия – перехода от знакомства с произведением посредством репродукций, графических и телекиноизображений к общению с оригиналом. И в том и в другом случае восприятие лишено качеств первичности: оно наслаивается на сформировавшийся в сознании реципиента образ произведения, хотя он и носит предварительный, ознакомительный характер.

Для промышленных изделий участие потребителя в осмыслении целостности формы и содержания имеет огромное значение. Потребительская ценность в дизайне является, несомненно, духовной ценностью. Художественное восприятие есть не только понимание языка художественной формы, но и воссоздание образа объекта дизайна в воображении воспринимающего. В этом контексте дизайнер и потребитель берутся в аспекте социальной культуры, которая характеризуется творческой индивидуальностью, художественным вкусом, самобытностью автора произведения и способностью адресата к образной интерпретации этого произведения [2, стр.232].

Необходимо знать психологию восприятия человека, чтобы состоялся «диалог» через вещь между художником, изделием и потребителем. Условно всех людей можно разделить на художников и мыслителей. У первых в восприятии преобладает форма непосредственного отражения действительности в виде ощущений, у вторых преобладает абстрактное восприятие. В течение жизни человек накапливает информацию в виде образов, мыслей, понятий, которые хранятся у него в мозгу.

Одним из существенных свойств памяти являются возобновление репродукции, восстановление в максимально возможном приближении

копии какого-либо объекта, события. На этом свойстве мозга и основано восприятие человеком знаковой информации, ассоциируемой затем с жизненным окружением. Отражение объектов действительности осуществляется с помощью органов чувств. Поступившая в мозг информация в форме образов синтезируется за счет сопоставления ранее сформированных образов. Эта информация закрепляется в памяти, обогащая субъективный опыт человека и обеспечивая возможность ответной реакции по отношению к знаковой форме в контексте коммуникативной системы. Любой акт отражения действительности следует рассматривать как прямую связь «человек – вещь».

В восприятии художественного объекта дизайна в системе ассоциативных связей необходимо учитывать явление синестезии, так если возникновение под влиянием раздражения одного анализатора ощущения, характерного для другого анализатора. Наиболее часто встречаются зрительно-слуховые синестезии, когда под действием зрительных образов у субъекта возникают слуховые образы и наоборот. Недаром иногда говорят, что художники, композиторы цвета. Существует в связи с этим и целое направление так называемой цветомузыки. Художник М.К.Чюрленис создавал симфонию красок. Нередко говорят: «кричащий цвет», «сладкие звуки» и т.п. Синестезия – свидетельство взаимосвязи анализаторных систем организма человека, целостности чувственного отражения объективного мира. Это свойство необходимо учитывать дизайнеру в знаковом выражении окружающего мира, ибо потребитель, глядя на форму изделия, может видеть не только сходство с явлением природы, но и перенестись, например, какое-нибудь прошедшее время своей жизни, испытать при этом ностальгию по детству, так если знак в форме объекта дизайна, подлежащий раскодировке, может вызвать массу ассоциаций.

С помощью семантики художественной формы можно вызвать у потребителя ассоциации звуков, красок, запахов, температуры, так если отдельные ощущения. Если с помощью восприятия в сознании человека отражаются целостные образы вещей, то с помощью ощущений – отдельные детали и свойства. Благодаря ассоциативному мышлению, восприятию и ощущению потребитель способен воспринимать целостность объекта дизайна не только зрительно, но и через слух, обоняние, вкус и так дали (рис.1,2).

Психофизическая реакция человека складывается из восприятия ощущения и усвоения его организмом. Из психологии известно, насколько ярко восприятие, настолько активно усвоение. Поэтому восприятие нужно сделать возможно более ярким и убедительным. А для этого информацию необходимо донести до зрителя в той последовательности, которая определяется силой акцента, а время восприятия – сложностью объекта и силой эмоционального воздействия [3, стр.235].

Здесь разные средства выражения могут передавать информацию, относящуюся к разным стилям, их взаимодействие и непринужденное соединение стилей в комплексных эстетических объектах: танец – музыка,



стихотворение – рисунок, запах – цвет – музыка, музыка – окрашенный световой поток – смена тембров, ритмов. Ритмический строй в искусстве несет на себе отображение реальных чувств: чувства нарастания или спада, напряженности, равномерного развития действия, состояние покоя или возбуждения, расположение фигур, цветовых и световых контрастов.

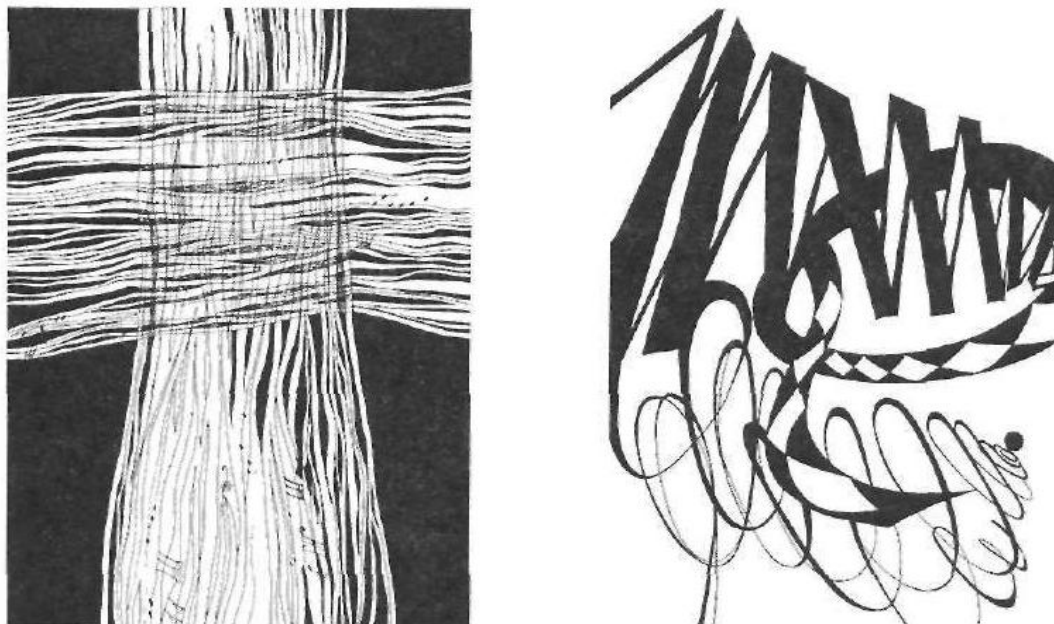


Рис.1. Ассоциативная графика после прослушивания музыкальных классических, вокально-инструментальных произведений

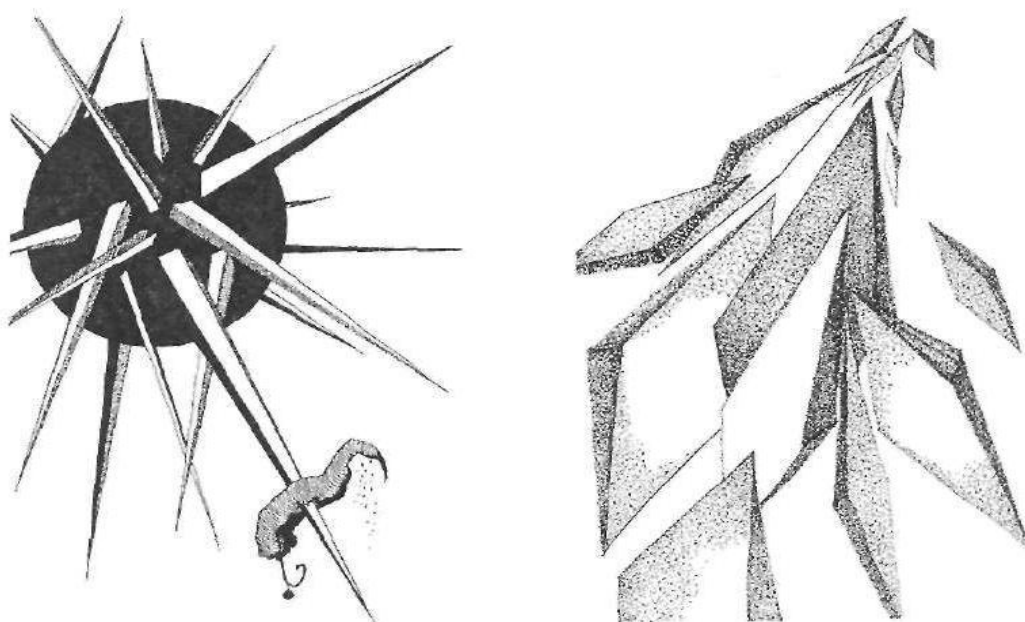


Рис.2. Вкусовые ассоциации: острое и соленое

Предлагается ряд упражнений следующего порядка:

- работа внутренних органов: биоток мозга, сокращение сердца, ассоциативное восприятия звуковых и цветовых раздражителей – задание на графическое изображение про слушанных музыкальных фрагментов разной сложности: классическая музыка, эстрадная, рок, инструментальная, вокальная; линейное и силуэтно-пятновое изображение прослушанных фрагментов из литературных произведениях;

- психологическое восприятие внешних ритмов: смена времен года, дня и ночи и использование этих ассоциации при создании художественного образа – изображение реальных природных явлений, времен года и других в виде абстрактных силуэтов и последующая поэтапная трансформация в фантастический костюм, обувь, головные уборы, несвязанные никакими стереотипами и пропорциональными членениями;

- использование светомузыкальной графики при демонстрации учебных курсовых работ и крупных творческих коллекции – подбор музыкальных средств, выстраивание музыкальных фрагментов и освещение в зависимости от порядка формирования коллекции конкретных моделей, так если решение задачи: вызвать у зрителя психологические переживания и определенные представления и впечатления. Функция зрительных рецепторов при шуме (будь то музыка или другие акустические эффекты) усиливается, так если зрительное восприятие наиболее остро длится именно столько времени, сколько длится звучание мелодии, цвет кажется наиболее выразительным.

Дизайн создает особый зрительный язык формы, «визуальный язык» (В. Гропиус). Знаки этого языка: пропорции, оптическая иллюзия, отношения света и тени, пустоты и объемов, цвета и масштаба. Дизайновская форма — знак материала, технологии и качества вещи, выражающий ее назначение и характер бытия в системе культуры.

В заключении хотелось бы сказать, что дизайн проникает во все сферы жизни и деятельности людей. Дизайн – это эстетический и научно-технический уровень общества, воплощенный в товарах широкого потребления и орудиях труда; это секреты производства: технология создания продукта в промышленном масштабе, воплощенные в эстетически совершенной и удобной вещи; это массовая коммуникация внутри общества, объединяющая людей индустриально-эстетическими продуктами потребления, единой стилистикой, единым образом жизни. Дизайн связывает в единый узел духовную и материальную, научно-техническую и технологическую, гуманитарную и индустриальную культуру. Он – фокус их пересечения. Тем самым он обеспечивает культурную целостность современной цивилизации.

#### **Литература:**

1. Праздников Г.А. *Процесс художественного творчества*. – М.: Высшая школа, 1972.
2. Гусейнов Г.М., Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. *Композиция костюма*. – 2-е изд., стер. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 432с.
3. Жердев Е.В. *Художественное осмысление объекта дизайна*. – М.: Аутопан, 1993.

**Еспенова А.Т.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[Aespenova@mail.ru](mailto:Aespenova@mail.ru)

## **ҚАЗАҚ ҚОЛӨНЕРІНДЕГІ ТЕРІДЕН ЖАСАЛҒАН БҰЙЫМДАРДЫҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІГІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақ қолөнерінің бір саласы тері өңдеу өнері туралы жазған. Тері өңдеу өнерінің дамуы мен теріден жасалған заттардың көркемдік ерекшелігі талдау жұмыстары арқылы ашылып, жекелеген сипаттамалар жүргізілген. Аталмыш мақаладан еліміздің қолөнерінің даму тарихында маңызды орын алатын тері бұйымдары туралы толыққанды мәлімет ала аласыздар.

**Резюме:** Статья автора посвящена обработке кожи как одном из направлений казахского прикладного искусства. Тема развития искусства обработки кожи и особенностей изделий из кожи, раскрывается через описание изделий выполняемых из кожи. Из данной статьи вы можете получить полную информацию об изделиях из кожи которые занимают важное место в истории развития прикладного искусства страны.

**Кілт сөздер:** бейнелеу өнері, Қазақстан қолөнері, тері өңдеу өнері.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, прикладное искусство Казахстана, искусство обработки кожи.

Көне дәуірден біздің заманымызға дейінгі кезеңде қалыптасқан қол өнер – бай, әлемдік көркем мәдениетінің арналы саласы. Көне дәуірден Еуразия мәдениетінің дәстүрін сақтап қалған Қазақстанның қолданбалы сәндік өнерінің әлемдік мәдениетте өзіндік орны бары белгілі. Қазақстанның қол өнерінің қалыптасуы мен даму үрдісі оның геосаяси жағдайына, қазақ халқының көшпелілік мәдениеті мен тарихи кезеңдердегі көркемдік гүлдену дәуірлерімен тікелей байланысты.

Қазақстанның орта ғасырлардағы өнері өзіндік өрнегімен ерекшеленеді. Бұл кезеңдегі өнер тәңіршілдікпен, түркілердің қуатты саясатымен, қалалардың салынып, сауда мен қолөнердің дамуымен үндесті. Балбал тастар мен құлыптастар да осы кезеңнің туындылары. Зергерлік өнер, тері илеу, қыш құю, тоқыма өнері де дамыды. Қазақ халқының көркемдік ойлау жүйесі мен бейнелеу тілінің байлығы ою-өрнек өнерінде, белгі, таңба жүйесінде айқын ізін қалдырған. Адам мен табиғатты тұтас бірлікте қарастыратын қазақтың дәстүрлі дүниетанымы мен өнері киіз үйдің құрылысынан өз көрінісін тапқан.

Қазақстанда тері өңдеу өнері ежелгі дәуірлерде пайда болып, ХХ ғасырдың бас кезіне дейін дәстүрлі сабақтастығын сақтап келді. Тарихта қалған көптеген ескерткіштер ұлттық өнеріміздің ежелден пайда болып, дамып жетілгенінің дәлелі бола алатыны анық. «Өткен тарихымыздан тағы бір дәлел – археологтарымыз тапқан еңбек құралдары: теріні өңдеуге арналған кремнийден жасалған тас пышақ пен қырғы, мал сүйектерінен жасалған ине мен біз. Олай болса, алғашқы адамдар тек аң аулаумен, болмаса

оларды қолға үйретумен ғана шұғылданған жоқ. Олардың терісін өңдеп илеуді, олардан киім тігуді меңгерген» [1, 179 б.].

Сонымен қатар теріні өңдеп, илеп жұмсартуды да үйреніп, одан түрлі заттар жасап үй жабдықтарын қаптап, көші-қон кезінде қолайлы материал екенін ертеден аңғарған. Сынбайтын, оңайлықпен жыртылып, тесіліп қалмайтын болғандықтан, теріден ыдыс аяқ, киім-кешек жасауды үйренген. Теріден жасалған кез-келген бұйым ыстыққа да, суыққада төзімді келеді және оны ұзақ уақыт қолдануға болады. Міне, осы ерекшеліктерді ата-бабамыз ежелден назарда ұстады.

«Қазақтың көркемдік көн өңдеу кәсібі, басқада сәндік қолданбалы өнер салалары сияқты халықтың ерекше дәстүрлі сана-сезімін, ой-мүдде принципіннің негізделуі мен дүниетаным болмысын бейнелеп танытады. Мұндағы негізгі қарым-қатынас қазақтың табиғатпен байланысы мен алмасуы, табиғаттың жаратылысын идеалық бағыттағы мәдениет сферасына айналдыру және оның байлығын ұтымды да ұқыпты пайдалану» [2, 179 б.].

Қазақ халқының тұрмыс-тіршілігінде шаруашылық жайында мал өсіру негізгі орын алған. Себебі, негізгі тіршілік көзі мал шаруашылығы болғандықтан қазақ халқы малдың етін, сүтін азық етсе, терісі мен жүнін киім-кешек тігуге, тұяғы мен мүйізінен, сүйегінен әртүрлі қолөнер бұйымдарын әзірлеген, тіпті малдың тезегін де тастамай отын ретінде пайдаланған. Ал терісі өте бағалы шикізат көзі болған.

Мал терілерін илеп, бояп, өң беру ертеден келе жатқан ең жақсы дамыған және жетілген өнер. Илеуі қанып, бояуы сіңген былғары су тартып езілмейді. Одан жасалған мүлік шегені берік ұстайды, тігісі де ыдырамайды және өзі тұтынуға төзімді, әрі әдемі. Былғарының бірнеше түрі бар. Олар: көксауыр, опайке, былғары, құрым (хром), көзел, шегірен, сақтиян, ұлтан т.б. Көптеген атауларды ата-бабаларымыз теріні өңдеудегі тәсілдеріне, терінің түріне қарай бөліп отырған.

Мал терісімен қатар, аң терілерінен де түрлі бас киімдер мен ішіктер тігіледі. Мысалы: қасқыр ішік, түлкі ішік, сусар бөрік, жанат ішік, бұлғын ішік аң терісінен тігіледі. Кей де мұндай киімдерді аң терісінің жонынан, тамағынан немесе пұшағынан құрап істейді. Бұл киімдерді тамақ ішік, пұшпақ бөрік, пұшпақ ішік деп атайды. Аң терілерінен әр түрлі төсеніштер жасайды. Оларды бөстек дейтін болған.

Көксауыр – жылқы терісі мен серке терілерінің сауырынан (жондығынан) жасалады. Көбінесе ол көкпен, кейде қызыл, сары, жасыл түстермен боялып, өң беті жалтырап тұрады. Көксауырдың әр түстілерін өзара мүйіздеп, оюластыры немесе бір түсті көксауырдың өзін әр түрлі жібек жіппен кестелеп, өрнектеп, кебіс, мәсі, етік, кісе, аттұрман тігеді. Бұл заттарды да көксауыр деп атай береді. Көксауырларға алтын, күміс, жез шегелер қағып, кейде маржаннан моншақ жүргізіп, өкше сірінің артына, тұмсығына, қоныштың әр жеріне неше түрлі жарқырауың асыл тастар отырғызып әсемдейді. Мұндай заттар өте жарасымды және бағалы жиһаз саналады. Көксауырдан тоқым, қорамсақ, дулыға сияқты заттармен қатар

тұскиіз, тон, сәукеле сияқты өте сәнді мүліктер де жасалған. Сондықтан көксауыр ісі кебінесе зергерлер қолына тән.

Теріден киім, аяқ киім, белбеу, белдік, ат әбзелдерін, тоқым, тартпа садақ оғын салатын оқшантай, сандықтардың үстінен салатын әшекей, әртүрлі құтылар мен ыдыстар сонымен қатар кілем де жасаған. Халық шеберлері қолданбалы өнердің бұл түріне ең жоғары технологиялық және көркемдік деңгейге қол жеткізді.

Ел тірегі қашанда ер азамат. Бұрынғы жаугершілік заманда, қазақ батырлары киген көн дулыға – жауынгер, сарбаздарды садақ оғынан т.б. қарсыласының сілтеген қаруынан қорғайтын бас киім. Ол көннен жасалып, жиектері металмен құрсауланады. Көн дулыға өте жеңіл және ыстық, суық өткізбейді. Жұқа, талдырып басқан киізбен немесе сырылған матамен астарланады. Оны жасау үшін ағаштан төрт бөліктен тұратын арнаулы қалып әзірленеді. Содан соң қалыпқа бір елідей мүм жағып, оның сыртын түгі мен шелінен тазарған шикі терімен қаптайды. Көлеңкеде бірер тәулік кептіріп, батырғымен бедерлі өрнек сызады. Әрі қарай дулығаны қалыптан ажыратып, әбден кепкен кезде металмен құрсаулап әшекейлейді.

Ал сарбаздардың садақ оғын (жебе) салып сақтайтын, тасымалдайтын сауыты (қорап, қылшам). Қорамсақ жөнінде Қ.Ахметжановтың зерттеуінде төмендегідей мәліметтер бар:

Көшпелі халықтарда XII ғасырлардан бастап оқ қабының теріден, көннен, матадан (барқыт, парча, т.б.) жасалған жалпақ болып келген жаңа түрі қолданыла бастады. Оқ қабының бұл түрі «қорамсақ» деп аталады. (монғолша «хоромсог»). Кейде қазақтар «қорамса», «қорам» деп те атайды. «Қазақ батырлары қамшыны да қару ретінде пайдаланған. Сондықтан Ш.Уәлиханов қамшыны қару-жарақтардың қатарына қосады. Қару ретінде жасалатын қамшының сабы салмақты, өрімі жуан және ұзын болуымен бірге, кейде өрімге темірден өзек салып дайындаған» [3, 74].

«Ер қанаты – ат» демекші теріден ат әбделдері, ер, жүген, тоқым, үзеңгі, тартпа, өмілдірік, құйысқан, қамшы, т.б. заттар жасалады.

Екі тізгін жоқ болса,

Ат басын адам бұра алмас.

Екі тартпа жоқ болса,

Ат үстінде тұра алмас.

Екі үзеңгі жоқ болса,

Атқа адам міне алмас.

Бәрі бірдей сай болса,

Шайтан түгіл, жын алмас... деген екен С.Сейфуллин өлеңдерінің бірінде.

Осы өлең жолдарында айтылғандай ер тұрманның жабдықтары түгел болуы шарт. Сонымен қатар мықты, атқа отырғанда үзіліп кетпейтіндей берік, ыңғайлы жасалғаны абзал.

«Адам баласының атты ауыздықтап мінуі және ер-тұрманды ойлап табуы шын мәнінде ұлы жаңалық болды. Ердің шығуы жайында Орта Азия халықтарында мынадай аңыз бар. «Бірнеше мың жыл бұрын мұсылман

патшасы Жәмшид ұзаққа созылған атты жорықтан соң, артын жарақаттап алады, ауырған жерін жеңілдету үшін, атының арқасына иленген нан (қамыр) салғызып мінеді. Ауырған жері жазылып, қамырдың аттың арқасына келісті формаға келіп қатая бастағанын байқаған патша, аяғының талғанын қойдыру үшін ат үстінен тұзақ тастап, оған аяғын салады, аяғының талғанын қояды. Сонда патша жайма нанның формасындай етіп, ағаш пен былғарыдан зат жасауды бұйырады. Сөйтіп бұл нәрсені ер деп атайды». Орталық Азияның ғұндарында алдыңғы және артқы қасы бар, сүйегі ағаштан жасалатын қатты ерлер б.з.б. III ғасырлардан кейін-ақ кең қолданыла бастады» [4, 157-158].

Ер қосу, ер жасау қазіргі күнге дейін үзілмей келе жатқан өнер түрі. Ердің сүйегі, қаңқасы ағаштан жасалып, былғарымен, терімен қапталып, түрлі шегелермен бекітіледі. Ер аттың арқасына батпас үшін тоқым салады. Киізден сырылып, айнала жиегі шұға, барқыт сияқты маталармен көмкеріп жасайды. Ауқатты адамдар киіздің сыртын былғарымен қаптап, бедерлі өрнектер салатын болған. Сонымен қатар теріден сағалдырық – жүгеннің ат алқымы астынан орап тұратын бауында жасаған.

Сонымен қатар ер-тоқым жерге, елге қарай әр-түрлі ерекшелікте жасалатын болған. Оған салынатын ою-өрнек ерекшелігі, ердің формасы мен безендірілуі әр жерде әрқалай жасалған. Тарихта ертоқымдар жасалуы жағынан қазақ ері, найман ер, қоқан ері (шошақбас), бұхар ері (кұранды ер), қозықұйрық ер т.б. көптеген атаулармен беріліп, бөлінетінін кездестіре аламыз.

Ат пен адамды байланыстырар тағы бір құрал қамшы, ер жабдықтарының ішіндегі ажырамас бөлігі және көнеден келе жатқан құралдардың бірі. «Алғашқы атқа мінген адам атты әртүрлі шыбықпен, ағашпен айдап жүргізген. Уақыт өте келе бұл құралды малдың шикі терісінің өзінен жасаған, бертінірек өрме өнері шыққанда шикі қайысты өріп, өрменің санына байланысты қамшылар үш таспа өрім, төрт таспа өрім, алты таспа, сегіз таспа, он екі, жиырма төрт, қырық сағіз таспа болып бөлінген. Қамшы сөзінің шығу тегі туралы көрнекті қолөнер маманы, ұста – Дәркембай Шоқпарұлы мынадай жорамал келтіреді. Қамшы сөзіндегі қам түбірі қазақ тілінде бірнеше ұғымға ие. Қам – шикі, шылғи, шала, қам-қарекет, қимыл, айла, тәсіл, амал, қам-уақыт, қайғы, қамығу, қам-қамдану, әзірлену, даярлану. Қамшы өрімі иленбеген шикі, шылғи теріден де өріле беретіндіктен: қам – шикі, қамшы, қам – шылғи-қамшы түрінде қамшы сөзі қалыптасты ма деген ой келеді...» [4,191]. Қыз-келіншектердің қамшысы ерекше әшекейленіп жасалатын болған.

Алыс сапарға, жолға шыққанда сусын құйып алу жүру мақсатымен торсық жасай бастады. Қазақ халқы ежелден-ақ сәндік қолданбалы өнерінің барлық салаларының өңделіу сәнделу жолдарына аса мән беріп ұқыптылықпен қараған. Соның бірі мал терісінен өңделетін «торсық». Негізінен алғанда торсық – сусын (қымыз, қымыран, айран, шұбат) құйылатын бұйым. Торсық өнер тарихында сонау андронов мәдениетінен бастап дамыған. Яғни, тереңірек айтар болсақ, сол кездерде қыш құмыра жасау үшін мал терісінен форма жасап алып оның ішіне топырақ салып

нығыздап сыртынан иленген саз балшықты кептеп жапсырып отырған екен. Осылай торсық бұйымының түпкі тамыры б.з.б. ғасырларды қамтиды.

Халық шеберлері қазақ үйдің жабдықтарын, үй жиһаздарын, қабырғаға ілінетін, жерге төселетін кей заттарды да теріден жасаған. Оған мысал теріден жасалған тұс киіз. «Талдықорған облысы шеберлері тіккен тері тұс киізінің қырғыз халқының тері мүліктерімен жақын бір ұқсастығы бар әттең, қазақ қол өнерін тағы бір қырынан танытып, мұралардың мазмұнын байытар мұндай аттың терісінен жасалқан тұс киіз біреу-ақ. Тұс киізде еш дерек болмағанмен оны XVIII ғасырдың соңы XIX ғасырдың басындағы мұралардың қатарына қосқан дұрыс» [5, 22], деп жазылған. Соған қарағанда өзіндік ерекшелігі бар бұл тұс киіз туралы деректер аз болғанына қарамастан, теріден жасалатын бұйымдар қатарын тағы бір толтырып шықты. Қазіргі таңда Ә.Қастеев атындағы МӨМ қорында сақталып тұрған жылқы терісінен жасалған бұл тұс киіз, өте ерекше мәнерде орындалған. Теріге ою үлкен бір мәнермен, мазмұнмен әсем өрнектеліп түскен. Оның күрделілігі, сәнділігі мата, киіз тұс киіздерден еш айырмашылығы жоқ. Зерлі тігіс орнына күміс нақыштар орнын тауып сәнді қолданылған. Тұс киіздің күңгірт бірбеткей өңін жарқылдаған күміс ашып тұр. Теріден мұндай әсем көркемделген бұйым жасауды меңгерген халықтың теріні пайдаға асыруды ертеден-ақ игергенін ұғу қиын емес. Сонымен қатар біз бұл тұс киізге қарап халық шеберлері ертеден-ақ аралас техникада жұмыс істегенін тері мен металды байланыстыра білгенін көреміз. Сонымен қатар теріні ағашпен де байланыстыра білген. Ағаштан жасалған үй жабдықтарын, ер тоқымдарды терімен қаптап жасаған.

Қорыта айтқанда жоғарыда аталып өткен бұйымдардың қай қайсысы болмасын еліміздің тұрмыс-тіршілігінде алатын орны мен маңызы зор. Ата-бабаларымыздың қалыптастырған тері өңдеу өнерінің технологиясы, жасалу ерекшеліктерінің айқын дәлелі қазіргі таңда еліміздің мұражай қорларында сақтаулы тұрған түрлі бұйымдар бола алады.

Жалпы тері өте қолайлы, төзімді материал. Қазақ өнерінде теріден жасалған заттардың құндылығы ешқашан жойылған емес. Теріден көптеген заттар, құралдар, киім-кешек, аяқ киім, ыдыс-аяқтар, т.б. заттар жасалып отырған. Теріні илеп, икемге келтірудің өзіндік қыр сырын меңгерген шеберлер ұлттық өнерімізді қай заманда болмасын ұлықтап, ғасырдан ғасырға жеткізіп отырған. Тарихы тереңге жайылған ұлттық өнер сан ғасырлар бойы еліміздің өнерін өзге елдерден ерекшелеп, тарихымызды таңбалап келеді. Ұлтты өнер бүгінгі күнде өз жалғасын тауып, өзгеше заманауи қырынан бой көрсетуде.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Әмірғазин Қ. Қазақ қолөнері. – Алматы: Дайк – Пресс, 2004. – 162 б.
2. Қазақ өнерінің тарихы. – 3 томдық. (Орта ғасырлар дәуірі. II том) – Алматы: «Өнер, 2007. – 392 б.
3. Мұсаханова М.З. Қазақ халқының қолданбалы өнері: Жоғары оқу орындарына арналған оқу құралы. / - Алматы, 2012. – 215 б.

4. Тоқтабай А. Қазақ жылқысының тарихы. – Алматы: Алматыкітап, 2010. – 496 б.
5. Оразбаева Н.А. Қазақ халқының сәндік ою-өрнек өнері. Ленинград: Аврора, 1970. – 207 б.

**Толғамбаев А.М.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[Anuar.zhalaiyr777@inbox.ru](mailto:Anuar.zhalaiyr777@inbox.ru)

## **БАПАНОВТАР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ГОБЕЛЕН ӨНЕРІНІҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІГІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақ қолөнерінің соның ішінде гобелен тоқу өнерінің шеберлері ерлі-зайыпты Әлібай мен Сәуле Бапановтар шығармашылығы туралы жазған. Қазақстанда гобелен тоқу өнерінің даму жолы мен ерекшелігі Бапановтар шығармашылығы арқылы көрсетілген. Гобелен өнерінің кескін- келбетін Бапановтар шығармашылығына жүргізілген талдаулар арқылы танып біле аласыздар.

**Резюме:** Статья автора посвящена одному из направлений казахского прикладного искусства, искусства гобелена, где рассматривается творчество Алибая и Сауле Бапановых. История и развитие искусства гобелена в Казахстане раскрывается через описание творческих работ художников.

**Кілт сөздер:** бейнелеу өнері, гобелен өнері, Әлібай Бапанов пен Сәуле Бапанованың шығармашығы.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, искусство гобелена, творчество Алибая и Сауле Бапановых.

Бастауын көне түркілерден алып жатқан аса бай қазақ көркем қолөнерінің дәстүрін жинақтаған түрлерінің бірі – тоқыма өнері. Кілем тоқу мен тоқымашылықтың ең ірі орталығы, сыр бойында Х-ХІ ғасырларда оғыз бен қыпшақ тайпалары үстемдік құрған тұста қазіргі Қызылорда ауданында бой көтергенін тарихи деректер арқылы біле аламыз. «Қазақ халқы – кең-байтақ республика жеріндегі ертеден қалыптасқан көне мәдениеттің тікелей мұрагері және сол дәстүрді дамытушы, жаңғыртып байытушы. Бұл процеске әр кезеңде Қазақстан жеріне жан-жақтан келген көшпелі тайпалар мен халықтардың, сондай-ақ, Оңтүстік-Сібір, Орта Азия мен орыс халқының да мәдениеті әсер етті» [1, 5]. Ғасырлар бойы қазақтардың қолында жүннің небір түрлері мен табиғи бояулардың көптеп болуы – ең бастысы, шығармашылық мүмкіндік пен тәжірибенің мол болуы – Қазақстанның барлық аумағында тоқымашылық пен кілем тоқу өнерінің дамуының алғышарттары еді. Қазақ қолөнерінің дамуына өз септігін тигізген мал шаруашылығы, жүннің түрі мен көпшілігі тоқыма өнерін одан әрі дамыта түсті. Сондықтан, Қазақстан үшін тоқымашылықтың жаңа түрі, батыс мәдениеті арқылы енген гобелен өнерінің дамуына еш кедергі болған жоқ. Керісінше қазақ қолөнер шеберлері гобелен өнерін тез меңгеріп кетті. Қазақстан бейнелеу өнерінде гобелен тоқу ХХ ғасырдың 70-жылдарынан бастап жақсы дамыды. Гобелен өнері басқа көркемдеуші өнерлерден көркем



өнер тілінің декоративтілігімен, тоқу ерекшелігімен, түстерінің қанық, әрі молдығымен, қолмен тоқу ерекшелігімен өзгешеленеді. Ал оның туындауы жалғыз, аса үлкен еңбекпен, әрі ұзақ уақыт аралығындағы төзімділікпен туындайтын өнер. Осы өнер түрін бағындырғандардың алғашқыларының бір және елімізде гобелен өнерінің дамуына үлес қосқан суретшілер: Қ.Тыныбеков, И.Ярема, Б.Зәуірбекова, Ә.Бапанов, С.Бапанова, К.Жұбаниязова, Б.Өтепов, Ш.Қожаханов және тағыда басқа шеберлерді айтсақ болады.

Осы шеберлер қатарындағы ерлі-зайыпты Әлібай Бапанов пен Сәуле Бапанованың шығармашылықтары өзіндік ерекшелігімен көрермен жүрегін баурап алуда. Көптеген жылдар бойы ізденіс жасап, түрлі тақырыпта гобелен тоқып жүрген шеберлердің туындыларының қазақ өнерінде алар орны ерекше. Тарих пен болашақ, ұлтық болмыс пен дәстүрді қамтыған мағынасы терең өнер туындылары елімізде ғана емес, шетелдерде де көрмелерге қойылып келеді.

Сәуле Сыздыққызы (1956 ж.т.) мен Әлібай Қалтайұлы (1953 ж.т.) Бапановтар Қызылорда облысында дүниеге келген. Алматы көркемсурет училищесін бітірген. Сәуле Бапанова – С.Строганов атындағы Мәскеу жоғары көркем-өнеркәсіп училищесінің «Көркем тоқыма» бөлімінде, Әлібай Бапанов – И.Суриков атындағы Мемлекеттік көркемсурет институтының монументалды кескіндеме бөлімінде білім алған. 1981 жылдан бастап Қазақстан Суретшілер Одағының мүшесі, тәуелсіз «Платиналы Тарлан» сыйлығының иегерлері, бүгінде Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессорлары болып жұмыс істейді.

«Әлібай және Сәуле Бапановтардың туындылары қашанда танымал және өте ерекше келеді. Дарынына құрметпен қарайтын өнер сүйер қауымды суретшілер бейнелер каскадымен, нысандардың алуан түрлілігімен, сызықтардың өрімдері және иірімдерімен, түстер үйлесімінің әсемділігімен, қиял ойынымен күтпеген ассоциациялармен, ойды берудегі анықтылығымен қашанда таңқалдырып, қуантуда» [2, 81]. Шығармашылықтары осындай сипаттармен ерекшелене отырып, өзіндік нақыш пен болмысқа ие болады. Түстік түзілім, құрылымдық ерекшелігімен жұмыстарындағы бейнелердің үйлесімділігі, тарих пен ұштасу секілді мағынасы терең туындылар қатарын көре аламыз. Суретшілердің таңбалы тастағы түйе бейнесін қазіргі замандық гобелендерінде өте ұтымды пайдалана білгенін, көптеген шығармаларынан байқауға болады. Түйе – көшпелі өмір салтының символы іспетті. Сол себепті суретшілер өмірдің үш жолын әр түрлі бояумен бейнелейді. Олар: сары – көшпелілердің көне жолы, көк – өмір ағымы, жасыл – адамдардың өмір жолы. Ал түйенің өзі болса, көк пен жерді немесе өткен мен бүгінді қосып тұрған алып тау секілді. Гобеленге салған Әлібай мен Сәуле Бапановтардың бұл суреті жаңа мазмұнға ие болды. Тарихи кезеңдерге қарамастан ғасырдан ғасырға жалғасып жатқан көркемдік образдар мен тақырыптар бүгінгі күнде де өз жалғасын тауып келе жатыр.

«Сәуле мен Әлібай поэтикалық пейзаждар мен жанрлық композицияларды, реалды және фантастикалық натюрморттарды тоқып

шығарады. Көшпенділердің тіршілігін лирикалық, метафоралық сюжеттерін құрастырады. Жеңіл де серпінді сурет әлемінің нәзіктігімен қуаттылығын жеткізеді. Декоративті немесе нақтылы колорит арқылы қарқынды күш-қуатты, сезімдердің пәктігін көрсетеді. Кейде осындай екпінді де нәзік бейнелердің аквалерь немесе майлы бояумен емес жүн жіптің қарапайым өрілуімен шыққанына сену қиын» [3,14].

Шығармашылықтарындағы біртұтас форманың құрылымы екі адамның қолынан шыққаны қарамастан, бірге жасалған жұмыстарындағы тереңділік пен күш-қуат анық сезіліп тұрады. Бір-бірін толықтыра отырып тылсым әлемді дүниеге әкелуде. Суретшілердің туындыларында жиі кездесетін тақырып көшпелі өмір және адам мен табиғаттың байланысы.

Әлібай және Сәуле Бапановтардың «Ойға шому» гобеленінде табиғаттың тынысын бейнелегендей: аспанға керіле ұмтылған ағаштар, аспан мен суға шағылысқан қызыл-сары, жасыл түсті жапырақтар арасынан елес болып көрінген сәукелелі қыз бейнесі. Бұл суреттен адамның ішкі әлемін, оның ой-арманын, көңіл толқынысы мен ой-толғауын көруге болады.

Әлібай мен Сәуле Бапановтардың өздеріне тән станогтық гобелендеріне кескіндемелік және графикалық композицияларды құру принциптерін, сонымен қатар әшекейлеу ашықтығы мен көркем пластикалық үлгіде синтез жасайды. Бұл олардың жұмыстарындағы қазіргі заманмен өте тамаша үйлесім табуына үлкен септігін тигізуде. Заманауи гобелен өнерінің бүгінгі таңдағы көрінісін анық көрсете білген суретшілер жұмыстарына қарап терең мағыналы ойды көруге болады. Авторлардың жұмыстары әртүрлі және бір-біріне ұқсамайды. Сонымен қатар түрлі тақырыпты қамтып, ондағы ерекшеліктер мен мән-мағынаны анық көрсете білген. Мысалы суретшілердің «Саяхаттау», «Киелі ағаш», «Әлем тауы», «Тылсым дүние» атты туындыларындағы ерекшеліктерді атап айтсақ болады. Тақырыбы өте ауқымды терең мағыналы жұмыстары көрермен қауымды ойландырмай қоймайтыны сөзсіз. Әр жұмысына тән ерекшелік қайталанбайды және суретшілердің туындылары сонысымен қызық. «Саяхаттау» атты шығармаларында бейнеленген қос өркешті түйенің бейнесіне қазақ халқына тән болмыс пен бейнені біріктіргенін көре аламыз. Ондағы бейнелер жиынтығы, түстердің үйлесімділігі бір-бірін толықтырып композициялық шешімді нақтылай түскен. Бейнеленген жан-жануарлар бейнесі нәзік және қанық түсті. Ал «Киелі ағаш» атты туындысы мүлдем ерекше, онда бейнеленген қара қою түсті фонда, алтын сары түсті жіңішке бұталы киелі ағаш өз бойына бар киелі дүниелерді жинақтаған. Суретшілер киелі ағаш арқылы салт пен дәстүрді, наным-сенімді ұлттық болмысымызды көрсеткісі келгендей. Жапырақ жая жайқатып өскен ағаштың әр бұталарында жан-жануарлар, құстар мен табиғаттың ерекше жаратылыстарын көруге болады.

«Әлем тауы» атты туындыларынан тау басында тұрған бұқа бейнесін көреміз. Мифологиялық бұқа бейнесі және мүйізі үлкен, тау басында тұрып, аспанды мүйізімен тіреп тұрғандай сипатталады. Қоңыр солғын түсті композицияға қарап бойыңа сабырлылық пен сенім ұялайды. Биік тау басына бейнеленген бұқа бейнесі өте кішкентай, сонысына қарамастан шығармаға

қарап сенімдік пен тыныштықты сезіне аласың. Бұл авторлардың бейнені жасаудағы ерекшелігі мен шеберлігі десек болады. «Тылсым дүние» атты туындыларында табиғаттың бар кереметін бейнелегендей. Қазақ жеріне тән тау мен тас, өзен мен көл, жайқалған жасыл шалғын мен ағаштар. Міне керемет, гобелен өнерінде кескіндемеге тән ерекшелікті сездірте білген. Жұмыстарындағы түстер түзілімі бір-біріне ұқсамайды және қайталанбайды.

Қазақстан гобелен мектебінің өзгешелігі – қазақтың ұлттық дәстүрлерімен еуропалық дәстүрлердің өзіндік ұлттық стилистиканы қалыптастыру барысында астасып жатуынан, сонымен бірге авторлық ізденістердің сан алуандығынан көруге болады. Бүгінгі күнде гобелен – техникасы күрделілігі мен тоқу мерзімінің ұзақтылығына қарамастан, Қазақстан сәндік өнерінің ішіндегі ең кең тараған әрі сүйіспеншілікке бөленген түрлерінің бірі.

Өнер иелері текемет пен гобелен техникасының көмегімен поэтикалық пейзаждар мен жанрлық композициялар, реалистік және фантастикалық натюрморттар жасаған. Олардың жұмыстарының бір ерекшелігі ежелгі текемет басу және жүннен гобелен жасау техникасын пайдалана отырып, заманауи киім үлгілерін жасауменде көзге түсіп жүр.

Шеберлер өз еңбектерінде қосылмайтын, үйлеспейтін заттарды: жүн мен жібекті қатар қолдануды жақсы көреді. Және олардың тер төгіп еңбектенуінің нәтижесінде бір-біріне ұқсамайтын, көз тартарлық бейнелер пайда болады.

Бапановтардың матадан жасалған туындылары да қайталанбас керемет мазмұнға ие. Суретшілердің қиялы бір ғана шеңбер аясында емес, ауқымы өте кең. Олардың гобелендерінен ежелгі аңыздар мен қазіргі заманның абстрактілік суреттерін байқауға болады. Жүн сияқты икемді материалмен көп жылғы шығармашылық жұмыс жасаған суретшілер оны жетік игерген соң, одан киім жасауға кіріседі. Жүн өңдеу техникасына оралу арқылы Бапановтар жүннен жасалған керемет киімдерді өмірге әкеле отырып, жүннің адам өміріндегі бұрынғы маңызын көрсете білді. Түрлі-түсті бояуларды пайдалана отырып киізден, ине-жіпсіз жасалынған киімдер арқылы Сәуле Бапанова қазіргі заманғы сән әлеміне өзіндік үлес қосып келеді.

Жан-жақты өнерді қамтыған суретшілердің туындылары еліздің бейнелеу өнерінің дамуына үлкен үлес қосуда. Қазақ өнерін дамытып, оны танытып жүрген суретшілердің шығармашылығы ерекше. Тарих пен болашақты ұштастырған шығармалары өнер зерттеушілерінің назарында болары анық.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

6. *Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері: Ғылыми-зерттеу еңбек.* – Алматы: Өнер, 1987. – 128 б.
7. *Әмірғазин Қ. Қазақ қолөнері.* Алматы: Дайк – Пресс, 2004. – 162 б.
8. *Қазақ өнерінің тарихы. – 3 томдық. (Орта ғасырлар дәуірі. II том)* – Алматы: Өнер, 2007. – 392 б.
9. *Оразбаева Н.А. Қазақ халқының сәндік ою-өрнек өнері.* – Ленинград: Аврора, 1970. – 207 б.

**Секция 4. Кино және телевизия**  
**Кино и телевидение**  
**The art of film and television**

**Маткерим Д. А.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[matkerim85@mail.ru](mailto:matkerim85@mail.ru)

**НҮРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТЫҢ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ**  
**МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**

**Түйін:** Бұл мақалада танымал композитор, виртуоз-домбырашы, дирижер Нұрғиса Тілендиевтың қазақ киносындағы музыкалық шығармашылығы баяндалады. Кинодағы музыкалық шығармаларына қысқаша талдау беріледі.

**Резюме:** В данной статье рассказывается о музыкальной деятельности выдающегося композитора, виртуоза-домбриста, дирижера Нургисы Тлендиева в казахском кино. Дается краткий анализ на его творческие работы.

**Abstract:** This article about the musical activities of the outstanding composer, virtuosos dombra played, conductor Nurgisa Tlendiev. Gives a brief analysis of his creative works.

**Кілт сөздер:** кинематограф, виртуоз-дрмбырашы, фильмография

**Ключевые слова:** кинематограф, виртуоз-добрыст, фильмография

**Keywords:** cinema, virtuosos dombra played, filmography

Кино өнеріне дыбыстың келуімен экран шығармасының құрылымдық сипатында музыканың атқарар ролі өте зор маңызға ие болды. Кино тілінің көркемдік суреттеу элементі ретінде бейнелік шешімді тереңдете отырып, дыбыстық шешімнің, оның ішінде, әсіресе, музыканың аса маңызды орын алатындығын әлем киноклассикасының ең үздік туындылары дәлелдеп берді.

Ұлттық киномыз тарихында да музыканың пайдаланылу ерекшелігі түрлі сатылардан өтіп отыр. Киношығарманың негізгі тақырыптық идеясын, кейіпкер характерін ашудағы мүмкіндіктерін қазақ киносы мысалында, әсіресе, ұлттық кино өнеріміздің тарихи даму кезеңдерімен байланыстыра отырып жүйелі түрде қарастырар болсақ, музыка әлемінің виртуозы, сазгер, дирижер, кемел домбрашы Нұрғиса Тілендиевтің артында қалған мұрасы өлшеусіз екендігін ерекше сезіммен айтуға болады. Нұрғиса Тілендиевтің сан қырлы өнерінің ауқымды аумағы оның кинофильмдер мен мультфильмдерге арнап жазған музыкасы болып табылады. «Қазақфильм» киностудиясы айдарымен экранға келген және үздік деп танылған бірқатар туындылар тізбегі арқылы Нұрғиса Тілендиев шығармашылығындағы композитордың музыкалық фильмографиясының қаншалықты салмақты екендігін айқындауға болады: 19 көркемсуретті фильм, 17 анимациялық фильм, 14 деректі-хроникалық фильм.

1960-1970 жылдар тұсы қазақ киносының даму бағыты кинодраматургияның өрлеу сипатымен де, киношығарма мазмұнын ұлттық

музыка мәнерімен тереңдету тәсілдерімен де айтарлықтай өзгерістерге ұшырады. Осы кезеңге сәйкес келген Нұрғиса Тілендиевтың кинодағы шығармашылығы «Менің атым Қожа» (1963, реж. Абдолла Қарсақбаев) фильміне арнайы жазылған музыкалық шығармалары арқылы өте сәтті басталды. Бұл фильмдегі бас кейіпкер бала Қожаның әрбір жасаған іс-әрекеті композитордың музыкалық шешімі арқылы жаңа қырынан ашыла түскендігі айқын көрініс алған. Фильмде оқиға сюжетіне сай келіп тұрған жоғарғы нотада орындалатын сазды әуендер көтеріңкі көңіл-күй беріп, балалық шақтың ғажайып әлеміне сиқырлы бояу енгізіп тұр. «Менің атым Қожа» фильмі арқылы композитор Нұрғиса Тілендиев пен режиссер Абдолла Қарсақбаевтың кино өнеріндегі сәтті басталған шығармашылық үндестілігі бұдан былайғы бірнеше фильмдерде жалғасын тапты: «Қилы кезең» (1966), «Балалық шаққа саяхат» (1968), «Біздің Ғани» (1971), «Жүйрік болсаң, озып көр» (1974), «Алты жасар Алпамыс» (1976), «Бандыны қуған Хамит» (1979).

Қазақ киносы тарихындағы әдеби шығармадан экрандаудың озық үлгісі болып танылған режиссер Сұлтан Ходжиковтың «Қыз-Жібек» (1970) фильміндегі музыкалық шешім ерекшелігі Нұрғиса Тілендиевтің кинокомпозитор ретіндегі шығармашылығының ең биік шыңына айналды.

Фильмнің алғашқы кадрлары араб жазуларымен басталады. «Қазақ киносының тарихы» атты кітапта (182 бет) Г.Наурызбекова: «Бұл таңбалық жазулар «Қыз Жібек» жырының 1900 жылы Қазан қаласында жарық көрген жазба вариантына сәйкес келеді» – [1] деген. Дәл осы кадр музыкамен бірге ашылады, фильмге арнайы музыка жазған композитор Н.Тілендиев алғашқы кадрда күй енгізген. Домбыра күйіне біртіндеп жалғасатын қобыздың дауысы халықтың жау шапқыншылығынан зардап шеккен күйін әсірелете түскен. Қазақтың ұлттық аспаптары сыбызғы, домбыра, шаңқобыз үндері тарихи кезеңдегі дәлдікпен осы алғашқы кадрда өзінше көңіл-күй береді. Фильмде ойнайтын, кейін баршаға танымал болған «Аққу» күйі бірте-бірте қайғылы әуенге ауыса бастайды. Қазақтың ата-тегі, кең даласы панорамалық сьемкамен түсіріле келіп, қан төгілген жер көрінісіне алып келеді. Музыкамен өрнектелген осындай кадрлардың құндылығы фольклорлық шығарма желісіндегі ұлттық салт-дәстүрді өзгеріске ұшыратпай, керісінше, тарихи деректердің көркемдік өрнектелуіне жол ашып отыр. Қазақ даласының шапқыншылықтан кейінгі «келбеті» ірі пландармен берілген кинодетальдардың бейнелік қатары кадр сыртындағы қобыз, сыбызғы, шаңқобыз, жетіген, домбыра сияқты ұлттық аспаптар үндерінің үйлесімділігімен өрнектелген. Шапқыншылықтан кейін қирап жатқан киіз үйлер, бесік, шаңырақ сынықтары көріністер арқылы ауылды аралап, түгендеп жүрген Шегенің қайғысын ұғынғандай боламыз. Кадр көріністері сыртынан дыбыстық қатармен беріліп отырған домбыра сүйемелдеуімен жырланған жыр жолдары көз алдымызға қаңырап қалған ауылды мекендердің сұрықсыз келбетін елестетеді. Ал, екі жастың арасындағы махаббат арқылы әлеуметтік-саяси тақырыпты да әдемі үйлестіре білген режиссер, ел бірлігін сақтап қалу мақсатында Төлеген мен Бекежанның

тартысына төрешілік еткен Жібектің іс- әрекеті арқылы жақсы көрсете алған. Екі батыр садақпен атқан жебелердің таңдау барысында Жібектің толқынысы кадр сыртындағы домбыра үнімен ұтымды келтірілген. Алайда, Жібектің таңдауы жасалды. Ал, таңдалған жебенің қадалған жеріне бірінші болып бара жатқан Шеге қуанышты, домбырасымен ән салып, жыр төгіледі. «Очерки истории казахского кино» атты кітапта «Музыка композитора Н.Тлендиева, один из важнейших художественных компонентов фильма, гармонично дополняет и обогащает его содержание. Тлендиев-виртуозный домбрист, он великолепно чувствует и использует возможности казахских музыкальных инструментов-домбры, кобыза, сыбызгы. В этой картине композитор специально пишет музыку для ансамбля древних казахских инструментов: шанкобыза, шертера, жетыгена, даулпаза; их звучание органично входит в художественную ткань фильма. Здесь музыка не иллюстрирует события, а помогает постичь глубину философских размышлений о жизни, о человеческой сущности... Тонкий художник Н.Тлендиев хорошо ощущает ритмическое построение фильма, пластику изображения» [2] – деп атап өткендей, расында да музыкалық элементтермен өңделген бейнелік қатардың әр кадр мазмұнын тереңдете түседі. Әсіресе, әсем ырғақпен Төлеген мен Жібектің отауы тігіліп жатқан кадрларда жақсы келтірілген. Әдеп -ғұрыпты алға тартқан режиссер екі жас арасындағы неке қияр рәсімінде қазақ халқының салт-дәстүрлері жан-жақты тәптіштеліп көрсетеді. Әрбір көрініске арнайы жазылған әуендік өңдеулер арқылы ұлттық таным, ұлттық мінез айқын көрінеді. Ал, кадр сыртындағы халық аспаптарының яғни, қобыз, сыбызғы, домбыра сынды аспаптарының әуезді үні әр кадрмен бір үндестікте шығып, шығарма мазмұнын толықтыра түсуде. Сондай-ақ, көптеген сазгерлер тәрізді Тлендиевте еуропа дәстүрінің тілін пайдалану арқылы өзіндік иірімдерді әуендерінде көрсете білген. Ал, кинофильмге арнайы жазылған «Аққу» күйі өз алдына бөлек әлем. Бұл тұста, фильмнің драматургиясында негізгі рольге музыка ие болып жатады, себебі асқан сезімталдықпен, шеберлікпен орындалған күй бар оқиға мен ондағы трагедияны ашып көрсете алды. Домбырамен орындалған композицияның әр бір иірімі сезімді жырласа, ал енді бірі қайғы мен қасіретті көз алдына келтіреді, осылайша сезімдерді бір арнаға тоғыстырған күй арқылы эпизодтың музыкалық шешімі алдыңғы орынға шығып кетіп отыр.

Халық фольклорын арқау еткен келесі туынды режиссер Әмен Хайдаровтың «Ақсақ құлан» мультфильмі. «Когда оживают сказки» кітабында киносыншы Бауыржан Нөгербек, айтып өткендей, «Киномузыка в его графических лентах не фон, а действующее лицо, она носит сюжетный, программный характер, как в народном кюе-легенде. В фильме «Аксак кулан» киномузыка играет также важную драматическую роль....», «Акын-импровизатор, представляя старинные легенды, подкреплял слово музыкой-исполнял кюй на домбре. Используя современную терминологию, можно сказать, что акын монтировал поэтический текст с музыкой...» [3], айтылып кеткендей, қарап отырсаң шынымен драматургиялық тізбектің негізгісін домбыра арқылы режиссер дамытып отыр, бұл тұста домбыра тек кинодеталь

ғана емес, сондай-ақ, басты кейіпкер кейпінде де алдыңғы планға шығып отыр. Мультфильмнің сюжетті бойынша Жошы хан із-түзсіз жоғалып кеткенде, қаһарлы Шыңғыс хан қаралы хабарды жеткізген жанды қатал жазалайтындығын айтады. Отты шайқастан кейін жары мен перзентінен айырылған қарапайым күйші бейіт басында күй орындап, мұңын басады. Хан баласының өлімін жеткізуге жүрексінген уәзірлер домбырасын тартып отырған күйшіні сарайға алып кетеді. Дәл осы тұстан мультфильмнің шарықтау шегі басталады, күйші хан баласының өлімін жеткізу үшін қос ішекті қағып жіберіп, оқиғаны сазбен баяндай жөнеледі. Орындалған күйде бейбіт заман, бақытты мезет пен қайғы ұштасып, жоғары нотамен қойылған соңғы қағыспен Жошының өлімін меңзейді. Қаралы жағдайды естіген бойда, Шыңғыс хан сертін бұзбастан хабаршы болған домбыра көмейіне балқытылған қорғасын құюды бұйырады. Ыстық қорғасын салдарынан домбыра ішектері үзіліп, аспап өзгеріске ұшырайды. Композитордың мультфильмге ұлттық әуендерді қолдана отырып, оркестрге лайықтап музыка жазып шығып, әуен арқылы көрермен көңіл-күйді сезіну мен қатар домбыраның көзімен бар оқиғаны бағдарлайды. Сол сәттегі оқиғаның күәгеріне айналады. Ал, қорғасын құйылғанна кейінде домбыра арқылы күйдің тоқтамастан шертілуі арқылы ұлттық рухтың қашанда жоғары тұратындығы, домбыра сияқты киелі аспаптың құдіреттілігі айқын бейнеленген. Композитор әрлеген кез-келген фильмдердегі әуенді алып қарайтын болсақ, онда Нұрғиса Тілендиевтың сазгер, дирижер, орындаушы ретіндегі баршаға ойы ортақ, тілі түсінікті екендігі аңғарылады. Дәл осы тұрғыда сазгер қазақ музыкасының әрін тайдырмастан тек қана өзіне тән кәсібилікті қалыптастыра алғандығына көз жеткіземіз. Сазгер жазған әуендерінде ұлттық болмысты, патриоттық сезімді, қанатты ойды, биік парасатты, ғажайып сырды алға тартады. Нұрғиса Тілендиев тұңғыш рет қазақтың төл музыкасын төл аспаптарымен оркестрлік үлгіде дыбыстау арқылы, әрі қалай дамытудың тамаша үлгісін көрсетіп, кино арқылы насихаттап отырды. Осылайша, Нұрғиса Тілендиев музыка арқылы кино мәдениетінің тарихында өшпес із қалдырған халықтық композитор екендігі дәлелденді.

#### **Пайдаланған әдебиеттер:**

1. *Нәгербек Б.Р., Наурызбекова Г.К., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы, - Алматы, 2005.*
2. *Очерки истории казахского кино. –Алма-Ата, 1980.*
3. *Нәгербек Б. Когда оживают сказки. –Алма-Ата, 1984.*

## MODERN CINEMA OF AFGHANISTAN

**Түйін:** Автор мақалада 2000 мен 2014 жылдардағы Ауғанстан кино өнерінің тарихы мен қол жеткізген жетістіктері туралы баяндайды. 2001 жылдан бастап Ауғанстанда талибтер биліктен кеткен соң, көркем киноөндірісі қайта жандана бастады.

Миграциядан оралған бірнеше кәсіби режиссерлер: Хамаюн Каримпур, Джавыд Уасел, Абдул Латиф Ахмади, Сиддик Бармак және т.б. өз жұмыстарымен қазіргі Ауғанстан киносын қайта жаңғыртуда.

**Резюме:** В этой статье рассматривается история и достижения кино в Афганистане с 2000 по 2014. С 2001 года в Афганистане после падения режима талибов художественное кинопроизводство зажило заново.

Из миграции вернулись несколько профессиональных режиссеров, такие как, Хамаюн Каримпур, Джавыд Уасел, Абдул Латиф Ахмади, Сиддик Бармак и т.д., которые заново оживили современное кино Афганистана.

**Abstract :** In this article is written about the history, achievements and product of the cinema in Afghanistan from 2000 to 2014.

After the fall Regime of Taliban in 2001, the cinema of Afghanistan has slowly started to re-emerge from a lengthy period of silence.

From migration came some professional filmmakers who have become effective and useful for the modern cinema of Afghanistan. For example Homayoun Karimpur, Javid Wasell, Abdul Latif Ahmadi, Siddiq Barmak.

**Кілт сөздер:** Ауғанстан киносы, Хамаюн Каримпур, Джавыд Уасел, Абдул Латиф Ахмади, Сиддик Бармак.

**Ключевые слова:** Кино Афганистана, Хамаюн Каримпур, Джавыд Уасел, Абдул Латиф Ахмади, Сиддик Бармак.

**Key words:** cinema in Afghanistan, Homayoun Karimpur, Javid Wasell, Abdul Latif Ahmadi, Siddiq Barmak

Since 2000, the cinema of Afghanistan has slowly started to re-emerge from a lengthy period of silence. Before the September 11th attacks, Afghanistan-based Iranian director Mohsen Makhmalbaf attracted world attention to Afghanistan with his celebrated movie, Kandahar. It was an attempt to tell the world about a forgotten country. The film brought the cinema of Afghanistan to the Cannes film festival for the first time in history. Later Samira Makhmalbaf, Siddiq Barmak, Razi Mohebi, Horace Shansab, Yassamin Maleknasr and Abolfazl Jalili made a significant contribution to Dari (Persian) cinema in Afghanistan. [2]

Barmak's first Persian/Pashtu film Osama (2003) won several awards at film festivals in Cannes and London. Siddiq Barmak [8], [2] is also director of the Afghan Children Education Movement (ACEM), an association that promotes literacy, culture and the arts, founded by Iranian film director Mohsen Makhmalbaf. The school trains actors and directors for the emerging cinema of Afghanistan. In 2006 Afghanistan joined the Central Asian and Southern Caucasus Film Festivals Confederation. [2]



### **Feature Films:**

Zolykha's Secret (2007), (Rahze Zolykha in Persian) is also among the first feature films from post-Taliban Afghanistan. Lyrical and tragic, the film has played to full houses at major film festivals. The film's director, Horace Ahmad Shansab, trained young Afghan filmmakers and made the film entirely on location in Afghanistan.

Emaan (2010), after much await and public demand, "EMAAN" film was finally screened at Reading Cinemas in Australia. This is the first time an Afghan Film to be screened at a Cinema. Emaan - the winner of 2011 South Asian Film Festival (Canberra Australia) for Best Story and Best Film, where films like '3 Idiots' of India was also nominated and shown. The film's director and Producer Haris Yosufi resident of Australia he travelled to Afghanistan and spent six months shooting his film. He spent a further five months in Australia for the post-production work.

Apart from cinema in Persian, Pashto cinema is also flourishing in Afghanistan. Several Pashto language films have been made since the fall of the Taliban. Several Pashto films have been made by foreigners like "Good Morning Afghanistan" (2003) by Camilla Nielsson.

In the 1970s and 1980s, it was not difficult to get women to act in films. The war and the Taliban rule changed the situation. Today women are increasingly represented in the cinema of Afghanistan. Talented actors like Leena Alam, Amina Jafari, Saba Sahar and Marina Gulbahari have emerged over the last decade.

### **Documentary films:**

Documentaries have been made in Afghanistan since the Taliban, most notably "16 Days in Afghanistan" by Mithaq Kazimi and Postcards from "Tora Bora" by Wazhmah Osman.

The Boy who Plays on the "Buddhas of Bamiyan" a documentary shot by award-winning British director "Phil Grabsky" was released in (2001) and went on to win awards worldwide. [2]

### **B-movies:**

There are a number of films produced both inside and outside Afghanistan that are considered "B-movies" due to the low production quality and audience reach. These films are targeted mainly at Afghan audience and rarely make it to the non-Afghan audiences or the international film festivals.

### **Foreign films:**

Many foreign films were made within Afghanistan, including Hindi films like "Feroz Khan's Dharmatma" and "Khuda Gawah", and the American film "The Beast".

Since the fall of Taliban films made in or about Afghanistan include "Kabul Express", "Escape from Taliban", British Film In This World and Hollywood-produced "Kite Runner".

**The best actors and actresses:** Haji Kamran, Mamnoon Maqsoodi, Marina Golbahari, Leena Alam...

**Directors:** Siddiq Barmak, Atiq Rahimi, Abdul Wahid Nazari, Saeed Orokzai

**Writers:** Atiq Rahimi, Abdul Wahid Nazari [2]

**“Redirected from List of Afghan submissions for Academy Award for Best Foreign Language Film”**

Afghanistan has submitted films for the Academy Award for Best Foreign Language Film since 2002, following the fall of the country's previous Taliban government. The award is handed out annually by the United States Academy of Motion Picture Arts and Sciences to a feature-length motion picture produced outside the United States that contains primarily non-English dialogue. [1] It was not created until the 1956 Academy Awards, in which a competitive Academy Award of Merit, known as the Best Foreign Language Film Award, was created for non-English speaking films, and has been given annually since. [3]

As of 2015, ten Afghan films have been submitted for the Academy Award for Best Foreign Language Film but none of them have been nominated for an Oscar. [7]

**Submissions**

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences has invited the film industries of various countries to submit their best film for the Academy Award for Best Foreign Language Film since 1956. The Foreign Language Film Award Committee oversees the process and reviews all the submitted films. Following this, they vote via secret ballot to determine the five nominees for the award. [1] Below is a list of the films that have been submitted by Afghanistan for review by the Academy for the award by year.

No.	Year ceremony	Film title used in nomination	Original title	Language	Director	Result
1	2002 (75th)	FireDancer	Fire Dancer	Dari,English	Jawed Wassel	Not Nominated
2	2003 (76th)	Osama	Osama (أسامة)	Dari	Siddiq Barmak	Not Nominated
3	2004 (77th)	Earth and Ashes	Khakestar-o-khak	Dari, Pashto	Atiq Rahimi	Not Nominated
4	2008 (81st)	Opium War	Opium War	Dari, English	Siddiq Barmak	Not Nominated
5	2009 (82nd)	16 Days in Afghanistan	16 Days in Afghanistan	Dari, English, Pashtu	Anwar Hajher	Disqualified
6	2010 (83rd)	The Black Tulip	The Black Tulip	Dari, Pashto, English	Sonia Nassery Cole	Not Nominated
7	2012 (85th)	The Patience Stone	The Patience Stone	Persian	Atiq Rahimi	Not Nominated
8	2013 (86th)	Wajma	Wajma	Dari	Barmak Akram	Not Nominated
9	2014 (87th)	A Few Cubic Meters of Love	Chand Metre Moka'ab Eshgh	Persian	Jamshid Mahmoudi	Not Nominated
10	2015 (88th)	Utopia	آرمان شهر	Persian	Hassan Nazeri	Nominated

FireDancer was Afghanistan's first-ever Oscar submission. The film, about the Afghan-American diaspora in New York City, was filmed primarily in English with some scenes in Dari. In order to fulfill “AMPAS” requirements, the film held screenings in two venues in Kabul- a newly reopened cinema, and a stadium that was previously used by the Taliban for executions.[7] The print used for the Afghan screenings as well as that submitted to the Academy was dubbed entirely into Dari. The film's writer-director “Jawed Wassel”, an Afghan-American who had received asylum in the United States in the 1980s, was brutally murdered while the film was in post-production.[3] The film's producer Nathan Powell pled guilty to the crime.[4]

Osama, about a young girl forced to pose as a boy in order to work and support her family under the brutal Taliban regime was considered an early favorite for an Oscar nomination after winning the Golden Globe award for Best Foreign Language Film, but it ultimately failed to be nominated. [6], [1]

Earth and Ashes, directed by France-based dual Afghan-French citizen Atiq Rahimi, was a drama about an old man and his grandson on a long journey to inform the man's son of tragic news.

16 Days in Afghanistan, despite its positive reception in both Afghanistan and in the west was unable to participate as it did not meet some of the qualifications.

The Opium War, a black comedy featuring a mixed American and Afghan cast, was about the uneasy interaction between two downed American soldiers and an Afghan family of poppy growers. The film reunited Osama director Siddiq Barmak and the titular lead of that film, Marina Golbahari [1], [2].

#### References:

1. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Afghan\\_submissions\\_for\\_the\\_Academy\\_Award\\_for\\_Best\\_Foreign\\_Language\\_Film](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Afghan_submissions_for_the_Academy_Award_for_Best_Foreign_Language_Film)
2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_of\\_Afghanistan](https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Afghanistan)
3. [Jump up<sup>^</sup> Smith, Dinitia \(2002-10-02\). "Tragedy Haunts Film on Afghan Diaspora; Friends of a Murdered Filmmaker Struggle to Finish His Work". \*The New York Times\*. Retrieved 2010-05-08.](#)
4. [http://tvotw.com/NathanPowellStory\\_HeadInFreezer\\_8Jun2003.htm](http://tvotw.com/NathanPowellStory_HeadInFreezer_8Jun2003.htm)
5. [Jump up<sup>^</sup> "2010-2011 Foreign Language Film Award Screening Schedule". \*The Academy of Motion Picture Arts and Sciences\*. Retrieved 2010-12-20.](#)
6. <http://www.voanews.com/english/archive/2003-07/a-2003-07-09-42-Friends.cfm?moddate=2003-07-09>
7. [Jump up<sup>^</sup> Ramachandran, Naman \(23 September 2015\). "Afghanistan Chooses 'Utopia' for the Oscars". \*Variety\*. Retrieved 23 September 2015](#)
8. <http://www.mediamatic.net/114361/en/the-cinema-s-background-in-afghanistan>

**Жұмабеков Е.**

*Т. Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[Cinema89@inbox.ru](mailto:Cinema89@inbox.ru)

## **ТЕЛЕАРНА ЖӘНЕ КӨРЕРМЕН ПСИХОЛОГИЯСЫ**

**Түйін:** Экран өнерінің форматы – телевидение, технологиялық күрделі құрылымдары арқылы көрерменге әсер етудің жаңа тәсілдерін меңгерді. Бұл саладағы ізденістер үзіліссіз жалғасуда. «Телевидение» құдіреті көрерменге таңдау, талдау, сұрыптау, бағалау сәттеріне тым аз мүмкіндік беріп отыр. Ғылыми жұмыстың әдістемелік негізі әлеуметтік салада жүргізілген зерттеулердің, атап айтатын болсақ сауалнама мен телевизиялық рейтинг нәтижелерінен құралып, көрермендердің психологиялық ахуалының анықталуынан тұрады.

**Резюме:** Формат экранного искусства – телевидение, выработал новые способы воздействие на зрителей. И в этом направлении поиски продолжается. Телевидение не позволяет зрителю выбирать, анализировать. Методическая основа научной работы состоит из исследований в области социологии, результатов телевизионных рейтингов.

**Кілтті сөздер:** телеарна, көрермен, психология, формат, сюжет, рейтинг.

**Ключевые слова:** телеканал, зритель, психология, формат, сюжет, рейтинг

Заманауи қоғамдағы телеарналардың маңыздылығы күн санап арта түсуде. Телеарна бағдарламасынын қарап отырып бүгінгі күннің саяси, идеологиялық өмірінен бір сәтте хабардар болып, сонымен қатар қажетті де құнды мәліметтерді алуға болады. Арнайы және сын әдебиетінде теледидар хабарлары адамды экранға немен баурап алатынын немесе тәуелділігін анықтайтын әр түрлі аталымдар кездеседі: көрермендік табыс, көңіл бөлу, кассалық қаражат, тиімділік және т.б. Мүмкін атаулар күндердің күнінде тұрақталар, бірақ қазірдің өзінде экран өнері саласының өкілдері бірін-бірі дұрыс ұққандары маңызды.

Көрермен көңілін аулайтын теледидар мәдениетін бір жағынан факторларға, екінші жағынан оны түрлерге бөлуге болады. Пәтерде не үшін теледидар тұр? Ол үшін керемет анықтамасыз-ақ үш мотив белгілі. [1, 15]

Адамды телекөрерменге айналдыратын үш мотив немесе көрермен ілтипатының түрлері:

- Экранда бейне немесе адам пайда болады, немесе көрерменнің көңілін шұғыл аулайтын, оны ең болмаса келесі кадрды көруді аңсататын («немен аяқталар екен?») немесе фразаның соңын естуге құмартатын «қызықтырушы» бір дыбыс шығады - адам санасында осыған сәйкес, алдын ала болжайтын архетип пайда болады және ол сол ойлағанындай болса деп күтеді. Тәжірибелі модератор миллиондаған көрерменді жарты сағаттап шытырман оқиғамен ұстайды және өзінің хабарына маңызды жарнама берушілерді тартады. Көрермен өзіне өзі есеп бере алмауы мүмкін, модератордың бар дарыны – бұл балгердің тәжірибесі ғана, айтылғанды ғана күтетін «экспромтом», ең жоғары қол жетімді түрде берілген адам таңдауының өзіндік сөз кескіні.

- Көрерменге көрсетілген немесе естілген хабар дәл осы уақытта оның күткеніне немесе эстетикалық сезіміне қарама-қайшы келгені маңызды емес. Оның көңілін алдағы болатындар алаңдатады және ол бағдарламаны, фильмді, сюжетті автордың аяқтау тұрғысында, егер мүмкін көрерменнің күткені автордың желісінен мүлде басқа болған жағдайда да соңына дейін көруге тырысады. Көрерменнің бұндай түрі экран тақырыбындағы ұзартылған эстетиканы сезініп, теледидарды бірден өшіріп тастай алмайды, және сол мезеттегі шытырмандықты емес, танып білерлік және эстетикалық жағын таңдайды, бұл шығарманы бүтіндей автордың жаңа таптаурындарды іздей отырып аяқтауымен ассоциациялық сезінуге ыңғайланған. Шындығында, адамдағы осы көрсетілгендей сипат өнердің өміршендігіне ықпал етеді және талаптары мәселелі аймақ пен тақырыпты кеңістік жасайтын тұтынушы болып табылады.

- Экранда болып жатқандар ешкімді қызықтырмауы да мүмкін және теледидар өзіне көңіл аударту үшін қосылып тұрмайды, керісінше - ол туралы ұмытып кетеді. Ол бос бөлмеде де қосылып тұруы мүмкін немесе жанұяда әдетке айналып кеткен қажетті шуды беріп тұрады. Қысқасы, осы категорияға тағы осындай бір нұсқа жатады, онда атыс-шабыс фильмі немесе эротика, айдаладағы соғыс туралы жаңалықтар немесе хоккей ойыны туралы тікелей хабар жеке жаманшылықтардан аластатып, жанұяның көңіл күйін жуып шаяды.

Көрерменнің көңілін аулайтын факторлар:

- Қоғамдық-тарихи маңызды кейіпкердің немесе атақты шығарманың уақиғасы теленұсқалы сюжеті желісімен өзіне тартады;
- Драматургиялық композицияның үйлесімділігі;
- Сюжетті құрап тұрған қоғамдық-маңызды ақпаратты сезінудегі эмоционалдық белсенділік;
- Жүргізушінің (модератордың), сөйлеушінің (news-maker'a) немесе актердің (жұлдыздың) бет-бейнесі;
- Актерлердің сахналық сыртқы сипаттары немесе ойындары (кейіпкерлердің көзтартарлығы);
- Көрермен өмірінде қолжетпейтіндей болып көрінетін бөлменің ішкі көрінісінің және табиғат көрінісінің әдемілігі мен байлығы;
- Ассоциациялық монтаждың, ойлардың, жоспар ауысымының, сюжет желісінің және т.б. эстетикасы;
- Жеңсікті-белсенді бейненің, қорқыныштың немесе жиіркеніштің шытырман оятушысы пароксизм немесе тіпті аффект түріндегі шытырман эмоционалды реакция тудыратындардың бәрі: сирек болатын сұрапыл апат туралы ақпараттар; бұрын тиым салынған эротика; анекдоттар және т.б.

Шығарманың нышанды –есептелген бағасы. Алғашқы баға сыртқы нышан белгілері бойынша жүргізіледі: шығарманың көлемі (экран уақытымен есептеледі); берілген құрылымның бөлімдері рубрикалары, сюжеттің жеке бастамалары; материалдық тасымалдаушы және қалпы (фильм немесе бейнежазба, әртүсті немесе біртүсті, қолданатын аппаратурасы әуесқой немесе кәсіпқой екендігі) және т.б. Сыртқы

белгілерінен басқа алғашқы баға әдетте шығарманың мазмұны туралы мәліметтерді ескереді, өйткені оларды алу үшін, контент–талдау сияқты қымбат тұратын зерттеулер талап етілмейді, бірақ үстіртін ғана өз пікірі бойынша бағалау жеткілікті: кейіпкерлер саны, айтылып отырған тарихи уақыттың ұзақтығы, қойылымдық немесе құжаттылық, автордың немесе кірме сөз сюжетінің болуы немесе болмауы, драматургиялық композицияның қатысуы, экстерьерлі түсірудің болуы, шығарманың шығысына ден қою және оны шығаруда танымал тұлғалардың (топ-моделдер, жұлдыздар, танымал режиссердің) қатысуы және т.б. Әрине, бағалауға шығарманың жаңаша аргументтік фактісінің анықталуы немесе бағдары болса әлдеқайда тиімді болар еді.

Көпшілік жағдайда үстіртін бағалау шығарманың жанрын сынау-сипаттау (ғылыми емес) арқылы бірегейлендіру немесе ең болмаса оның өсуі үшін жеткілікті болып көрінеді. Екінші жағынан, бұндай бағалауда оның авторы зерттеушіге қарағанда еркіндеу болады және бір шығарманың бір уақытта бейнелеу - айқындау құралдары және стилдері сияқты бірнеше жанрға қатысы бар деп жаза алады (ғылыми-зерттеу әдебиетінде теледидар арқылы жанрлық бөлінудің әдебиеттану жүйесінен шығып кетуге болмайтынын, сол себепті телехабарлардың алдын ала құлақтандыру терминологиясы біршама басқаша екенін еске алайық) [2, 36].

Өкінішке орай, шығарманы әділ, дәлелді, мөлшерлі бағалаудың шығыны жеткілікті және екі бағыттың: хабардың рейтингін анықтауға әлеуметтік сауалнама немесе шығарманың өзінің алғашқы талдауының, қайсысы таңдалса да шығарманың мазмұндық ойы көрінуі міндетті емес.

Көрерменнің көңілін аударудың көрсетілген факторларының негізінде контент-талдау үшін кодификатор жасауға болады, сол белгілер бойынша шығарманың бүтіндей қабылдануын бағалауға болады, сондай-ақ олардың болжамдық маңызы бар. Бестселлер сарапшы кассалық табысымен жоғары бағаламауы мүмкін, бір жағынан, элитарлық фильм кассалық табыс ала алмауы мүмкін емес, бірақ продюсер немесе режиссер аяқтап келгенде - компанияның беделі үшін және өзінің имиджін баламалы бағалау мақсатында сынаудан жоғары баға алу үшін әдейі шығынға бара алады. Сарапшылардың пікірінен басқа, шығарманы зерттеудің әділетті тәсілі бар, ол қойылған тапсырмаға, таңдалған кодификаторға және қаржыландыру деңгейіне байланысты, шығармалар топтарын зерттеудің әділетті жанрлық тұрпаттамасына дейін бар мүмкіндіктегі бағалау ақпараттарын алуды іске асырады.

Шығарманы бағалау тақырыбы үстірттен бастап одан гөрі күрделене құрылады және міндетті түрде шығарманың шығарылу деректерінен басталады.

Қазіргі заманғы гуманитарлық тезаурусымен (тілдің лексикасын сипаттайтын сөздікпен) жақсы таныс, сауатты сыншы берген шығарманың бағасы әрқашан басқа пікірлермен есептеспейді және ешкімнің ресімдеуіне қолжетімсіз болады. Іс жүзінде шығарманың немесе оның топтамасының (бір автордың, жалпы немесе көрсетуге ұсынылған жанрдың) осы сипаттауы

ассоциативті-салыстырмалы түрде сыншыдан автордың шығарманың өзін жасауынан кем емес дарын талап етеді. Алайда көрерменнің көзімен немесе оның бейнелеуімен эвристикалық түрде шығарманы бағалауға болатын белгілер бар. Мысалы, «happy-end» болуы не болмауы және берілген драматургияның әдейі болмауы; өз өзіне кетуіне байланысты (эротика, натуралды триллер және бастысы) немесе керісінше танымалдықтың бір түрі, өнерді беріле қабылдау арқылы адамдық қарым-қатынасқа оралу (комедиялық қойылымдар немесе осылай берілген жаңалық ақпараттары түріндегі интраверсивті жанрлар); шығарманың компилятивтік сипаты (мысалы, желінің немесе сюжеттің кірмесі) немесе мәселелі жерлер мен тақырыптық кеңістікті автордың жөнге келтіруі, түсірудің, режиссураның, монтаждың және жалпы композицияның ұстанымды жаңа тәсілдерін қолдану. Әрине, сыншы «ұстанымды жаңаның» орнына «бұрыннан маған таныс емес» дегенді әдейі қолдануы керек, бірақ бұл жерде ұстаным маңызды емес, тіптен басқа мәдени-эстетикалық ортада қандай да бір «авторлық олжа» қабылданса да, осы мәдени ортадағы адамдар көңіл күйінің уақыт ауысымына сәйкестігі маңызды болып табылады. Дегенмен болып жатқандардың түбірі, егер ол белгісіз болғанның өзінде, белгіленуі керек. Айта кетейік, түрі бойынша «мағыналы» деген бағалау үнемі мағыналы бола бермейді, жанрдың квалификациясынан жиі қате кетеді және мекенжайды шатастырады, алайда ол кез келген жағдайда көрсетілген мәліметтерден тұруы керек, еркін әдеби шығармада ең болмаса көлемі бойынша пікір-сарап берілген шығарманы қуып жетуге тырыспау қажет. Өкінішке орай, шындығында дарынды пікір-сарап, анонс немесе реплика бағалау барысында өзін көрсетуге, жоғары қоюға тырысу жағынан алғанда екінші сипаттағы шығармаларға қарағанда жеңіл және тиімді болуы мүмкін.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Юрнев Р. *Кино и телевидение - одно искусство. //Искусство кино. 1983. №11*
2. Ковалев О. *Символы времени. // Искусство кино. 1988. №1*

**Еділбаев Б.У.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[becs\\_art@bk.ru](mailto:becs_art@bk.ru)*

## **АНИМАЦИЯ ӨНЕРІНІҢ КӨРКЕМДІК ТАБИҒАТЫ МЕН ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

**Түйін:** Мақалада жалпы анимация өнерінің көркемдік табиғаты мен өзіндік ерекшеліктері қарастырылып, талданады.

**Резюме:** В статье рассматривается синтетическая природа анимационного искусства и его особенности.

**Abstract:** The article considers the synthetic nature of animation art and it's features as a whole.

**Кілт сөздер:** Анимациялық фильм, режиссер, кино, мультфильм.

**Ключевые слова:** Анимационный фильм, режиссер, кино, мультфильм.

**Key words:** Animation film, director, cinema, animated film

XIX ғасырдан бастап, өз дәуірін барынша қамтыған Гегель, Шеллинг, Вагнер, Скрябиндердің еңбектері өнер түрлерінің әрқайсысының пайда болуы мен дамуы, өміршең қажеттілігінің өзіндік себептері бар екендігін эстетикалық ойларында дәлелді түрде айтады. Әлемдік көркем мәдениеттің қалыптасу жолында өнер түрлері әрқашан да өзгеріске ұшырап, әр қилы тенденцияларды тудырып отырды. Көне заманғы синкреттік өнер түрлерінен, тарихи даму барысында синтездік өнер түрлері қалыптасып шықты.

Ең жас өнер – кино өнері бүгіндері адам өмірінде өзіндік алар орны үшін аянбай күресіп келе жатыр. Қоғамда басқа өнер түрлерімен қатар, мультипликацияда түпкі тамыры көпғасырлық көркемдік мәдениетпен тығыз байланыста екенін ұқтырып, өзін солардың жалғасы, адамзат өміріндегі рухани құрал ретінде мойындатып отыр.

Кино тарихшы, теоретик Зигфрид Кракауэр: «Өзінің ширек ғасырлық өмір сүру кезеңінде кино ғажайып жемісті жолды бастан кешірді. Ғажап суреттердің қозғалыстары дәуренінен синтетикалық – дыбыстық, түрлі-түсті, көлемді, кең экранды қойылым жасайтын, әрі адамның мінез-құлқының тереңіне бойлайтын сыртқы қозғалыстарды жазып алумен қатар, тарихи оқиғалардың табиғаты мен күрделі әлеуметтік құбылыстар шеңберіне дейін ене білді. Кинодағы көркемдік мүмкіндіктердің дамуы мен баю жолы әлі де біте қойған жоқ. Экран өз келбетін суреткердің еркі бойынша өзгертуге, телевизия болса киноға өзінің шексіз көпшіліктігін және еңсерілмеген шығармашылық мүмкіншіліктерін әкелуге дайындалу үстінде. Сондықтан кино өнер туындысын өмірге әкелетін суреткерлермен бірге, спецификасы, мән-мағынасы мен перспективасын тарататын теоретиктердің алдында жаңа мәселелерді алға тартады», - деп жазғандай, киномен бірге анимация өнері де дамудың сатыларын еңсеріп, өзіндік орнын жоғалтпай келеді.

Анимациялық фильмдер заманауи қоғамдық өмірдің бөлінбейтін бөлшегі болып отыр. Аталмыш өнердің тұңғыш пайда болған уақытынан бері әр қилы даму кезеңдері мен тарихы қарапайым аудитория үшін ғана емес, мәдениеттанушы ғалымдар, кинотанушылар мен сыншылар тарапынан аса үлкен қызығушылыққа ие болып келеді. Жиырмасыншы ғасырдың басында психологтар қоғамдық өзгерістер мен мәселелердің анимациялық фильмдердің көмегімен жеңіл қабылданатындығын ғылыми тұрғыда дәлелдеп берді.

Жас жеткіншектің ата-аналары, педагогтар мен психологтар заманауи шетелдік мультфильмдердің қауіптілігі мен балалар психикасының қалыптасу жолындағы әсері жайында көп толғанады. Шетелдік немесе отандық мультфильмдердің пайдасы мен зиянын ажырата алмай жатады. Алайда, психологтар заманауи мультфильмдердің берер нәтижелерін бөліп қарастырады.

Бірінші – агрессиялық тәртіптің мотивациясы. Мультфильмдердегі басты кейіпкерлер аса қатігездігімен көзге түсіп, айналасындағыларды



жоюды, өлтіруді көздейді. Осындай қатігез сахналар көрермен санасында қайталанып көрсетіле берсе, олардың агрессиялық тәртіптегі моделін қалыптастырады.

Екінші – балалардың зомбиға айналуы. Сөйлеу мәнерінің докторы Салли Вордтың айтуынша, «соңғы жылдары көру ақпаратын ғана қабылдайтын балалардың саны көбейді. Мектепте визуальді қабылдауды вербальді қабылдауға алмастыруда қиыншылыққа тап болады. Олардың бір-бірімен қарым-қатынасы мен араласуы да күрделене түседі».

Үшінші – мультфильмдердегі махаббат пен эротика. Шетелдік мультфильмдерде махаббат тақырыбы, кейіпкерлердің арасындағы қарым-қатынас ашық көрсетіледі. Мұндай сәттер белгілі «Шрек» фильмінде жиі қайталанатын. Психологтардың пікірінше, мұндай жағдайлар балаға барлық жағынан кері әсер етіп қоймай, соған итермелеуге әкеліп соғады.

Төртінші – мультфильмдердегі ана, әйел, ер адамның бейнелері. Бұл бейнелердің барлығы өзінің қадір қасиетін жоғалтып, бұрын соңды болмаған жағдайда сипатталады. Осындай дүниелер көрерменнің санасында тез жатталып, гипнозды түрде әсер береді.

Ал, педагогика ғылымы болса, кинематографтың, оның ішінде анимациялық фильмдердің жас жеткіншектердің жеке тұлға болып қалыптасуында, шындықты қабылдап, таным түсінігін саралау мен ойлау қабілетін дамытып қана қоймай, өзіндік пікірін ашық білдіру сияқты қасиеттерді сіңіруде назардан қалмайтындығын баса айтады.

Осы орайда, А.Ю.Шаханская: «Медианың масштабты түрде адамдар өміріне деген әсері күн санап өсіп келеді. Заманауи ақпараттық қоғамда бізге әр жағынан әсер ететін үлкен ағымдағы ақпараттармен бетпе-бет келуге мәжбүрміз. Адам баласы балалық шағынан бастап ақпараттық кеңістікке бой ұсынған. Бала мектепке баратын сәтінен-ақ ол визуалды (фото баспа), аудио (дыбыстық), аудиовизуалды (кино, видео, теледидар) медиа түрлерімен таныс. Жас ерекшелігіне қарай балалар оның әр түріне әуестік танытады», - деп жазады.

Яғни, автор балаларды күнделікті бұқаралық ақпараттардың әсерінен теріс пікірлер қалыптастыруынан қорғау мәселесін, яғни, мультипликациялық фильмдердің кіші жастағы балаларға деген әсерін бірнеше аспектіде қарастырады.

Ал, Е.С.Щуклина бала тәрбиесіндегі заманауи мультипликацияның рөлін екі көзқараста қарастырады. Бір жағынан, мультипликациялық фильмдер баланың жақсы не жаман дүниелер жүйесін танытып, пайдасын әкелсе, екінші жағынан, олар моральдік негізгі қағидалардың шекарасынан асып кетеді. Осындай бағытта, мультфильмдердің балалардың психикасына деген әсерін О.В.Козачек, О.А.Воронина, М.И.Медведева, Н.П.Гришеева, В.И.Абраменко, А.Л.Богатырева сынды зерттеушілер кеңінен қарастырған. Сондай-ақ, Д.В.Андрющенко, Н.Е.Маркованың көзқарастары да әріптесі А.Бандураның пайымдарымен ұқсас.

А.Ф.Лалетинаның көзқарасы бойынша, «мультфильм – заманауи мәдениеттің айнасы. Басқа өнер түрлері секілді, мультфильмдер өркениеттің

әлдеқандай құндылықтарын паш етеді: мысал үшін, мультфильмдерді топтарға бөліп көрсетуге болады (кеңестік кезеңдегі мультфильмдер, заманауи батыс және Ресейдің мультфильдері, жапон мультфильмдері). Сондықтан, мультфильм, сөзсіз, сол өзі жарық көрген уақыт пен қоғамның құндылықтарын сипаттайды. Дегенмен, мультфильм – мәдениеттің құралы ғана емес, бұл өсіп келе жатқан ұрпақтың мәдениетін құрушы мәдениеттің белсенді құралы».

Мультфильмдердің тәрбиелік мәдениет тудырушы белсенділігін шартты түрде келесі үш топқа бөлуге болады: әлем жайындағы қарапайым білімдер; жана сөздер мен ағымдар; адамдар арасындағы қарым-қатынастар моделі; адамдардың құндылықтары, эстетикалық компонент. Мультфильмдер балаға жалпыадамзаттық тәжірибе, мәдениет, дәстүрлер мен халықтың тарихын қол жетімді етеді.

Мультфильмнің қандай мәдени құндылықтарды паш ететіндігін түсіну үшін, оның жасаушылары қандай мақсаттарды көздейтіндігін ұғу қажет. Мысал үшін, Кеңес Одағы кезінде, мультфильмдердің тапсырыс берушілері мемлекеттің өзі болатын. Және ол азаматтарды өзіндік қасиеттерімен тәрбиелеуді мақсат тұтты. Кеңестік мультипликаторлар мультипликациялық киноны саяси белсенді өнер деп ұғынды. Ал, қазіргі жағдайда, мультфильм шығарушылардың мақсаттары қалып қойды. Бұл мақсаттардың тәрбиелік мәнінен гөрі, ең маңызды мақсаты – мультфильмнің нышанын білдіретін тауарлар мен дисктер сатылымы мен прокаттан, жарнамадан түскен пайда басым.

Анимация өнерінің қалыптасуы мен дамуына ағайынды Льюмерлерден бастап, Т.Эдисон, Э.Коль, Э.Рейно, Ж.Плато, У.Дисней сынды тұлғалар көп еңбек сіңірді. Алайда, бұл бастапқы кезеңдерді қамтыған суреткерлер болса, кейінгі анимация өнерінің даңғыл жолын жаңаша жаңғыртқан Иржи Трнка, Г.Тырлова, К.Земан, Б.Пояр, И.Брдечк, Д.Вукотич, Т.Диновтар еді. Ал, Ю.Норштейн, А.Хржановский, Ф.Хитрук, Э.Назаров сынды үздік аниматорлардың еңбегі мен шығармашылығы әлемге танылды.

Кеңестік анимацияны зерттеген сыншы С.Асенин «Волшебники экрана» еңбегінде: «Мультипликация – ең жас, сонымен бірге көне өнер. Және мұндағы негізгісі, әрине, тарихшылар жиі айтатындай, киноның пайда болуына дейін Ньютон ашқан түрлі суреттер бірлігінің мультипликациялық әдісі емес. Ең маңыздысы, мультипликацияның бейнелік қатары мен көркемдік күші ең алдымен қозғалыстың мәнерлілігіне, метафорасы мен гиперболасына, символикасы мен бейнелік келбетіне әсер етіп, соған сай «масштабты» түрленуі, бар болмысындағы түрлері мен белгілері басым түсіп, халық шығармашылығының шынайы дәстүрі мен біздің көзқарасымыздағы көпғасырлық тәжірибесімен тығыз байланысты.

Ал, әлемге белгілі режиссер, аниматор Ю.Норштейн анимация өнеріне арнаған «Снег на траве» атты еңбегінде: «Кем дегенде мультипликация мен үшін - кинематограф. Оны анимациямен суретті пленкаға түсіру мен пленканы проектор арқылы айналдыру, таза химиялық және таза оптикалық әдісі байланыстырады... Кездейсоқтық, ой қиялы көп болса, мультипликация

үшін ең кереметі осында. Мультипликация – бұл пленкаға орналасқан сана мен сезімнің құпиясы... Сезімдер табиғи материяны қиялға айналдырып, содан көрініс береді, - бұл кез-келген шығармашылықтың міндетті шарты. Мультипликацияда – бұл негізгісі болып келеді».

Жоғарыда байқағанымыздай, зерттеуші, сыншы С.Асенин мультипликацияны бейнелік қатары үшін ғана емес, халық шығармашылығы мен дәстүрімен тығыз байланыстырса, оған өзінің шығармашылығы тұрғысынан қарайтын режиссер, аниматор Ю.Норштейн анимацияны ой, қиялдың, сезімнің жемісі деп біледі.

Кино тілін жетік меңгеріп, оны тереңінен зерттеген Ю.Лотман өз еңбегінде: «Адамзаттың бүкіл тарихи кезеңінде, қанша алысқа үнілсекте, екі бірдей тәуелсіз мәдени «белгілерді» кездестіреміз. Олар: сөз бен сурет. Әрқайсысының өзіндік тарихы бар. Алайда, мәдениеттің дамуы үшін, екі «белгілер» жүйесінің де түрлері қажет екені даусыз. Кинематограф мәдениеттің, өнердің ағымы сынды пайда болуы, сансыз техникалық ашылулардың қатарымен байланысты. Бұл ХІХ – ғасырдың соңы ХХ-ғасырмен бірге бөлінбей қарастырылады.

Ю.Лотман айтып өткен сөз бен сурет сынды белгілер анимацияның көркемдік ерекшелігі мен табиғатын білдіретін құралдар болып табылады. Ал, белгілі режиссер, аниматор Ф.Хитрук «Искусство кино» журналында анимация жайындағы ойларында: «Анимация көпқырлы және ерекше болып табылады. Мультипликаторлар ғажапшыл жандар. Әсіресе, тұңғыш рет жоқ жерден ғажайыпты тудырған, өнерді аша білген алғашқылар қатары», - деп пайымдайды.

Мультипликаторлар үнемі қозғалыстың ұлы құбылмалы құбылысын жасайды – алдымен экранда «тірілтеді», салынған сызықты қозғалтуға ұмтылады, содан кейін салынған кейіпкерлердің сезімі мен мінез-құлқын толтырып, қозғалысқа «жан бітіреді» (ең қиыны сол)».

Кинотанушы Н.Венжер өз мақалаларында мультипликациялық фильмді бұрын-соңды еш жерде тіршілік етпеген қозғалысқа теңейді. Осы қозғалыспен бірге жаңа уақыт, тіпті кеңістік пайда болады деген көзқарастарды алға тартса, зерттеуші А.Орлов мультипликацияның шексіздігін баса айтады. Ол пайда болу мен қайта жоқ болған қозғалыстың бар екендігін келтіріп, суреттер мен қуыршақтардың қозғалыстарының рет-ретімен киноға негізделуі, яғни киноның бір түрі деп пайымдайды.

Режиссер В.Курчевский көзқарастарына сүйенсек, мультипликациялық фильм суреткерлердің өз қолдарымен жасалған кинематографияның бір түрі. Ал, кинотанушы Б.Нөгербек көзқарасы бойынша, «мультипликация – біздің жай қабылдауымыздағы кинематограф емес, және көңіл-көтеретін аттракцион, балаларға арналған жұбаныш ойыншық, «мультиктер» емес, бұл қоршаған ортаны бейнелі, жүйелі, эстетикалық қабылдау заңдылықтары бар өнер», – дейді.

Әйгілі режиссер, аниматор У.Диснейдің шығармашылығын зерттеген С.Эйзенштейн, мультипликациялық фигуралардың трансформациялануы, адам санасының, нақтырақ айтқанда, бейсанасының, тынбай өзгеріске

ұшырап отыратын бейнелердің әсерінен, бейсанадағы көңіл-күй мен уайымды басқаратын барлық стереотиптер жүйесінің күйзелісті жағдайда болатындығын атап айтады.

Ал, режиссер, аниматор Н.Мак-Лареннің мультфильмдеріне шолу жасаған А.Рапопорт өз мақаласында былай деп жазады: «Мультипликация, синтетикалық өнер бола отырып, осы төртбұрыштың шеңберінен шығып, өз сәулесін көршілеріне төгеді. Сондықтан, пікірталас тудыру мақсатында, қарама-қарсылар мен мәселелер тізімін құрып алғанымыз жөн. Мен үш қарама-қайшылықтарды бөліп аламын, десе де, олар бұдан да көп болуы мүмкін. Біріншісі: «Абстрактты кескіндеме және абстрактты анимация». Екіншісі: «Абстрактты кино және фигуративті кино». Және, үшіншісі: «Музыка және абстрактты кино».

Кино тарихшы, теоретик С.С.Гинзбург өз еңбегінде: «Бұл жас өнердің таңғажайып өсуі, оның көркемдік табиғатының ерекшеліктерінің нәтижесінде анықталды. Кинематограф өз табиғатында басқа өнерлермен жақындастыратын қасиеттерге ие. Ол әдебиетке жақын, немесе, сол секілді шындық пен оның өзгерістерінің дамуын бейнелейді. Ол бейнелеу өнеріне жақын, немесе, шындықты сөздік тұрғыда емес, көру бейнесінде тудырады. Оның театрмен ортақ тұсы көп, немесе, өз шығармаларындағы бейнелерді актерлік шығармашылықтың көмегімен жасайды. Және, монтаждық-ритмикалық құрылымы оны музыкамен тығыз байланыстырады. Алайда, мультипликациялық өнердің басқа өнер түрлерімен жақындығы, оның көркемдік ерекшелігін төмендетіп қана қоймай, шығарма туындайтын материалмен тікелей бағыныштылықта болады. Нәтижесінде, бұл материалдың дамуы мен кең қанат жаюы, кинематографиялық синтездің болмысын өзгеріске ұшыратады», - деп жазады.

Е.М.Кузнецова «О специфике мультипликации» атты ғылыми мақаласында С.Гинзбургтың көзқарастарымен келісе отырып, мультипликацияның өзіндік ерекшелігі бар жеке өнер екенін айтады. Сондай-ақ, ертегілер мен мысалдарда жиі қолданылатын бейне-нышан, бейне-метафоралар актерлік өнердің нысаны бола алмайды, және дәл осы жағдай актерлік шығармашылықпен байланысы жоқ мультипликацияның, ерекше өнердің пайда болуына септігін тигізді деп жазады. Осы тұста, мультипликацияның өзіндік ерекшелігі, яғни, көркемсуретті кинематограф жасай алмайтын қасиеті кес-кестейді.

1984-ші жылы Нго Мань Лан «Современные творческие проблемы искусства мультипликации Вьетнама» атты ғылыми-зерттеу жұмысында «Мультипликация заманауи адам баласының ішкі әлемін, яғни «адам ойының жылжымалы келбетін» тудырады деген пайымдаумен, «социалистік елдердің мультфильмдері мектебі мен батыс елдерінің мультфильмдерінің айырмашылықтарын ашып көрсетеді. Осы өнердің алдыңғы қатарларын бағындырып жүрген социалистік елдердің мультипликациялық өнері заман шындығын, өз халқының дәстүрі мен әдебиеті, бейнелеу өнерін, бай қазынасы мен көркемдік мұрасын негізге алса, батыстың мультфильм өнерінде көпшілікке арналған өнім, авторлық фильм атты екі негізгі бағытты

бөліп көрсетуге болады», – дейді. Сонымен бірге, вьетнам халқының көпғасырлық мәдениеті, патриотизм, халық өнері мен фольклорының вьетнам өнеріндегі рухани рөлін сараптап, ағаш кесу, «тьео» және қуыршақ театрының табиғатының мультипликациямен жақындығын баса айтады. Заманауи Вьетнам мультипликациялық өнерінің дамуы халықтың мәдени құндылықтары негізінде ғана емес, бұл өнердің өзіндік ерекшелігін, оның бай көпқырлы мүмкіншіліктерін игеру арқылы жүзеге асырылады. Өнердің өзіндік ерекшелігін игеру дегеніміз – көркемдік шеберлігін арттыру болып табылады. Ал, ұлттық өнерді игеру дегеніміз – үздік дәстүрлерге бой ұсыну, – дейді автор.

Ғылыми-зерттеу жұмысында Нго Мань Лан тақырыпты жан-жақты зерттеп, ұлттық мультипликацияның кейінгі дамуы үшін негізгі төрт мәселені шешуді ұсынады. Олар: Бірінші: Мультипликацияның табиғатына тән әлемнің пластикалық бейнесінің бейнелік қасиетін тереңірек түсіну. Екінші: Бірінші кезекте, ұлттық мәдениеттің дәстүрлерін, халық өнерінің көркемдік ойлау жүйесінің өзіндік ерекшелігін, әсіресе, мультипликация өнеріне жақын түрлерін (бейнелеу өнері, фольклор, ұлттық театр) игеру. Үшінші: Барлық уақыттағы алдыңғы қатарлы суретшілер жасаған, әсіресе, бейнелеу өнері, фольклор, қуыршақ театры, классикалық әдебиет сияқты облыстарды, әлемдік өнерді тереңінен меңгеру. Заманауи мультипликацияның тәжірибесін ұғыну, осы өнердегі жаңа жетістіктерді, өнердің тілі мен көркемдік бейнелеу құралдарын шығармашылыққа қолдану. Төртінші: Жоғарыда айтылғандар негізінде фильмдердің көркемдік деңгейін көтеру. Режиссураға, шығарманың көркемдік сапасына ерекше мән беру. Осындай мәселелерді шешуде Вьетнам мультипликациясының дамуы айқын екенін атап өтеді.

Авторлық киноның дамуына жол ашты деген пікірлерді алға тартқан зерттеуші Н.Кривуля мультипликациялық өнімдердің шеңберінде «авторлық анимация» ұғымына алғаш рет түсінік береді. Автордың көзқарасы бойынша, «авторлық анимациялық фильм» балалар аудиториясына арналмаған, экспериментальді немесе суреткердің ішкі әлемін білдіретін шығармашыл өнім болып табылады.

Кинотанушы бүгінгі күні анимациялық фильмдердің шартты түрде «авторлық» немесе «коммерциялық» кино болып бөлінетіндігін атап айтады. Сол сияқты, заманауи кинотанудағы өзекті мәселеге айналған авторлық анимацияның жайы өнер мен мәдениет үшін де өзекті дей келе, авторлық анимациялық фильмдерді тарихи-мәдени және философиялық-эстетикалық контекстінде қарастырады. Зерттеуші 1960-1990-шы жылдардағы фильмдерге талдау жасау арқылы, авторлық анимацияның дамуындағы негізгі тенденциялардың іргетасы болып келген заңдылықтарды анықтайды.

Сонымен, классикалық өнертанушылардың көзқарастарымен біржақты келісе отырып, анимацияда негізгі компонент ретінде көрнекті суретті атап көрсетуге болады. Сол көрнекті суреттің құрылымы логикалық және элементтердің өзара қатысуындағы заңдылықтарымен анықталады. Элементтердің қарым-қатынасы арқылы автордың дүниетанымдық және

көркемдік ойлау көкжиегі ашылады. Айтылып отырған көрнекті сурет бейнелік және мәнерлі бастамаларды біріктіріп, автордың кеңістікті-пластикалық идеясын ғана емес, оның стилі мен графикалық, кескіндемелік мәнерін, және сонымен бірге, эмоционалды-психологиялық күйзелісін, көркемдік-эстетикалық бағыт-бағдарын береді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности* – М.: Искусство, 1974. – 423 с.
2. Асенин С. *Вошебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации.* – М.: Искусство, 1974. – 289 с.
3. Норштейн Ю. *Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации.* — М.: ВГИК, 2005. – 254 с.
4. Лотман Ю. *Текст в тексте II Об искусстве.* – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 423-435.
5. Курчевский В. *Изобразительное решение мультипликационного фильма (о природе гротеска и метафоры).* – М.: ВГИК, 1986. – 69 с.
6. Гинзбург С. *Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии.* – М.: Искусство, 1957. – 286 с.
7. Кривуля Н.Г. *Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий. Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»* М.: ВГИК – 2009
8. Нго Мань Лан. *Современные творческие проблемы искусства мультипликации Вьетнама. Специальность 17.00.03 - «Кино-, теле- и другие экранные искусства»* Москва – 1984.

**Тоханов К.Н.**

*Казахская национальная академия искусств им.Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан.*

[Tokhanov\\_kuanysh@mail.ru](mailto:Tokhanov_kuanysh@mail.ru)

## **ЭВОЛЮЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ-ПОРТРЕТОВ КАК ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ БИОГРАФИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕЛЕПРОЕКТОВ**

**Резюме:** Биографические документальные телепроекты сегодня представляют собой самостоятельный пласт программ мирового телевидения, который является неотъемлемой частью эфира телеканалов. Такую же тенденцию можно проследить и на отечественном телевидении. В данной научной статье проанализирована эволюция документальных фильмов-портретов как предшественников биографических телевизионных проектов.

**Ключевые слова:** Фильм-портрет, история документальных фильмов-портретов, советский кинематограф, казахстанский кинематограф, телевидение, биографический документальный телепроект.

Современное телевидение выработало множество способов привлечения внимания зрителя. Сегодня биографические документальные телепроекты становятся неотъемлемой частью эфира самых популярных

мировых телеканалов. Казахстанские каналы, если судить по данным программной сетки, также уделяют значительное внимание документальным проектам.

Под биографическим документальным телепроектом (далее - БДТ) в данной статье подразумевается аудиовизуальное произведение, созданное для показа по телевидению, и рассказывающее историю жизни одного человека. Обычно БДТ содержит закадровый текст и прямые синхроны самого главного героя, а также людей с ним связанных.

Биографические документальные телепроекты популярны у зрителей. В 2007 году на российском канале «Культура», а затем и на отечественном канале «Хабар» состоялась премьера большого проекта казахстанских режиссеров «Лики Евразии», состоящего из пяти биографических документальных лент о великих сыновьях Казахской степи. Вот уже несколько лет «Хабар» выпускает программу «Линия судьбы» - телевизионную галерею портретов знаменитых соотечественников. Национальный телеканал «Казахстан» предлагает зрителям два биографических документальных телепроекта. Программа «Келбет» рассказывает о выдающихся современниках, «Улт мактаньшы» - о героях, которых уже нет в жизни. На «Седьмом канале» в прайм-тайм показывают программу «Моя история», где портрет героя вырисовывается в ходе непринужденной беседы с ведущим.

Современные биографические документальные телепроекты произошли от фильмов-портретов. Фильм-портрет, появившийся во времена советского кинематографа и закрепившийся в нем на несколько десятилетий, дал начало биографическому направлению в документальном кино, от которого телевидение и переняло саму идею рассказа о человеке в таком формате. И, если изначально, фильмы-портреты создавались только для «большого» экрана, иными словами для показа в кино, то, со временем, появились фильмы-портреты, рассчитанные на трансляцию по телевидению.

Проанализировав эволюцию документальных фильмов-портретов, можно проследить несколько основных черт, указывающих на взаимосвязь. Рассмотрим некоторые из них.

История документальных фильмов-портретов началась в 1934 году, с изобретением синхронной кинокамеры, позволившей одновременно снимать и записывать звук. Одним из родоначальников и теоретиков фильма-портрета был сценарист Дзига Вертов, разработавший концепцию биографического документального фильма-портрета. Данная концепция была основана на положении о том, что синхронная камера может проникнуть в мир героя и рассказать о нем зрителю. Примером такого фильма стала «Колыбельная» Вертова, снятая в 1937 году. Лента повествует о том, как изменилась роль женщины в положительную сторону после революции 1917 года. Важно отметить, что фильм рассказывает не о жизни конкретной женщины, а сразу нескольких, предоставляя, таким образом, зрителю собирательный образ женщины в СССР. То есть, с одной стороны, у простого человека появилась

возможность заговорить в кадре, с другой, началась борьба между обобщенными (иногда групповыми портретами) и индивидуальными.

В казахстанском кинематографе начало биографическим фильмам положил фильм «Дина» режиссера Ораза Абишева – о жизни и деятельности Дины Нурпеисовой, снятый в 1947 году. К фильмам-портретам можно отнести и последующие картины Абишева: «Абай», «Апа», «Мукан Толебаев», «Его звали Хаджи Мукан» и другие. Особенностью биографических работ Ораза Абишева являлись отказ от использования при раскрытии характеров своих героев от избитых, заученных схем, ложного пафоса и внешней вычурности [1].

К середине XX века сложился определенный тип фильма-портрета, которому соответствовали почти все фильмы такого рода. Как правило, они представляли собой рассказ о каком-то периоде из жизни простого (не знаменитого) человека (например, инженера, врача, учителя). При этом, можно сказать, что это фильм обо всех инженерах, врачах и учителях. Так, в конце 70-х годов прошлого века казахстанский режиссер Владимир Татенко снимает одним за другим фильмы о рабочем классе: «Женщина из колхоза «Коммунизм» - экранный портрет Матери –Героини Улбалы Адтабаевой, «Ласточка» - о работнице домостроительного комбината Карлыгаш Абдикаримовой», «Кузьмич, Адам и другие» - коллективный портрет доменщиков Казахстанской Магнитки. Герой фильма-портрета зачастую олицетворяет собой всех похожих на него людей. Киновед Сергей Муратов назвал этот феномен «репортаж ни о ком» [2]. Когда фильм, изначально посвященный определенному человеку, превращается в историю обо всех сразу. В качестве примера исследователь приводит фильм «Атомный огонь» об узбекском физике, автор которого, по мнению Муратова, не позволил зрителю прикоснуться и познакомиться с героем, так как представил его лишь как одного из нескольких тысяч таких же молодых узбекских ученых.

Как писал социолог и теоретик кинематографа Зигфрид Кракауэр: «Кинохроника, как и документальное кино, показывает не столько отдельного человека и его внутренние конфликты, сколько его жизненную среду» [4]. Важно отметить, что это свойство фильмов, основанных на хроникальной съемке, когда практически вся лента состоит лишь из документальных кадров без каких либо дополнений в виде свежих интервью или комментария ведущего.

Одним из этапов развития документальных фильмов-портретов стали попытки документалистов снимать фильмы не о современниках, а о людях, живших в далеком прошлом, еще до изобретения кинокамеры и пленки. Таким, например, стал телевизионный цикл публициста Ираклия Андронникова о поэте Михаиле Лермонтове в 1954 году. В нем рассказ автора и ведущего о нем переплетается со съемками тех мест, с которыми был связан поэт.

Однако, в большинстве своем, документальные фильмы-портреты представляли собой фильмы, основанные на документальных съемках недавно происходивших событий.



С течением времени, наряду с фильмами-портретами, основанными исключительно на документальных кадрах, стали появляться фильмы-портреты иного типа. Одной из первых таких лент стал фильм 1966 года Владимира Ротенберга «Нурулла Безетов», повествующий о сталеваре советского металлургического завода. Его отличие состояло в том, что главного героя пригласили в студию, где он смотрел хронику, запечатлевшую его молодые годы, и комментировал ее. При этом о том, что этот процесс снимается синхронную камеру, герою сообщили постфактум.

Важно отметить, что, согласно мнению автора, данный фильм представляет собой документальный телевизионный фильм-портрет. Однако, форма, по которой он был создан – главного героя пригласили в студию, больше соответствует телевизионной программе.

Также важно отметить, что, с другой стороны, данный эксперимент в фильме «Нурулла Безетов» показал, в фильм-портрет может существовать не только как фильм-наблюдение, но и давать возможность главным героям комментировать и объяснять, что происходило или происходит в их жизни.

Также со временем в документальных фильмах-портретах стал появляться голос за кадром, выступающий в роли посредника и связующего между фильмом и зрителем.

Как пишет Сергей Муратов, к 70-ым годам XX века фильм-портрет стал «совершившимся фактом» [2]. На государственном попечении находилось около трех десятков киностудий, ежегодно выпускавших 30-35 полнометражных и около 500 короткометражных документальных и научно-популярных лент [5].

На экране стало появляться множество фильмов, названных именем главных героев. При этом к фильмам об обычных людях, присоединяются ленты о знаменитостях (не только о публичных людях, выступающих на сцене, а о людях обычных профессий, достигших каких-либо успехов).

Изначально фильм-портрет был призван рассказать зрителю о каком-то конкретном периоде из жизни героя. Стоит отметить, что лента подробно останавливалась на нем, в деталях иллюстрируя происходящее с помощью камеры. Однако со временем произошел переход к более общему повествованию, стали появляться фильмы-портреты, акцентирующие внимание в основном на ключевых событиях в жизни героя. Примером такого типа фильма-портрета служит лента 1970 года Марины Голдовской под названием «Раиса Немчинская – артистка цирка» о воздушной гимнастке советского цирка. Она представляет собой рассказ о всей жизни артистки с акцентом на самые важные события в ее жизни. Среди работ казахстанских режиссеров здесь можно отметить пронзительную ленту Владимира Татенко «Смерть Даниила Кожубергенова» - о красноармейце, входившем в списки 28 героев-панфиловцев.

Еще одним важным событием в истории биографических фильмов портретов стало появление в 1986 году фильма-портрета Марины Голдовской «Архангельский мужик», где автор сделала попытку не создать

собираемый портрет, а через историю об отрывке из жизни одного человека рассказать о целом периоде в жизни страны.

Если мы обратимся к принципам, согласно которым строится современный биографический документальный телепроект, то увидим, что многие черты были заимствованы из тех, на основе которых выстраивается документальный фильм-портрет.

Так в современных биографических документальных телепроектах интервью с главным героем почти всегда является обязательной его частью. Это может быть как специально записанное для телепроекта интервью, так и вырезки из интервью и хроника прошлых лет.

При этом, в современных биографических документальных телепроектах зачастую принимает участие не только сам герой (даже если телепроект посвящен уже ушедшему из жизни человеку, то, как правило, в сюжет вставляются нарезки его старых интервью), но и его друзья и родственники. Интервью с ними выступают еще одним источником информации для зрителя.

Кроме того, в современных биографических документальных телепроектах почти всегда присутствует голос за кадром или ведущий, выступающий своеобразным связующим звеном, посредником между героем и зрителем. Он может принимать непосредственное участие в проекте (появляться в кадре, разговаривать с героем проекта) или же все время находиться за кадром, проявляясь лишь своим голосом.

Современный биографический документальный телепроект сегодня чаще всего посвящен жизни знаменитости (как правило, это публичный человек, актер, певец или режиссер). История простого человека зрителю неинтересна.

Современные биографические документальные телепроекты неизменно следуют за биографией героя. Как правило, они освящают всю жизнь человека целиком, с момента рождения до момента создания проекта или смерти героя, если проект посвящен его памяти. Но подробно биографические документальные телепроекты останавливаются только на основных, ключевых моментах в жизни человека.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что некоторые принципы, на основе которых строятся биографические документальные телепроекты, они унаследовали от документальных фильмов-портретов. Такие черты, как внимание к знаменитым людям, освещение жизни человека с акцентом на самые важные в ней события, присутствие голоса за кадром, как связующего звена между зрителем и телепроектом, интервью с главным героем телепроекта, а также его друзьями и близкими.

#### **Литература:**

1. *Абикеева Г.О. Кино Центральной Азии 1990–2001, «Комплекс», Алматы, 2001, с. 247.*

2. *Кракауэр* 3. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности. [Электронный ресурс]. Режим доступа:*

<http://www.philol.msu.ru/discours/images/stories/speckurs/krakauer.pdf>, (дата обращения 15.10.2015).

3. Федулин А.С., Резников Ю. *Искусство, рожденное дружбой. Страницы истории казахского кино.* М., 1972, с. 81.

4. Муратов С.А. *Пристрастная камера.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text3/50.htm>, (дата обращения 10.10.2015).

5. Шергова К.А. *Эволюция жанров в документальном телевизионном кино, Дис.канд.искусствоведения: 17.00.03.Ин-т пов. Квал. работников телев. и радиов. – М.2010.и*

**Қошқарбаева Д.Н.**

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Астана қ., Қазақстан*

[koshkarbaeva\\_88@mail.ru](mailto:koshkarbaeva_88@mail.ru)

## **ТЕЛЕАРНАДАҒЫ БАҒДАРЛАМАЛАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

**Түйін:** Мақала қазіргі телевизиядағы рейтинг көтеру мәселелеріне арналады. Мұнда бағдарламалауды жасаудағы телеарналардың міндеттері, тәсілдері және қызмет көрсету түрлері қарастырылады. Сауатты бағдарламалаудың телеарна рейтингін көтеруге әсері бар екені дәлелденеді.

**Резюме:** Статья посвящена проблемам повышения рейтингов на современном телевидении. Публикация раскрывает задачи, формы и виды деятельности программной службы каналов, возникающие при разработке программной сетки. Констатируется, что правильно составленный телевизионный контент напрямую влияет на повышение рейтинга программ.

**Abstract:** The present article is concerned with problems of TV ratings upgrades on modern television. The feature explains the main tasks, forms and types of activity of a program service of TV channels during development of a TV program grid. Well-formed TV content influences on upgrades of TV ratings of programs and it is stated in the report

**Кілт сөздер:** бағдарламалау, контент, бағдарламалық кесте, телеарна

**Ключевые слова:** программирование, контент, программная сетка, телеканал

**Key words:** programming, content, Netsoftware, TV channel

«Бағдарламалау деп телеарнада контенттің эфир кестесінде құрылуын және орналасуын айтады. Бағдарламалаудың басты міндеті – көрермендердің талаптарына сай, эфир кестесін телеарнаның мүмкіншіліктеріне қарап құрастыру және толтыру арқасында, арнаның аудиториясын үлкейту. Жеке бір арнаның телевизиялық көрсетілімінің кестесі, жалпы телеарналық бағдарламаға қосылып, көрермендердің қалауы және бір уақытта, бірнеше арнадан жүретін хабарлардың арасалмағын анықтайтын, телеарналық контентті бағдарламалаудың нақты әдісі болып табылады» [1].

Мемлекеттік, қоғамдық және коммерциялық телеарналардың арасындағы бағдарламалық саясатта ерекшеліктер бар. Мемлекеттік арна – билік саясатымен жүргізілетін идеологияны қамтамасыз ету құралы ретінде пайдаланылып, перспективалық және нақты күнтізбелік жоспарлауға ерекше назар бөлінеді. Қоғамдық телеарна, мүмкіндігінше қаржылық тәуелділік пен идеологиялық насихаттау қажеттілігінен бос. Коммерциялық телеарнаның

басты ерекшелігі – жарнамадан пайда табу болғандықтан, бағдарламалық саясаты, көпшіліктің қажеттілігін қанағаттандыру арқасында контентті құрып, пайда табу болып табылады.

Телеарналық контентті бағдарламалаудың негізгі екі тәсілі бар: ішкі бағдарламалық және сыртқы бағдарламалық беттеу.

Нақты мекен-жайы бар бағдарлама көрермендердің сол уақыттағы басым контингентін есепке алып, бөлімдердің материал мазмұны бойынша орналасуы ішкі бағдарламалық бағдарламалаудың негізі болып табылады. Бұл үрдіс мағыналық беттеу деп те аталады.

**Бағдарламалық кестенің құрылуы.** Хабарлау кестесі – арнаның өз міндеттерін түсініп, аудиторияның сұранысын зерттеудің барысында нақты құрылған бағдарламалық саясаттың нәтижесі. Бағдарламалық кесте эфирдің нақты құрылымдалуы үшін қажет:

- бағдарламалардың ара-қатынасымен уақыттық үлесін көрсетеді;
- бағдарламаның шығу уақытымен аудиторияның белгілі бір сегментінің белсенділігінің байланысын бақылауға мүмкіндік туғызады;
- бір рет көрсетілетін және сериалық бағдарламалардың ара-салмағын айқындайды.

Айлық, тоқсандық және жылдық бағдарламалық кестелер құрылып, олардың негізінде бағдарламалық өнімнің сатылып алынуы немесе түсірілімі жоспарланады. Компанияның бағдарламалық саясатымен контенттің ауқымын қамтып көрсететіндіктен, бағдарламалық кесте, стратегиялық құжат болып табылады.

Кестеде бағдарламалардың сағат бойынша орналасуы көрсетілген. Бірақ, жарнамалық блоктармен қысқа бағдарламалардың уақытын көрсететін нақты кестелерде бар. Бағдарламалардың эфирде орналасуын бақылау үшін, олар кестеде апта және уақыт бойынша тізбектеледі.

Бағдарламалау кезінде, белгілі бір уақыт аралығындағы аудиторияның көлеміне басты назар аударылады. Оған байланысты аудитория үлесі тәулік бойы ақырын өсіп, кешкі уақытта бірден өседі. Телекөрілім кезеңдері (part-time) бағдарламауда назарға алынып, прайм-таймға (prime-time) және офф-таймға (off-time) бөлінеді. Телекөрілімнің төрт уақыт аралығы бар: таңертең – 07:00-09:00 аралығы, күндіз – 09:17:00 аралығы, кеш – 17:00-23:00 аралығы және түнгі уақыт – 23:00-07:00 аралығы. Телеарнада 17:00-23:00 дейінгі уақыт аралығы прайм-тайм болып есептеледі.

Кестені бағдарламалау жұмыс күндері, яғни дүйсебіден бейсенбіге дейінгі прайм-тайм уақытынан басталады. Жалпы, 19:00-23:00-ге дейінгі уақыт аралығындағы бағдарламаларға басқа уақытпен салыстырғанда, бірнеше есе көп қаржы жұмсалады.

Одан кейін, демалыс күндері және жұманың кешкі уақыты бағдарламаланады. Демалыс күндерінің прайм-тайм уақыты – ең маңызды болып есептеледі. Сондықтан, фильмдер премьерасы және танымал ойын-сауық бағдарламалар аптаның жұма, сенбі және жексенбі күндерінің эфирлік кестесіне қойылады. Келесі кезекте демалыс күндерінің күндізгі эфирі

құрылып, сонан соң жұмыс күндерінің кестесі жасалады (таңертеңгі, күндізгі және түн мезгіліндегі).

Телекөрілімнің жалпы мазмұны мерекелер мен маусым ауысымы сияқты маңызды оқиғаларға байланысты өзгеруі мүмкін. Маусым ауысымы телеарналар үшін өте маңызды болғандықтан, арна басшылығы жылдық екі маусымдық бағдарламалауды қолданады: күзгі-қысқы (қыркүйек-мамыр) және көктемгі-жазғы (маусым-тамыз) аралығы. Жазғы уақытта, өндіріске көп қаржы талап ететін бағдарламалар эфир кестесінен алынып, бағдарламада жұмыс істейтін қызметкерлердің барлығы, шығармашылық демалысқа кетеді. Телеарнадағы жаңа маусым іскерлік белсенділік артқан кезде, яғни қыркүйекте басталады. Ол уақытқа дейін эфир жаңарады: кейбір бағдарламалар эфирлік кестеден алынып, олардың орнына жаңасы пайда болады.

«Бағдарламалаудың белседі және бейтарап деп аталатын екі негізгі жолы бар. Белсенді бағдарламалаудың кестесі бәсекелес арналардың бағдарламаларының орналасуына назар аударылмай жасалады. Сонымен қатар, белсенді бағдарламалау медиялық кеңістіктің өзгерістеріне сай, аудиторияның жаңа қызығушылықтарына мән беріп құрылады. Әдетте, бағдарламалаудың мұндай түрі ауқымды қоры, нарықта қуатты позициясы бар, жаңашыл телеарналарда қолданысқа ие болады. Бейтарап бағдарламалау – медиа нарыққа енді кірген жаңа, немесе тар шеңберлі аудиторияға бағытталған арналардың үлесінде қалады. Телекөрілімнің ертеден келе жатқан бағыты мен тұрақты форматы бағдарламалаудың бұл түріне тән» [2].

Бағдарламалардың эфир кестесінде орналасуының бірнеше нұсқасы бар. Олар тік, ұзындық және топтамалық бағдарламалаулар деп аталады. Белгілі бір хабар тік бағдарламалаудың негізінде, бағдарламалар кестесіне аптасына бір рет қойылады. Бағдарламаның күнделікті бір уақытта қойылуы – бағдарламалаудың ұзындық тәсілі болып табылады. Оған телекөрілім өзгеріп, эфирде бағдарламалар уақыты ауысқанына байланысты демалыс күндері кірмейді. Алайда, бір хабар арна эфирінен тәулік бойында бірнеше рет қайталанатын топтамалық бағдарламалау оңтайлы нұсқа болып есептеледі. Әдетте мұндай хабарлар бес-алты сағаттық топтамаларға біріктіріліп, тәулігіне бірнеше рет қайталады. Телекөрілімнің құрылымын қадағалап, бағдарламалардың өндірісіне ықпалын тікелей тигізе алатындықтан, мұндай ірі элементтерден жүйеленген бағдарламалау озық әрі тиімді деп есептеледі. Топтамалық бағдарламалау – қазіргі таңда бүкіл әлемдік кабельдік арналарда кең қолданысқа ие болып отыр. Болашақта бағдарламалаудың мұндай түрі эфирлік арналардың қолданысында енуі мүмкін.

**Телеарналардың форматы және контенті.** Телеарнаның хабарлау форматы лайықты контентті айқындайды (ойын-сауықтық, танымдық, ақпараттық, аналитикалық немесе спорт туралы бағдарламалар). 1 кестеде эфирлік және кабельдік арналардың бірнеше форматы мен бағдарламалар жанрларының мысалдары көрсетілген.

Формат	Телеарналар	Рейтингі жоғары бағдарламалардың жанрлары
Ойын-сауықтық телевидение	7 арна, Астана ТВ, НТК, Еуразия 1 арнасы, КТК	Сериалдар, көркем фильмдер, ойын-сауықтық бағдарламалар
Танымдық телевидение	Білім және мәдениет, Тұран ТВ	Деректі фильмдер
Аналитикалық және жаңалықтар телевидениесі	24 KZ	Ақпараттық-аналитикалық бағдарламалар, жаңалықтар
Балалар телевидениесі	Балапан	Мультфильмдер
Музыкалық телевидение	HitTV, MuzZone, Гәкку	Музыкалық клиптер, мультфильмдер
Спорттық телевидение	KazSPORT	Спорттық бағдарламалар, спорт жаңалықтары

Кестеде көрсетілгендей, көптеген арналардың контенті таңдалған бағдарламалауға сай келеді: ойын-сауықтық арналарда – ойын-сауықтық, танымдық, ақпараттық, аналитикалық немесе спорт туралы сериалдар, көркем фильмдер көрсетіледі; ақпараттық-аналитикалық бағдарламалар және жаңалықтар – аналитикалық арналардың негізі болып табылады; балаларға бағытталған арналарда мультфильмдер көрсетіледі. Эфирлік арналар үлкен аудиторияны қамтығандықтан – аралас контентке, ал кабельдік арналар көп жағдайда, бос телімді форматтарға бағдарланғанын атап өту керек.

Контентті таңдау – көрермендердің сұранымына байланысты шешіледі. Алайда, телеарналық контенттің көрермендердің сұранысына сай келмейтінін атап өту қажет: мысалы, фильмдер аз, ал музыкалық контенттің керегінен бірнеше есе көп екені анық. Мұндай ақпаратты эфирлік кесте мен контенттің құрылуы барысында, бағдарламалық директор қолданады. Ал, ол кей жағдайларда телеарнаның форматының өзгеруінде алып келуі мүмкін.

Әдетте, телеарналардың көрсетілімін 60% өздері жасаған өнім, 20% отандық продакшн-студиялардан сатып алынған бағдарламалар, ал шет елдік өнімнің үлесі 20% құрайды. Контенттің сатып алынуы немесе өзінің бағдарламаларының өндірісі келесі қағидаларға негізделеді:

- **Мақсаттылық:** өзіндік өндіріс әрқашан қымбат, сондықтан мұндай жағдайда қаржының жетіспеушілігінен бағдарламалар сатылып алынады. Бірақ, егер компанияның қажетті қаржылық қоры болып, жарнама берушілердің болашақ өнімге деген қызығушылығын танытып жатса, бағдарламаны өздері өндіргені дұрыс;

- Белгілі бір әлнуметтік топтағы адамдарға ықпал ету: егер арнаның мақсаты қоғамдағы әлеуметтік және саяси үдеріске әсер ету болса, жаңалықтарды жасау маңызды шарт. Жаңалықтардың өндірісі өте қымбат, адамдық және қаржылық ресурстарды көптеп талап ететіндігін атап айту

керек; ал жарнамадан түскен пайда шығындардың орнын әрқашан толықтыра алмайды;

- Аналогтарды қолдану: егер нарықта танымал бағдарламалар болса, құқық иелерінің мүддесін есепке алып, сол бағдарламаның аналогын жасауға болады;

- Қосымша мүмкіндіктер: ретрансляциялау немесе меншіктік бағдарламаның аналогын жасау құқығын сату; құқық иелерінен қайта сату құқығымен бағдарламаларды сатып алу (сублицензиялау).

**Аудиторияның анализі.** «Қазіргі заманда аудитория мониторингінің мәліметі болмай, бағдарламалауды елестету қиын. Бағдарламалау үшін аудиторияның динамикасы (уақыт пен маусымға байланысты), аудитория көлемі (қамту және үлес), әлеуметтік-демографиялық құбылыстар мен көрерменнің мінез-құлқына байланысты зерттеулер қажет» [3, 153].

Жоғарыда айтып өткендей, уақыт пен аудиторияның тәулік уақытына байланысты өзгеруі, телекөрілімнің уақыт аралығын есептеуге мүмкіндік береді. Әлеуметтік-демографиялық түріне қарай аудиторияның құрылымында бағдарламалық саясатқа тікелей әсерін тигізеді: контент пен бағдарламаның шығу уақыты кәсіби, гендерлік, жас ерекшелігі және басқада айтарлықтай ерекшеліктерге қарап таңдалады. Мысалы, жанұяда бала болса, барлық жанұя мүшелері көп жағдайда балалар бағдарламасын көреді; сондықтан, бір жанұя мүшесінің барлығына әсерін есепке алу керек.

Телекөрілім және көрермендердің әлеуметтік белсенділігінің арасында тәуелділік бар: аудиториядағы қолы бос еместер (жұмыс істейтіндер немесе оқитындар) теледидарды белгілі бір уақытта көреді (жұмыстан немесе сабақтан босағанда), қолы бостар (үй бикелері мен жұмыссыздар) бағдарламаны кез-келген уақытта көруі мүмкін. Сондықтан, эфирге бағдарламалар әртүрлі әлеуметтік топтардың бос уақытын есепке алып қойылады. Аймақтық бағдарламалаудың қағидаларына сәйкес, таңертеңгілік уақыт барлық аудиторияның қызығушылықтарына байланысты бағдарланады (жаңалықтар, практикалық кеңестер, физикалық жаттығулар); күндізгі бағдарламалар үй бикелері мен екінші ауысымда оқитындарға бағытталған; түстен кейінгі бағдарламалар – бірінші ауысым оқушылары мен түнгі уақытта жұмыс істейтін адамдарға қойылады. Кешкі бағдарламалар таңертеңгілік бағдарламалар секілді азырақ мамандандырылған. Өйткені, кешкі уақытта адамдардың көбі дем алатыны есепке алынады.

Бағдарламалауға әсер ететін келесі сипаттама– аудиториялардың қиылысы. Ұқсас форматы бар бірнеше телеарна болғанда, көрермендер бір арнадан, екінші арнаға көшіп, дәл сол уақытта өзіне керегін таңдайды. Аудиторияның миграциясы контенттің «ұқсастығына» ғана байланысты болмауы мүмкін. Алайда, аудиторияның мінез-құлық ерекшелігі –уақытша бір арнадан екіншісіне кенет ауысуы, көрерменнің толығымен сол арнаға көшуі деген сөз емес.

Соңғы кездері, аудиторияда телекөрілімдегі дағдының өзгергенін атап айту керек.Әңгіме жай маусым ауысымы мен тәулік уақыты жөнінде емес, ақпаратты басқа жолмен алуда екендігінде болып отыр. Ақпараттың «жаңа»

таратушылары, әрбір көрерменге өзінің медиа-кеңістігін жасауға мүмкіндік беруде. Аудиторияның бүгінгі өкіліөзінің қызығушылығына сай медианы таңдап қана қоймай, контенттің құрылуына әсер ете алады. Сөзсіз, жаңа медиа-кеңістікте барлық медиатаратушыларға орын табылады. Алайда, болашақта аудиторияға қажетті контентпен ақпаратты дұрыс жеткізе алатын БАҚ-ы ғана көрерменге әсерін тигізе алады. Мұндай жағдайда телекомпания дамуының негізі – аудиторияға қызықты контенттің жасалуына және бағдарламалардың эфирлік кестеде дұрыс орналасуын қамтамасыз ететін нәтижелі бағдарламау болып табылады.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. <http://www.bestreferat.ru/referat-324342.html>
2. <http://www.broadcasting.ru/articles2/content/mass-media-programmirovanie-na-tv/>
3. Сидоренко В.И., Огурчиков П.К. *Профессия – продюсер кино и телевидения. Практические подходы.* – Москва:Юнити-Дана, 2010.

**Шорабек Ә.Д.**

*Қазақ ұлттық өнер университеті  
Астана қ., Қазақстан  
Ғылыми жетекшісі: Мұқышева Н.Р.  
[khan\\_adil@mail.ru](mailto:khan_adil@mail.ru)*

## ТЕЛЕСЕРИАЛ: ШЫҒУ ТАРИХЫ, ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

**Түйін:**Бүгінде экран мәдениеті кеңістігінде телевизиялық сериал телеарналар уақыты мен көрермендер назарын тұтастай жаулап алған. Телесериалдардың жанрлық-тақырыптық ауқымының әртүрлілігі әрқилы жастағы көрерменнің талғамын қанағаттандыруда. Экрандық шығарманың форматы ретінде телесериал өткен ғасырдың 1950 жылдарында пайда болып, батыстың бәсекелес бұқара мәдениетінің ортасында дамыды, сонымен қатар бұрынғы КСРО теледраматургиясы дәстүрінің негізін қалауда негіз болды.

**Резюме:** В статье рассматривается история истоков концепции телесериала, определение, виды, жанры, типология, структура. Исследование представляет определение телесериала, и собственную интерпретацию телесериала. Его развития вехи определены и классифицированы. Телесериал определяется как сектор, который по-прежнему нуждается в исследовании.

**Abstract:** The article considers the history of origins of the concept of television series, definition, types, genres, typology, structure. The research presents definition of television series, and own interpretation of television series. Its developmental milestones are defined and classified. The television series industry is defined as a sector which is still in need of study.

**Кілт сөздер:** телесериал, телевизия, жанр, типология

**Ключевые слова:** телесериал, телевизия, жанр, типология

**Key words:** television series, television, genres, typology

Бүгінде экран мәдениеті кеңістігінде телевизиялық сериал телеарналар уақыты мен көрермендер назарын тұтастай жаулап алған. Телесериалдардың жанрлық-тақырыптық ауқымының әртүрлілігі әрқилы жастағы көрерменнің талғамын қанағаттандыруда. Экрандық шығарманың форматы ретінде



телесериал өткен ғасырдың 1950 жылдарында пайда болып, батыстың бәсекелес бұқара мәдениетінің ортасында дамыды, сонымен қатар бұрынғы КСРО теледраматургиясы дәстүрінің негізін қалауда негіз болды.

КСРО кеңістігінде көрермен телесериалмен 1964 жылдан (В. Колосовтың «Вызываем огонь на себя») бері таныс болды. 1990 жылдарға қарай КСРО Мемтелерадио телеэкрандар уақытының 100 сағатын телесериалға арнады, олардың арасында – кеңестік бұқаралық мәдениеттің үздік үлгісі болған Т. Лиознованың «Семнадцать мгновений весны» (1973) сериалы (сондай-ақ, Батыс Германияның телеэкрандарында көрсетілген), В.Говорухиннің «Место встречи изменить нельзя» және т.б. көп сериялы фильмдермен көрермен жақсы таныс екені белгілі. Кеңестік дәуірде шетелдік сериалдардың көрсетіліміне шектеу қойылып отырды. Көрсетілген күннің өзінде де, олардың саны аса көп болмады. Сол аз сериалдардың қатарында «Четыре танкиста и собака» (Польша, 1966), «Сага о Форсайтах» (Ұлыбритания, 1968), «Таинственный остров капитана Немо» (Испания, 1973) және т.б. болды.

Шетелде телесериал 1950 жылдардың ортасында теледидардың пайда болуымен бірге бірден дами бастады (сериалдың генезисі 1920-1930 жылдары сериялы радиоспектакльдерден бастау алады). Ал, 1960-жылдардың аяғына қарай сериалдар сапалы бейнежазбаның пайда болуының нәтижесінде ұлттық телеарналардың негізгі прайм-тайм форматына айналады. 1990 жылдардың басында отандық экран мәдениетіне шетелдік белгілі сериалдар енді. Қазақстандық көрермендер назарына телеарналардан «Изаура күн» (Бразилия, 1976-1977) және «Санта Барбара» (АҚШ, 1984-1993), киносыншылар тарапынан елеулі пікірге ие болған алғашқы мистикалық сериал «Твин Пикс» (АҚШ, 1991-1992), «Коломбо» детективі (АҚШ, 1968-2003) және т.б. ұсынылды.

Сериал терминіне қатысты көптеген анықтамалар мен талдаулар кездеседі, дегенмен түсіндермесінде айырмашылықтар бар. Сондықтан, зерттелетін сериал түрлері мен оның жанрларының негізгі анықтамаларын қарастырамыз.

Мысалы, С.И. Ожегов пен Н.Ю. Шведовалардың авторлығымен жарық көрген «Орыс тілінің түсіндірме сөздігінде» сериал термині туралы былай деп анықтама беріледі: «Сериал – телеарнада, кинода: бірнеше сюжетті желісі бар көпсериялы фильм, сонымен қатар көпсериялы бағдарлама» [1, 713б]. Ал, М.Л. Давыдовтың «Телевизиялық көпсериялы көркем фильмдердің типологиясы» атты ғылыми мақаласында «Сериал – бұл кез келген телевизиялық, яғни тек телеарнаға арналған көпсериялы *(әрқайсысы 26-дан 52 минутқа дейін созылатын, стандартқа сай саны екеуден асатын)* көркем *(талапқа сай құрылған техникалық құралдармен құрылған актерлермен немесе басқа да орындаушылармен іске асатын сценарий)* фильм *(көрермен назарына арналған аяқталған шығарма)*» деген анықтама беріледі [2].

«Сериал дегеніміз – көпсериялы фильм» деген пікірді С.А. Кузнецов та қайталайды. Ол «Орыс тілінің үлкен түсіндірме сөздігі» атты еңбегінде

былай деп жазады: «Сериал – әртүрлі сюжеттік желілерге құрылған көп сериялы фильм» [3, 1179 б]. Ал, Robert C. «Allen. Soap Opera. Museum of Broadcast Communications» («Байланыс тарату мұражайы») деген еңбегінде мынандай көзқарас білдіреді: «Сериал (телесериал, жүйелі бағдарлама; ағылш. Serial) – бірізді, жүйелі жеке эпизодтардан тұратын телевизиялық және радиобағдарламалардың бір түрі. Сериал форматында көбірек танымал болған, 1930 жылдарда америкалық радиолардан бастау алған созылмалы опера (мыльная опера) болып табылады» [4].

Жоғарыда келтірілген анықтамалар талдауларының нәтижесінде, телесериал анықтамасына өз нұсқамызды қосуға мүмкіндігіміз бар: «Телесериал – бұл ұзақтығы 26 мен 52 минут арасына құрылған бір-бірімен сюжеттік желісі байланысқан, бірнеше эпизодтардан тұратын телевизиялық бағдарламаның бір түрі».

**Сериалдың типологиясы.** Сериал өнімдері үш түрге бөлінеді:

1. Жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериал;
2. Тік немесе сатылас (вертикальный) сериал;
3. Аралас сериал.

Жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериал – сюжеттік желісі әрбір жаңа эпизодта дамып отырады. Әрбір эпизод алдыңғы эпизодтың жалғасы болып табылады, осылайша себеп-салдар байланысының қатарын қалыптастырады. Созылмалы (мыльная) опера – жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериал түріне жатады. Мұндай қазақстандық сериал түріне «Тағдырлар тоғысын» жатқызуға болады.

Тік немесе сатылас (вертикальный) сериалдың әрбір сериясында бір оқиға суреттеледі, серия сайын сюжеттік желі дамиды. Серияларды тек басты кейіпкерлер ғана біріктіріп отырады. Әр серияда өз оқиғасымен бірге қосымша кейіпкерлер қосылады. Бұл үлгідегі батыстық келесі сериалдарды айтуға болады: Misfits (Тастанды), Skins (Шики өкпе) (жастар сериалы), House, M.D. (Доктор Хаус), Scrubs (Емхана). Сериал сценарийінің түпкі ойы – әрбір эпизодта басты кейіпкерлер дау-дамайға тап болып, оны шешуге тиісті кейіпкерлердің арасында шиеленіс туындайды. Тік немесе сатылас (вертикальный) сипатындағы сериалдың тағы бір ерекшелігі – көпсериялы телефильмдер ұстанымы негізінде құрылады. Бірақ, елеулі айырмашылықтары бар. Жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериалдарға қарағанда, тік немесе сатылас (вертикальный) сериалдар эфирден аптасына бір рет беріледі. Келесі күні жаңа сериясы көрсетіледі. Сериалдың бұл түрі тәуелсіз және әр эпизодының жеткіліктілігінен ғана емес, жоғарыда айтылғандай эфирден таратылу форматы ерекшелігінен осылай аталады.

Жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериалдар апта бойы күнделікті көрсетіледі. Әрбір жаңа серия алдыңғы серияның жалғасы болып отырады, осылайша себеп-салдар байланысының тізбегі құрылады. Қазақстанның бүгінде сериал көрсететін бетке ұстар телеарналары осы бағытта жұмыс жасайды. Отандық өнімдерді көбірек ұсынатын «Қазақстан» ұлттық телеарнасы мен «Хабар» агенттігінің сериалдары өзара бәсекеге

түскен. «Қазақстан» телеарнасынан «Біздің ағай» және т.б., «Хабардан» «Махаббатым жүрегімде 2» және т.б. эфирге күнделікті, 10-15 минут айырмашылықпен бір уақытта шығып отырады.

Аралас сериалдарға (жазық немесе көлденең-тік немесе сатылас) арналып жазылатын сценарийдің түпкі ойы – оқиға барысында бірден бірнеше шиеленісті жағдай орын алады. Уақытша шиеленістер мен байланыс және оның шешімі әр серия сайын кездеседі. Сонымен қатар, ол келесі сериямен жалғасып отыратын шиеленістерде көрініс табады.

Сериал құрылымы екіге бөлінеді: сыртқы және ішкі. Сериалдың сыртқы құрылымы оның сериялар саны мен ұзақтығын құрайды.

Мини-сериал (2 мен 12 серия аралығы, ең көп дегенде 24, ұзақтығы 44 пен 52 минутты құрайды) жалғасын қарастырмайды. Бұл формат толықметражды фильмдерге ұқсас келеді. «Тағдыр» – қазақстандық жазық немесе көлденең (горизонтальный) түріндегі мини-сериал болып табылады.

Орта сериалдың (ұзақтығы 25-52 минутты құрайтын 20-45 сериядан тұрады) мини-сериалдан айырмашылығы, соңы ашық күйінде қалады, сонымен қатар, маусымдық жалғасын таба алады. Өндірушінің кез келген уақытта сюжет желісін одан әрі дамытып, жалғастыруға мүмкіндігі бар. Осы ерекшелігі арқылы заманауи телеарналарда сериалдың бұл түрі үлкен сұранысқа ие. Мысалы, отандық «Сырғалым» сериалы жазық немесе көлденең (горизонтальный) түріндегі орта сериалдың қатарына енеді.

Телероман (ұзақтығы 26-52 минуттан аспайтын, 80-100 серияға құрылған) жазық немесе көлденең (горизонтальный) сериал түріне жатады, көбіне күндізгі тайм-слот уақытында үздіксіз көрсетіледі. Негізгі аудиториясы – үй шаруасындағы әйелдер. Телероман форматының басты ерекшелігі – маусымдық кезеңдерге тәуелді емес.

Ішкі құрылымы әрекеттерді құру әдісіне негізделген. М.Л. Давыдов өзінің ғылыми еңбегінде әрекетті құрудың түрлерін «сериялы-сюжетті» және «толассыз-өтпелі» деп екіге бөліп қарастырады. Сериалдың әрбір эпизоды аяқталған оқиғаға құрылуы бұл – сюжетті серия болып табылады. Толассыз-өтпелі түрінде сюжеттік желі барлық серияда болады. Тік немесе сатылас (вертикальный) немесе аралас сериалдар түріне жатады.

**Сериалдың жанрлары.** Жанр – бұл алғашында әдебиеттануда шығармашылық туындыларды түріне қарай жіктеу мақсатында құрастырылған ресми ұғым. Кейіпкерлер бейнесі және сюжетті заңдылықтар өзіне тән сюжет түрлерімен мағыналы қиын кезеңдерге құрылып, шығарманың тарихи қалыптасқан архетип анықтамасын берді.

Ситком – (англ. situation comedy, sitcom) жағдаяттық комедия, комедиялық радио және телебағдарламалардың бір түрі. Серияның ұзақтығы – 24 минут. Бүгінгі таңда телеарналарда сұранысқа ие болып отырған ең бір танымал жанр болып саналады. Жағдаяттық комедия тұңғыш рет АҚШ-та 1920 жылдары пайда болып, осы бағыттағы бағдарламалар радиолардан беріле бастайды. 1951 жылы алғашқы «Я люблю тебя Люси» (Мен сені сүйемін Люси) телевизиялық ситкомы пайда болады. Жанрдың ерекшелігі – көрерменді алдын ала дайындау мақсатымен кадр сыртынан берілетін

күлкінің орын алуы. Мұндай жағдаяттық комедияның ситком-детектив, ситком-вестерн, өзге планеталықтар туралы ситком, суперкейіпкер және т.б. сияқты өзіне тән бірнеше жанрлары бар. Қазіргі таңда түсіріліп жүрген ситкомдарда шынайылыққа жақындау үшін, кадр сыртынан берілетін күлкі сирек қолданылады. Қазақстандық телеарналардың ішінде «31 арна» «Базарбаевтар» және т.б ситкомдарын ұсынуда.

М.Л. Давыдов өзінің ғылыми еңбегінде Драмеди жанрын қарастырады. Драмеди – сюжеттің қиын-қыстау кезеңі басты етіп алынатын, лирикалық комедия жанрындағы көлденең біріктірілген сериал түрі. Толассыз пайда болатын кейіпкерлер мен тұрақты әрекет орны, сериалдың басты сипаты болып табылады. Драмедидің сценарлық құрылымы өзгермелі, жағдай немесе қақтығыс бір серияда шешімін табуы да, сонымен қатар келесі сериалдарда жалғасуы да мүмкін. Драмеди жанрында Қазақстан режиссерлары мен продюсерлері тарапынан әлі түсірілмеді.

Детектив – бұл жанрдың сюжеті жұмбақ оқиғалар, жұмбақ жоғалулар және олардың ашылуы, қылмыскерлердің әшкере болуы туралы баяндайды. Ереже бойынша қылмыс ашылады. Шарықтау шегінде бас кейіпкерлер қылмыскерді тауып, әділеттілік пен зұлымдықтың ара-жігін теңестіреді. Әдеттегі архетиптер, соның ішінде: ізкесуші, қылмыскер, жәбірленуші, куәгер, ізкесушінің серіктесі, кеңесші, көмекші, күдікті сияқты кейіпкерлерден құралады. Мысал ретінде 2013 жылы Қазақстан ұлттық телеарнасынан тұсауы кесілген «Ауыл сақшысы» сериалын атауға болады.

Мелодрама – кинематографияға, театр өнеріне, көркем әдебиетке тән жанр. Бұл жанрдың негізгі міндеті – ер мен әйел арасындағы махаббат хикаясы, яғни кейіпкерлердің жеке өмірін суреттейді. Мелодрама жанрында түсірілген шығармалардың құрылымы махаббат пен жеккөрушілік, жарық пен қараңғылық, қайырымдылық пен зұлымдық сияқты көрерменнің сезімін оятуға құрылған қарама-қарсы қағидаларға құрылады. Мелодрама жанрындағы алғашқы қазақстандық сериал – «Тағдырлар тоғысы» (1996-2000) болып табылады.

Сезімтал опера – сюжеттік желіні жүйелі түрде ашуды сипаттайтын және көп сериядан тұратын жанр. Көрермендерді жалықтырмас үшін, әр эпизодтың соңғы шешімін келесі серияға қалдырып отырады. Осылайша көрерменнің қызығушылығын тудырады. Сценарий барлық серияға бірден жазылмайды, сериалдың рейтингі төмендеген жағдайда сюжет желісін басқа арнаға бұрып жіберуі де мүмкін. Осы жанрда түсірілген «Санта-Барбара» сериалы 1984 жылдың 30 шілдесінен бастап, 1993 жылдың 15 қаңтарына дейін АҚШ-та түсірілген. Түсірілген серияның саны – 2137. Бұрынғы КСРО аумағында Россия телеарнасынан беріліп, ТМД елдерінде 217 сериясынан бастап, 2040 сериясынан аяқтаған ең ұзақ сериал. Бұл жанр қатарына өзіміздің жоғарыда атап өткен «Тағдырлар тоғысы» сериалын қоса кетуге болады.

Скетч-ком (англ. Sketch show, Sketch comedy) – саны жағынан шектеусіз, ережеге сай әрқайсысы 1 мен 10 минуттан аспайтын шағын қойылымдар мен көріністер. Скит (англ. *skit*) сөзі комедия түсінігі секілді анықтамаға саяды. [5]. Бұл – көрерменге арналған шағын пьесалар суреттемесі. Қазақстанда осы жанрда түсірілген «KZЛандия», «Q-елі» секілді туындылар қазіргі таңда аса танымалдылыққа ие болып отыр.

Теленовелла – телевизиялық роман, сезімтал операның бір түрі. Сезімтал операдан айырмашылығы – сценарий барлық сериалға алдын ала ойластырылған түпкі оймен жазылып қояды. Сюжеттік желі теленовелла арқылы басынан аяғына дейін өтеді, оқиғалардың даму барысында жаңа кейіпкерлер пайда болып отырады. Қазақстанда осы жанрда түсірілген «Аяулы арман» сериалын атап өтуге болады.

Телесериалдың шығу тарихына шолу жасалды. Оның негізгі даму кезеңдері айқындалып, жүйеленді. Телевизия саласындағы сериал өндірісі әлі көп зерттеуді қажет ететін сала екені анықталды.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Ожегов С. И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В.Виноградова. 4-е изд., дополненное - М.: «А ТЕМП». 2004, - 944 стр.
2. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов. Вестник электронных и печатных СМИ, Выпуск№7 Сайт: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1583>
3. Большой толковый словарь русского языка / Гл.ред. Кузнецов С. А. - СПб.: «Норинт», 2004. – 1536 стр.
4. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов. Вестник электронных и печатных СМИ, Выпуск№7 Сайт: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1583>
5. Википедия. Свободная энциклопедия. Сайт: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%EA%E5%F2%F7>

**Көпбаева Г. К.**

Қазақ ұлттық өнер университеті  
Астана қ., Қазақстан  
[guka\\_1712@mail.ru](mailto:guka_1712@mail.ru)

#### **КИНОТАНУШЫ Б.Р. НӨГЕРБЕКТИҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**

**Түйін:** Кинотанушы Б.Нөгербек ұлттық кино өнерін елімізде, әлемдік аренадарда кеңінен насихаттап, әр түрлі ғылыми тақырыптарда зерттеулер, монографиялар, еңбектер жазып келеді. Теориялық еңбектерін зерттеу мен зерделеу барысында сыншының толыққанды талдаулары мен сараптамалары оның ұлттық киноның тарихын, сынын, теориясын қалыптастыру жолында тынымсыз еңбек етіп келе жатқанын аңғартады. Осыған орай, автор мақалада кәсіби кинотанушы, қазақ кинотану мектебінің негізін қалаушы, профессор Нөгербек Бауыржан Рамазанұлының шығармашылығына тоқтап, ғылыми жұмыстарына сараптама жасаған.

**Резюме:** На данный момент известный киновед Бауыржан Ногербек продолжает писать множество трудов, монографий и научных исследований о национальном кино, проповедая отечественное киноискусство на родине и за рубежом. В процессе изучения теоретических работ нами выявлено, что анализы и характеристики кинокритика играют огромную роль в формировании истории, критики и теории казахского национального кино. В связи с этим, акцентируя внимание на творчестве профессионального киноведа, основателя школы казахского киноведения, профессора Ногербек Бауыржана Рамазанулы, автор статьи попытался дать характеристику его научных работ.

**Abstract:** At the moment the famous film expert Baurzhan Nogerbek continues to write many works, monographs and scientific researches about national cinema propagandizing domestic motion pictures in the homeland and abroad. In the course of studying the theoretical works we discovered that the analyses and characteristics of the film critic play a very important role in the formation of history, critics and the theory of the Kazakh national cinema. In this connection paying attention to the works of the professional film expert, the founder of the school of Kazakh film studies, professor Baurzhan Nogerbek, the author of article tried to describe the characteristics of his scientific works.

**Кілт сөздер:** кино, кинематография, кинотанушы, драматург, актер, суретші, композитор, сыншы, редактор, анимация, кинофестиваль.

**Ключевые слова:** кино, кинематография, киновед, драматург, актер, художник, композитор, критик, редактор, анимация, кинофестиваль.

**Key words:** cinema, cinematography, film critic, playwright, actor, artist, composer, critic, editor, animation, Film Festival.

XIX ғасырдан бастау алған кино өнерінің әлемі күрделі әрі сан-саналы. Бүгінде соның ішінде қазақ киносы жан-жақты өсіп, жанрлық жағынан жетіліп, талай белестерді бағындыра отыра, мақсат-мұраты мен атқарар қызметі айқындалған. Кез келген елдің киносыны саласымен салыстырғанда, өзінің салмақты да салиқалы ойларымен ерекшеленеді. «Кинотану» ғылымының жүзеге асуы барысында кино теориясы мен кино сынының көмегі ұшан теңіз. Бұл екі ұғым бір-бірімен терең байланыста болғанымен әрқайсысының өзіндік ерекшелігі, орны бар. Өнердің қай саласын алсақ та, оның басы-қасында ат салысып жарық көруіне септігін тигізетін мамандар қатары да жетерлік. Мәселен, бір туындының экранға жол тартуы үшін драматург, режиссер, актер, суретші һәм композитор т.б. сынды өз ісінің шеберлерінен бастап қаншама жұмыскерлер қатысады. Сонымен қатар, бір жағынан режиссерге жасаған дүниесінің бағалы қасиеттерін, ерекшеліктері мен кемшіліктерін көрсетіп, оның шығармашылық жолда өсуіне тікелей қолғабыс жасаса, екінші жағынан көрермен көрген туындыларының байыбына барғызып, оны жете түсініп, дұрыс бағалауға баулитын сыншы орыны да ерекше. Бұл ретте сыншыны кино туынды мен көрермен арасындағы дәнекер, алтын көпір десе де болады. Зерттеліп отырған жұмыстың басты өзектілігі де осында. Қазақ киносының жанашыры, кәсіби кинотанушы, қазақ кинотану мектебінің негізін қалаушы – Ногербек Бауыржан Рамазанұлының шығармашылығын жекеше тоқтай отырып, саралап, белгілі бір жүйеге салынуы жұмыстың басты жаңалығы болып табылады.

1960 жылдары Алматы қаласында емтихан тапсыруға келгендерге арнайы «Қазақфильмде» дайындық курстары өткізілетін. Ол кезде оқуға түсу үшін әр мамандық бойынша әр республикаларға шектеулі орындар бөлінгені де белгілі. Осы талаптарды ойдағыдай тапсырып, болашақ кинотанушының 1967 жылы алға қойған мақсат орындалып, Бүкілодақтық Кинематография институтындағы (ВГИК) «Сценарлық кинотану» факультеті, Нина Петровна Туманова курсына оқуға түседі. Бастапқы еңбектерін осы оқу ордасының қабырғасынан бастап, «Три песни о Ленине» атты курстық жұмысын және қазақ анимациясына байланысты дипломдық жұмысты үздік қорғап шығады. Таза еңбек өз жемісін беретіні сөзсіз. Оқу тәмамдағасын дәл осы оқу ордасында ұйымдастырылған ІХ кинофестивальде «Ең үздік студенттік жұмыс» номинациясын жеңіп алады. Сол жылы кинотанушыларға бірінші рет берілген тұғын. Бұл Бауыржан Рамазанұлының алғашқы жеңісі, шығармашылық жолындағы тырнақ алды жемісі болды. Аталмыш жеңіс үлкен жетістіктің нышаны екені айқын. Студенттік өмірден белгілі дәрежеде сабақ түйіп, кәсіби тұрғыда білім алған кинотанушы 1971 жылы маман болып елге оралады.

Бұл жылдар еліміздегі ұлттық кинематографияның қарқынды дамып жатқан тұстарына сай келді. Югословиялық теоретик Ранко Мунитич: «Мультипликация арнайы, мүлде ерекше, дербес «сегізінші өнер»» [1, 21] демекші, дәл осы тұста республикадағы мультипликация өндірісі де қолға алынып, алғашқы жемісін бере бастаған шағы еді. Жас кинотанушының дипломдық жұмысындағы зерттелген тақырыбы қазақ анимациясы болғандықтан, шығармашылық жолының алғашқы арнасы да дәл осы салада басталды. Қазақ анимациясының атасы, алғашқы қарлығаштың қанатын әлемдік кеңістікке қақтырған, ұлттық мультипликацияның негізін қалаған Әмен Әбжанұлы Хайдаров кинотанушы Бауыржан Рамазанұлы өміріне зор ықпалын тигізіп, өнер жолындағы алғашқы он жылын (1971-1981 жж.) «Қазақфильм» киностудиясындағы мультипликация бірлестігінің редакторы, уақыт өте бас редакторы болып қызмет атқаруына бірден-бір себепкер болды. «Нам нужен был высокообразованный человек, знающий специфику мультипликации, и такого человека мы обрели в лице Бауыржана Ногербека. Он является одним из творцов основ казахской мультипликации. Я преклоняюсь перед его трудом и преданностью этому делу. Он работал во благо мультипликации!» [2, 41]. Ұстаздан мұндай құрметке ие болу әр жас маманның өз ісіне деген адал еңбегінің, өнерге деген шексіз құрметінің айғағы болса керек. Иә, елімізде ең алғашқы болып экрандық өнердің жаңа түрі – қазақ анимациясын зерттеуге бет бұрып, қалам тартқан тұңғыш кинотанушы, кинозерттеушісі Бауыржан Нөгербек болды. Осы жылдар аралығында Бауыржан Рамазанұлы көптеген мультфильмдерге редактор болды. Өкінішке орай, бірнеше фильм титрлерінде автордың аты-жөні көрінбесе де, редакторлық қолтаңбасы бірге жұмыс атқарған шығармашылық тобына мәлім. Бүгінде автор анимация төңірегінде 30-дан астам мақалалар мен ғылыми жұмыстар жазды. Енді ғана қадам басып келе жатқан жаңаша өнердің тыныс-тірішілігімен етене жақын адам болмаса, алғашқы

талпыныстарынан бастап, қазақ анимациясының тарихын толықтай жазып, тарих беттеріне қалдыру кез келген жанның қолынан келе бермесі анық. Бұл Бауыржан Рамазанұлының қазақ киносындағы өлшеусіз еңбектерінің бірі. Кинотанушының сөзіне тиек болып отырған жұмыс, кандидаттық диссертацияны қорғауға түрткі болған еңбек «Ертегілерге Жан біткенде: Қазақстанның мультипликациялық киносы» («Когда оживают сказки: Мультипликационное кино Казахстана», 1984) кітабы болды. Бұл монография КСРО Кинематографистер бірлестігінің сыйлығын жеңіп алды. Бауыржан Рамазанұлы әр мультфильмге жекеше талдау жасау барысында оқырман назарына ең бастысы халық ертегісі немесе белгілі сценарий мен сызба, қуыршақ фильмдерінің құрылымы бірдей еместігін, яғни, бірінші жағдайда біз сөз құдіретіне тап болсақ, екінші жағдайда бейнелеу өнеріне тап болатынымызды ашықайтады.

Кәсіби сыншы, кинотанушы Нөгербек Бауыржан Рамазанұлы кезекті 1981-1985 жылдары аралығында Қазақстан Кинематографистер Одағының хатшысы қызметін атқарады. Сондай-ақ, 1985-1999 жылдар аралығында М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, театр және кино бөлімінің аға ғылыми қызметкері болып еңбек жасады. Бұл аралық сыншы үшін шығармашылықпен айналысудың қайнаған сәті еді. Дәл осы аталмыш уақыт аралығында кинотанушы қазақ киносының өткені, бүгіні, келешегі туралы ой өрбітіп, шет елдік сапарларға шығып, отандық киноның тағдыры жөнінде қалам тартып, келелі ұсыныстар мен саналы ойларға сараптама жасап, сыншылық көзқарасты білдіріп жүрген шағы болды. 1993-1994 жылдар аралығында Т.Жүргенов атындағы «Театр және кино» институтының проректоры, 1999-2001 жылдары Мәдениет, ақпарат және қоғамдық келісім министрлігі, Мәдениет комитеті, театр өнері және кинематография бөлімінің бастығы қызметін атқарған. Жиырма жыл аралығында деңгейі жоғары, лауазымы биік жұмыстарды Бауыржан Нөгербек еншісіне табыстау кино зерттеушісінің, кинотанушының шығармашылыққа, өз кәсібіне деген құрметтің, инабаттылықтың бірден бір көрінісі.

Мойынға жүктелген жауапкершілікті ыждаһаттылықпен атқарған сыншының алдында, бұдан да зор құлшыныс, кинотанушының шығармашылық жолын басқа арнаға бұратын машақаты көп жұмыс күтті. Ол, әрине елімізде тұңғыш рет кинотанушыларды даярлайтын кино мектебінің ашылуы. Кино саласындағы жинаған тәжірибиенің соңы үлкен мектептің есігін ашуға итермеледі. Бұл қазақ мәдениетіндегі, қазақ кинематографиясын ілгерілету жолындағы тарихи құбылыс. Маңызды іске қадам басып, алғаш рет ана тілімізде оқитын топты жинау Бауыржан Рамазанұлының бағына бұйырды. Ұлттық киноның қадірін, ұлттық киноның туын көкке көтеретін, тарихын жасап шығатын ұлттық кадрлердің, арнайы кәсіби қазақ тілінде зерттейтін мамандардың болуы сол кездегі уақыттың талабы еді. Сол тоқсаныншы жылдары қазақ киносын зерттеп, кино өнері төңірегінде еңбектеніп жүрген мамандардың басым бөлігі Мәскеуде білім алғасын, жаны қазақ киносы деп ауырса да, қазақ тілінде жазуға шорқақ, жетік меңгере алмаған жандар болды. Дәл осындай қиын қыстау кезеңде бұл



іске жүрексіңбей, үлкен ілтипатпен қараған Б. Рамазанұлы аса зор міндетті мойнымен көтерді. Нақтырақ айтқанда, 1993 жылдан бастап, бүгінгі күнге дейін Алматы театр және кино институтында (қазіргі Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы) кинотанушылардың тобын ашып, тұңғыш қарлығаштарға жетекшілік етті. Егемендікке қол жеткізіп, өркениетімізді өркендету барысында республикадағы өнер және мәдениет салаларында біршама өзгерістер енді. Осылайша, кинотанушы Бауыржан Рамазанұлының шығармашылық жолы бір арнада ғана тоғыстамай, ендігі тұста педагогикалық жолға да бет бұрды. Кинотанушының басты көздеген ойы, діттеген мақсаты – кино мектебін тек оңтүстік Астанада ғана өрбітпей, республиканың әр тұсынан ашып, қанатын кеңге жаю. Осы тұста 2010 жылдан бастап, елордамыздағы Қазақ ұлттық өнер университетіне ауысып, сарыарқаның төрінен де «кинотанушы» мамандарды даярлайтын «өнертану» кафедрасының меңгерушісі қызметін атқарып, кезекті шәкірттерін қабылдады.

Қырғыз елінің кинотанушысы Г. Толмушова: «Бауыржан Рамазанович человек, в котором преобладает национальный дух. Поэтому он всегда старается найти в фильмах национальное самовыражение. Научная деятельность Бауыржана Ногербека важна тем, что он дает повод молодому поколению задуматься: «Кто мы? Знаем ли мы свое искусство?». Поэтому я не устаю перечитывать его книги.» [2, 43]. деп, ізгі көңілін білдіреді. Расымен де, қазақ киносы десең, Бауыржан Рамазанұлының есімі бірден көкейге келеді. Өмірін осы өнер жолында сарп етуде. Атқарып келе жатқан жетістігі үшін 1988 жылы Қазақстан Республикасы Білім саласының үздік қызметкері атанды. Сондай-ақ, бүгінде Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының академиялық профессоры (2000), өнертану профессоры (2005), Қазақ ұлттық өнер университетінің белді профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері. Қазақ киносына эстетикалық, жаңаша сыншылық көзқарасты қалыптастырған кинотанушы ұлттық кинематографияның қарқынды дамуы барысында өз тарапынан қандай да бір тың жаңалықтарға, тоқырауларға, жаңа туындыларға да сыни пікірлер айтып, әр туындыға жекеше тоқталып, нақты дерек көздерімен, фактілермен жұмыс атқарды. Бұл еңбектердің нәтижесінде қазақ киносының қоржынына «Қазақ киносының жылнамасы» (1980), «Ертегігелерге жан біткенде: Қазақстанның мультипликациялық киносы» (1984), «Қазақстан киносы» (1998), «Қазақ киносының тарихы» (2005), «Экранда «Қазақфильм» (2007), «Қазақ киносындағы экрандық-фольклорлық дәстүр» (2007), сондай-ақ, 250-ден астам мақала, рецензия мен эссенің авторы атанды. Кинотанушының танымы, зерттеушінің зердесі, сыншының сараптамасы қай салаға қалам тартпады дейсіз. Ол:

1. Қазақ киносының тарихы;
2. Ұлттық киноның ардагерлері;
3. Ұлттық анимацияның тарихы;
4. «Жаңа толқынның» тағдыры;
5. Экрандық фольклорлық дәстүрді;

6. Отандық кинофестивальдерді;
7. Қазақ киносының өткені, бүгіні, келешегі;
8. Ұлттық кадрлар мәселесі;
9. Еліміздегі мәдени саясат жөнінде кеңінен зерттеп, қазақ киносы тарихында толассыз теориялық еңбектер жазды.

Ғылыми талғамы жоғары сыншының бір ерекшелігі әр бір көтерген мәселесін астарлап жіткізе білуінде. Сондықтан, еңбектерді оқу барысында ұзақ қорытынды жасауды талап етеді. Сыншыға тән тағы ерекше қасиеттердің бірі – қарапайым терминдерді ғылыми деңгейге жеткізіп, кино өнерінде орынды пайдалана білуі. Кинотанушы Бауыржан Нөгербектің қазақ киносы туралы жазылған теориялық еңбектері тек ұлттық өнерді дәріптеп, оның мәртебесін көтеріп қана қойған жоқ. Бұл теориялық талдаулар шет елдерге қазақ киносының құжаты ретінде де ұсынуға толықтай негіз бар. Мәселен, Америкалық ғалым, филология ғылымдарының докторы, профессор Джейн Нокс-Войн: «Нөгербек – автор глубоко продуманной, содержательной книги «Кино Казахстана», раскрывающей историю национального кинематографа. Его монография служит настольной книгой, путеводителем по казахскому кино не только для студентов. По ней изучают кино Казахстана исследователи Европы и Америки, студенты американских вуз. Например, Бодэн – колледжа, Гарварда...» [2, 48] деген пікірінен сыншының кәсібилігін, әр жұмысының маңыздылығын түсінуге болады. Кино өнерінің өсуіне бірден бір ықпалын жасайтын, ол әр елде кинофестивальдердің өткізіліп отырылуы. Елімізде бастау алып жатқан белгілі халықаралық кинофестивальдер тұрғысында кинотанушы басшылық жасап, сол шараларға бірнеше рет қазылық жасады да. Ол туралы ойын республикалық басылым беттерінде жариялаған мақалалары мен берген сұхбаттарынан аңғаруға болады. Дегенмен, сыншы бізге республикалық кинофестиваль керек екенін әр кез айтып келеді. Ондағы жүлделер еліміздегі жас режиссерлерге, орта буын өкілдеріне берілсе, қандай көмек болар еді. Сонда операторлық жұмыс, дыбыс режиссерінің еңбектері тыс қалып қалмайды. Сол республикалық фестивальде үздік шыққан фильмдерді халықаралық фестивальге шығаруға болатынын түсіндірумен келеді.

Кинотанушы Бауыржан Рамазанұлының қазақ киносына байланысты жазылған әр теориялық еңбектерін зертеу мен зерделеу барысында сыншының ұлттық кино өнеріне деген шынайы ниетін оның өсуіне қандай да бір ықпал керек болған тұста, қолынан келгенін аянбай ұсынатын маманды байқайсыз. Қазақ киносы жанданса бірге жанады, құлдырса қандай да бір шешімін шығаруға ат салысады. Ұлттық киноның шарықтайтын күні әлі де алда екеніне сенеді. «Қазіргі түсіріліп жатқан кинода жаңа ағым, ретростиль пайда болып келе жатыр. Жастар өз әкелерінің, аталарының жастық шағын суреттеуге әуес. Суреттегенде де алдыңғы толқындай сынға алмай, лирикалық, романтикалық көзқарастармен түсіре бастады. Сыни реализмнен кейін романтикалық реализм болуы керек. Осыған қарағанда қазақ киносында жаңа ағым қалыптасып келе жатқан сияқты» [3, 10] деп,

сыншылық пікірін әр кез оқырмандарымен, әріптестерімен бөлісіп отырудан еш тынбайды.

#### Пайдаланған әдебиеттер:

1. Нөгербек Б., Наурызбекова Г., Мұқышева Н. Қазақ киносының тарихы. Оқулық. – Алматы: ИздатМаркет, 2005
2. Кинотан.// журнал –Алматы: № 8 (42) 2008
3. Нөгербек Б. Жаңа толқын және ұлттық өрнектер//«Жаңа фильм»,1991, № 1

**Омарова А.К., Солтанбаева Г.Ш.**

Казахский национальный университет искусств,  
г.Астана, Казахстан  
[azina\\_makeup@mail.ru](mailto:azina_makeup@mail.ru)

### СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В КИНО ЧЕРЕЗ ВОЗМОЖНОСТИ ИСКУССТВА ГРИМА

**Түйін:** Кино және теледидар гриміне және оның театр гримінің айырмашылығына арналған мақала. Кино және теледидарда қолданылған материалдар, технологиялар қарастырылған.

**Резюме:** Статья посвящена специфике создания грима в кино и телевидении, ее отличий от театрального грима. Рассмотрены технологии и материалы, используемые в кино и на телевидении, при создании грима.

**Abstract:** This article is dedicated to the specificity of makeup in cinema and television, and its distinctions with theatrical makeup. Various makeup technologies and materials used in cinema and television were examined.

**Ключевые слова:** грим, гример, пластический грим, кино.

**Кілт сөздер:** грим, гримші, пластикалық грим, кино.

**Key words:** make-up, makeup artist, special effects makeup, cinema.

В настоящее время грим является неотъемлемой частью зрелищных видов искусств, бурно развивающимся и открытым к нововведениям. Сегодня такие сферы как кино, театр, телевидение, массовое искусство немислимы без создания образов посредством грима. В сложном и кропотливом процессе создания того или иного образа, а именно дизайна костюма, декораций, актерской работы и т.д., именно грим является итоговым фактором, который полностью завершает тот или иной образ-персонаж.

Грим для кино и театральной сцены преследует общую цель: изменить внешность исполнителя роли в соответствии с замыслом режиссёра и сценариста [1]. Но каждый из этих видов грима имеет свои особенности в силу различий процессов постановки спектакля и киносъемки. Насколько различается подход театральных и кино- и телевизионных режиссеров, актеров, осветителей и декораторов, настолько же различна работа художников-гримеров и специалистов по спецэффектам.

Если в театре важна определенная условность, яркость и характерность образов, их визуальная и концептуальная доступность зрителю, то в

кинематографии и на телевидении перед зрителем предстают мельчайшие детали. К примеру, зритель спектакля никогда, за самым редким исключением, не увидит вблизи глаз актера, в то время как кино и телевидение намеренно используют крупные планы для передачи эмоций посредством взгляда. Такие приемы требуют тонкости и безупречности от работы гримеров.

Бытует мнение, что идеальный грим в кино должен производить впечатление своего отсутствия. По этой причине гримёры, работающие с киноактёрами, отдают предпочтение декоративным косметическим средствам жидкой консистенции, так как неровный или слишком толстый слой грима легко улавливается современными чувствительными видеокамерами. Еще одна важная особенность кинематографа – игра света и тени. С момента прихода цвета в кино эта задача стала более сложной, а цветовая гамма этой игры стала чрезвычайно разнообразной.

Однако первые камеры очень плохо работали с цветом. Тестовые телевизионные передачи 30-х годов XX века показали, что макияж, который хорошо работал в реальной жизни и кино, выглядел ужасно на черно-белом экране телевизоров [2]. И на заре телевидения гримерам приходилось прибегать к различным ухищрениям, кажущимся сегодня очень неожиданными и даже забавными. Например, чтобы добиться нужных тонов, губы телеведущих и актеров красили синим, а тени – зеленым, настолько сильным было искажение цвета на камерах (рисунок 1).



*Рисунок 1. Телевизионный грим 30-х годов XX в.*

Кроме того, низкая светочувствительность и небольшая резкость первых телевизионных приемников требовали повышенной контрастности лиц. В противном случае лицо диктора становилось совсем плоским.

Сегодня же основная задача телевизионного гримера – сделать лицо на экране чистым и свежим. Современная оптика действует по принципу лупы, высвечивая малейшие несовершенства внешности, неразличимые невооруженным глазом. Поэтому одна из особенностей грима для съемок – корректировать недостатки, причиной которых являются увеличивающие

объективы и яркий свет осветительных приборов. Таким образом, необходимо сначала вернуть внешний вид участников съемки в естественное состояние и только потом выгодно подчеркнуть индивидуальные особенности.

Известный на американском ТВ художник-гример, обладатель премии «Эмми» Брэдли М. Луук говорил, что сегодня для художника-гримера настали непростые времена. Мягкая вуаль киноленты уступила место бескомпромиссной ясности картинки в телевидении высокой четкости. Изображения на экране стали настолько четкими и резкими, что даже у самой красивой актрисы или самого привлекательного актера внимательная публика может увидеть едва различимые несовершенства.

Сегодня каждый уважающий себя телевизионный канал имеет собственную команду штатных гримеров, которые выполняют как ежедневные задачи – стандартный грим ведущих, гостей студии, так и работают над специальными проектами. Над популярными в последнее время шоу пародий, такими как «Один в один», «Повтори», «Большая разница» и пр., отдельные команды профессиональных художников по гриму работают со сложным пластическим гримом, создают маски, кардинально меняя внешность звезд. На казахстанских телеканалах в обязанности штатных гримеров на сегодня, как правило, входит создание образов для ведущих программ, подбор грима с учетом освещения в студии и специфики программы, а также присутствие на прямых эфирах для поддержки грима, который тает под студийными софитами.

Возможности кинематографа позволяют создавать эпохальные киноленты длиной в целую жизнь, например, биографию известной личности от юности до глубокой старости. Благодаря совместным усилиям актёра и гримёра, герой фильма взрослеет, затем стареет на глазах у зрителей. Не менее распространённый кинематографический приём – подробный процесс какой-нибудь трансформации, например, превращения человека в какое-нибудь сверхъестественное существо, вроде гигантской мухи. Объектом для наложения грима может служить не только лицо актёра, но также его волосы и открытые участки тела. Подобные эффекты появились, благодаря непрерывному развитию новых технологий, которые не обошли стороной и кинематограф. Силиконовые наклейки, практически в точности имитирующие человеческую кожу не только визуально, но и тактильно, открыли для грима в кино новые горизонты. Теперь у актёров появилась возможность видоизменить то, что ранее казалось неизменным – телосложение. С этих пор звёзды кино, привыкшие гордиться своей стройностью, за несколько часов успевают обзавестись вторыми подбородками и десятками лишних килограммов, которые выглядят вполне натурально и органично. Опыт столь разительного преображения познавателен и для самих актёров: они могут воочию убедиться, какими могут стать, если не будут следить за фигурой.

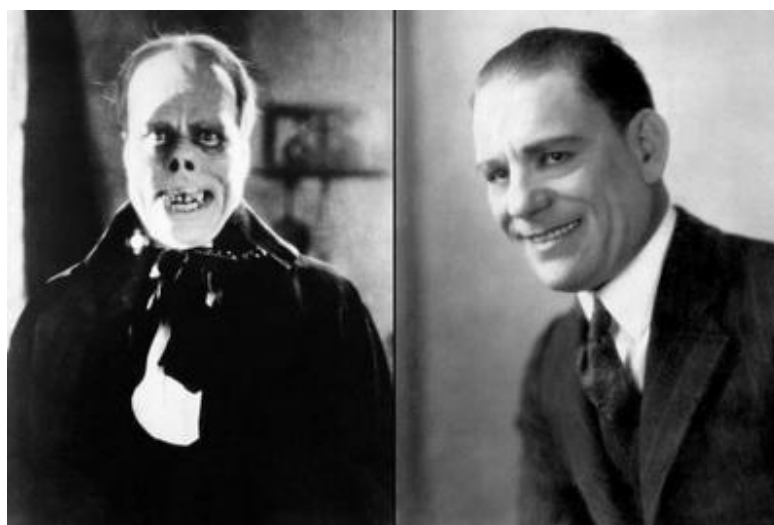
При создании спецэффектов в современном кино специалисты редко ограничиваются одним гримом. Над фильмами в жанре фэнтези работают

огромные команды художников.

Специфика создания образа в кино посредством грима во многом зависит от техники и технологии исполнения [3]. Остановимся вкратце на основных моментах.

На заре кинопроизводства грим имел чисто «техническое» значение. В эпоху «немого» кино от актеров требовалось передавать все чувства и эмоции посредством мимики лица и пластики тела. Чтобы яркие софиты вместе с низко чувствительной киноплёнкой не превратили лицо в неразличимое пятно, актерам выделяли глаза черным макияжем и ярко очерчивали губы. Как правило, в маленьких съемочных группах нанесением грима занимались сами артисты, либо кто-то свободный из команды, профессии киногримера в те времена и вовсе не существовало, как некогда не было профессиональных гримеров и в театре.

Не удивительно, что первым изобретателем в области киногрима стал вовсе не гример, а актер. Лон Чейни прославился своими чудовищными трансформациями, исполняя характерные роли в новых для кинематографа жанрах. В кинематограф он пришел из театра, где в день могли давать по 7 абсолютно разных представлений, это и приучило его с легкостью вживаться в самые разные образы и подбирать для них нужный грим. Помогли ему в актерском деле и работе с собственным телом и опыт работы в цирке, а также жизнь с глухонемыми родителями, требовавшая выразить эмоции посредством мимики и жестов. Гримерские навыки и изобретательность как нигдегодились Чейни в кино. В зарождавшейся киноиндустрии ему доставались роли изуродованных людей и различных чудовищ, но именно они помогли раскрыть талант актера и принесли ему мировую славу. Для роли Квазимодо в «Горбуне из Нотр Дама» Чейни собственноручно изготовил резиновый горб, который весил 25 килограмм. Все, что мог использовать Лон Чейни в эпоху отсутствия всяких спецэффектов – это пластика собственного тела и подручные средства для изготовления костюмов и грима. Изображая калек, актер безжалостно выкручивал себе конечности, привязывая их к спине.



*Рисунок 2. Лон Чейни в «Призраке оперы», 1925 г.*

Одним из самых ярких образов, созданных Чейни, является образ главного героя в «Призраке оперы» (рисунок 2). Для изменения формы носа он использовал проволочные скобки, которые прятал под гримом. Такой прием доставлял актеру боль и дискомфорт, приводил к кровотечению, однако созданный им образ стал классикой и дожил до наших дней.

Умение разрабатывать уникальный грим для каждой новой роли при помощи любых подручных средств (в ход шла и рыба кожа, и липкая лента, и парики всех видов) в итоге сыграло с талантливым лицедеем злую шутку: Лону стали предлагать исключительно роли, в которых акцент делался на гриме («Несвятая троица» – женский грим, «Дорога в Мэнделэй» – бельмо на глазу, «Мистер Ву» – грим китайца и т.д.). Актер был этим не очень-то доволен. «Я считаю, что основывать свою игру исключительно на этом качестве не следует, – писал он в 1927 году в статье для журнала «Советский экран». – И мне бы хотелось играть образы, являющиеся отражением жизни, для которых грим является только дополняющим штрихом...».

Как крупнейшему специалисту в своей области ему даже доверили написать статью о гриме для одного из изданий «Британской энциклопедии», а в народе ходила шутка о том, что если Лон захочет, то сыграет даже таракана. Однако постоянные эксперименты над собственным телом, порой доводившие актера до больницы, не прошли даром – считается, что они изрядно поспособствовали подрыву его здоровья. Чейни заработал искривление позвоночника, потерял голос и умер от рака вскоре после появления звукового кино, так и не раскрыв толком своего драматического потенциала и оставшись в памяти современников прежде всего «человеком с тысячей лиц».

Уроки Лона Чейни дали современникам осознание того, что грамотно наложенный грим может быть настоящим спецэффектом. В 30-е годы студия Universal всерьез взялась за хоррор-жанр, и гример Джек Пирс создал ряд иконических монстров, таких как Франкенштейн, Человек-волк, Дракула, Мумия [4]. Это был уже не театральный, «живописный» грим, а первые попытки использования «протезного» (или «пластического») мейкапа, основанного на объемных накладках, наращиваемых актеру в нужных местах.

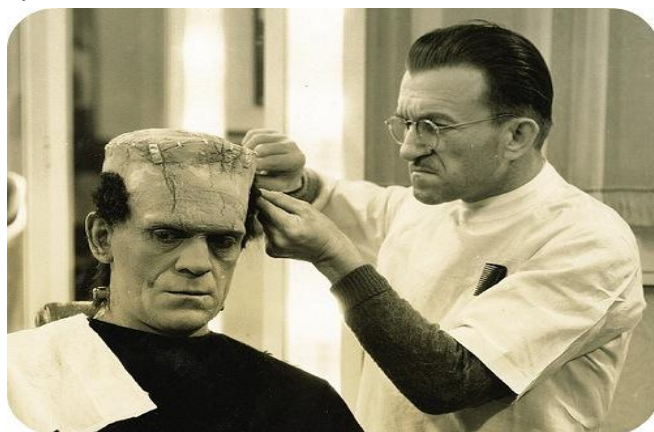


Рисунок 3. Грим Франкенштейна на съемках фильма «Франкенштейн» 1931г.



К появлению цветного кино было уже ясно, что классический театральный «рисованный» грим для кинематографа не подходит. В театре актеры не приближаются к зрителю, потому огрехи их макияжа остаются незаметны, но для кино, где существуют беспощадные крупные планы, требовалось что-то более натуралистичное. Однако ранний протезный грим на крупных планах тоже выглядел слишком уж искусственно – достаточно вспомнить выпирающий лоб Франкенштейна, сделанный методом папье-маше из слоев хлопчатобумажной ткани, пропитанных раствором коллодия (рисунок 3). Никакой школы киногрима в США не было, ее требовалось разработать с нуля, методом проб и ошибок.

Следующим революционным материалом для грим-накладок была пенорезина или вспененный латекс. Переход к пенорезине, случившийся в конце 30-х, обозначал новый этап в кинематографе – расцвет эры пластического грима. Благодаря мягкости материала такой мейкап не смотрелся недвижимой маской, к тому же его можно было использовать повторно вместо того, чтобы создавать с нуля каждое утро. Позже к материалам гримеров добавился еще и силикон, текстура которого мягкостью и прозрачностью очень похожа на настоящую кожу, хотя из-за того, что силиконовые наклейки довольно тяжелы и не дают собственной коже актера дышать, индустрия долго отдавала предпочтение вспененной резине. В последние годы силикон все же прорвался на экраны: сделанные из него наклейки используют все чаще, поскольку камеры и осветительные приборы постоянно совершенствуются, и на видео в высоком разрешении пенорезина уже не смотрится столь безупречно, как раньше, – эффект натуральной кожи стал необходимостью. Но костюм на все тело из силикона сделать по-прежнему проблематично, поэтому от вспененного латекса отказываться также никто не спешит. А кому не нравится работать с латексом, те также могут использовать желатин или другие эластичные материалы. Успех задачи также во многом зависит от конкретного актера, на которого все это наклеят перед съемками: у некоторых грим вызывает дикое раздражение, а кто-то просто слишком потлив или плохо переносит жару (резина не дышит, так что для тех, кому по сюжету требуется носить монстрокостюм на все тело, это настоящее испытание на выносливость). Если учесть, что накладываться какой-нибудь изощренный мейкап может по шесть часов каждый день, и потом еще пару часов приходится тратить на его смывку, то мужеству, выдержке и терпеливости некоторых актеров, подписывающихся на подобные роли, остается только позавидовать.

Таким образом, сложный пластический грим в кино существенно отличается от традиционного грима материалами, техникой и подходом к работе с образами. Создание сложного грима для кинематографии является более затратным и трудоемким процессом. Сложностью при создании такого грима на практике является труднодоступность современных профессиональных материалов, однако большинство компонентов для пластического грима взаимозаменяемы. Киногрим развивается значительно динамичнее театрального, главным катализатором к развитию является



изобретение новых материалов для грима. Кроме того, киногрим существует в тесном содействии с другими технологиями, такими как аниматроника и компьютерная графика, развитие которых также оказывает значительное влияние на гримерное искусство в кино.

#### Литература:

1. Сыромятникова И.С. *Искусство грима и макияжа*. – М.: Рипол классик, 2004. – 220 с.
2. <http://w.w.w.film.ru/>
3. Сыромятникова И.С. *Технология грима: практическое пособие*. – М.: Высшая школа, 1991. – 364 с.
4. *Грим в кино: Искусство грима / Starz Inside: Fantastic Flesh: документальный фильм, 2008.* – Электронный ресурс: <http://w.w.w.dokonlin.ru/>

**Миуа Мұратқызы**

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Астана қ Қазақстан*

*[735332304@qq.com](mailto:735332304@qq.com)*

*[Miwa0427@sina.com](mailto:Miwa0427@sina.com)*

## ҚЫТАЙДАҒЫ ҚАЗАҚ КИНОСЫНЫҢ АЛҒАШҚЫ КЕЗЕҢІ ЖӘНЕ ДАМУЫ

**Түйін:** Мақала ҚХР-дағы қазақ киносының тарихына арналады. Еңбекте Қытайдағы қазақ киносының тарихы, даму кезеңдері және кинематографистерінің шығармашылығы қарастырылады.

**Резюме:** Статья посвящена истории казахского кино в КНР. Публикация рассматривает историю, этапы развития казахского кино и творчество кинематографистов Китая.

**Abstract:** In this special geography and cultural environment of the peoples of the different cultural history, ethnic customs and colorful ethnic culture, which provides a broad world for the film. The Kazakh theme movie is an important part of the Chinese film, the polysemy and profound theme is the soul of the film text.

**Кілт сөздер:** Қазақфильм, кино тарихы мен дамуы

**Ключевые слова:** Казахфильм, история кино и его развитие

**Key words:** kazakhfilm, film history and development

Қытайдың солтүстік-батысындағы шекара мен Шыңжаң әрқашан Шығыс және Батыс мәдениеттерінің қайнаған ошағы болды. Соның ішінде, әсіресе, Шыңжаңның Қытайда тұратын қазақтардың рухани-мәдени өміріне тигізген ықпалы өте зор. Бұл ерекше географиялық, мәдени мегаполисте сандаған ұлт өкілдері өздерінің әртүрлі мәдениеті мен тарихын, өмір сүру қалпы мен салт-дәстүр ерекшеліктерін қалыптастырып, оның тереңнен тамыр жаюына, мәдени экспансияның дамуына айрықша ықпал етті. Бұл, әсіресе, көркемсуретті фильмдерде жан-жақты көрініс тапты.

Қытайдағы қазақ тақырыбына арналып түсірілген фильмдер қытай кинодерекнамасында маңызды орын алады. Оның мағыналық бай мазмұны мен тарихи-деректік мәні қытай кинематографиясының маңызды бөлігі

болып саналады. 1937 жылы қытай-жапон соғысы кезінде Шыңжаңда түсірілген фильмдер халықтың рухы мен намысын жандырып, ұлттық сананы оятуда, бейбіт елдің болашағына деген үміт пен сенімін нығайтуда үлкен идеологиялық құрал болды. Дәл сол уақытта мұндай фильмдердің түсірілуі қытай жұртшылығы үшін келешекке деген, бейбіт те нұрлы болашаққа деген шұғылалы үміт отын жақты. Сонымен қатар, Кеңес Одағы елшілігі арқылы Шыңжаң шекарасына кірген кеңестік фильмдердің де қытай кинематографиясының сан тараптық мәдени экспансияның қалыптастыруда ықпалы айрықша болды. Атап айтар болсақ, «әйгілі хореограф Иероним Принстон мен Василий Чжэннің «Қазан айындағы Ленин», сондай-ақ өзге де режиссерлердің «Ленин 1918 жылдарда», «Чапаев», «Үкімет мүшелері», «Ауыл оқытушысы» фильмдерінің қытай кинотарихынан алар орны орасан» [1,31 б].

Жалпы, Шыңжаң кинематографиясының тарихы 1920 жылдан басталады. Алайда, алғашқы кездері сапалы фильм түсіру бірден қарқын алып кете алмады. Тек, 1949 жылдың 25 қыркүйегінде азаттық алғаннан кейін ғана Шыңжаң кинематографиясының жаңа тынысы ашыла бастады. Үкімет қазақ мәдениеті мен өнеріне, соның ішінде, әсіресе, киноөнеріне ерекше көңіл бөліп, қолдау білдірді. Қысқа мерзім ішінде қытай халқы үшін рухани идеологиялық мәні зор бірнеше фильм түсіріліп, көрерменге жол тартты.

«1950 жылы түсірілген «Өмір күші» және «Халықтың жаңа Шыңжаңы» фильмдері де осы қатарда болды» [1,42 б]. Бұл дамудың жаңа белесіне жол ашты. Осы кезеңнен бастап этникалық тақырыптарда фильмдер түсіріле бастады. «1951-1952 жылдардан қазақ өмірі туралы тақырыптарға көңіл бөлініп, «Қазақтар», «Бейта жағдайы», сондай-ақ, көпсериялы «Шыңжаң сақтауда» фильмдері көрерменге жол тартты» [2,11 б]. Осы кезден бастап қазақ тақырыбына Бейжің және Шанхай киномамандары қызығушылық таныта бастады. Сапалы сценарий жазу үшін талантты киномамандар, арнайы жазушылар іздестіріле бастады. Бұл ұсыныс КҚК Шыңжаң филиалының сол кездегі хатшысы Чжоу Ян тарапынан үлкен қолдауға ие болып, қытай кинематографиясы қазақ тақырыбына ден қоя бастады. Алатай тауындағы қасат қардың жол-көлік қатынасына үлкен кедергі тудыруына қарамастан, ұсыныс сөз жүзінде қалмай, нақты іске көшті. Қазақ актерлері арнайы іріктеуден өтіп, олардың кәсіби түрде білім алуына да аса зор көңіл бөлінді. Сөйтіп, «1953 жылы арнайы сценарий жазылып, толықметражды «Хасен және Жәмилә» көркемсуретті фильмін түсіру ісі қолға алынды. Осы фильмнен кейін Шыңжаң фильм киностудиясы әйгілі бола бастады» [2,20 б].

Фильм премьерасы ең алғаш Үрімжіде үлкен абыроймен өтті. 98 минуттық өнер туындысына Яң Юңғаң басшылық етіп, Абылай, Лида сынды актерлер басты рольді сомдады. Осы мәдени маңызды оқиғадан кейін «Хасен мен Жәмилә» фильмі мамандар мен көрермен тарапынан жоғары бағаға ие болып, кейінірек Үндістанда көрсетіліп, одан ары Еуропа елдерінде аса үлкен танымалдыққа ие болды. «Хасен мен Жәмилә» қытайдағы қазақ

көрермендері ғана емес, Қытайдың Шыңжаң миноритарлы өмріндегі бірінші кино болып табылды.

Ескі қоғамда неғұрлым табысты фильм жасау күрделі әлеуметтік қайшылықтар туғызды. Қазақ облысының айқын көрінісін, өткір молайту ҚМТ ережесін және қазақ халқының дүниетанымын көрсету маңызды болды. Фильмде қазақтардың арман-мүддесі, өмір сүру салты, ұлттық ат жарысы және ұлттық киімдері, қыз ұзатқанда сыңсу, қоштасу сияқты әндері мен басқа да салт-дәстүрлер көрініс тапты. Бұл фильмдер қытай көркемсуретті киносы саласында аса маңызды орын алып, үлкен үлес қосты.

«Хасен мен Жәмилә» үлкен жетістікке жетіп, бүкіл қытай киномамандары этникалық тақырыпты фильмдерден үлкен мүмкіншіліктер мен жаңалықтарды байқады. Кейінірек олар тереңірек зерттеп, басқа да ұлттық фильмдерді дүниеге әкеліп жатты. Жалпы, ХХ ғасырдың 50-жылдарында кино көру халыққа қиын соқты. 1959 жылғы Шыңжаң киностудиясының құрылуына дейін қазақтар өз ана тіліне аударылған фильмдерді көруге мүмкіндігі болмады. Киностудия көпшілікке сапалы фильмді насихаттау үшін, дубляжалған фильмдерге назар аударуды басты міндет етті. Сол жылы бірінші рет дубляж артистері тобы, директорлары және аудармашылар Шанхайға үйренуге жіберілді.

«1958 жылдан бүгінге дейін, Шыңжаң киностудиясында дубляж жасалған фильмдердің саны 600-ден асады. Бұл үлкен жетістікке дубляж қызметкерлерінің елеулі еңбегінің арқасында жетті» [2,34 б].

1960 жылдан кейін Қытайда табиғи апаттар, ұлттық экономика және адамдардың өмірі қиындықтарға ұшырап, кино өнеркәсібі күрт төмендеді. Бірақ, кинематографистер күш-жігерін аямады. «1959 жылдан бастап Қытай киностудиясының филиалы болып Шыңжаң киностудиясын құру дайындығы басталды. 1961 жылдың наурыз айында ашылғаны жарияланды» [3,29 б]. Бірақ бір жылдан кейін, 1962 жылдың тамызында, Мәдениет министрлігінің провинциялық офисі киностудияда көркемсуретті фильмдер шығаруын тоқтатуы туралы шешім қабылдады. Бұның салдарынан «Шыңжаң фильм студиясы дубляж жасаудағы өндірістік міндеттерді ғана қалдырып, киностудияның атауы «Шыңжаң кинодубляж студиясы» деп өзгертілді. Бірнеше жыл өткен соң «Мәдени төңкеріс» басталды, кино мамандарының көбі елдің экономикалық қиындықтардың түрлі әсерінен, Шыңжаңда кино өнерін тоқтатуға мәжбүр болды » [3,37 б].

1962-1978 жылдары Қытайда көркемсуретті және деректі фильмдерден басқа ешқандай фильм түсірілмеді, алайда «Пекин киностудиясы және Сиань киностудиясы бірлесіп «Тяншяндағы қызыл гүл» (1962), Чанчунь киностудиясында «Аю азуы» (1977), Шанхай киностудиясында «Шөл Түйе» (1977), «Қар кеңісі» (1977), Гонконг Қытай қорғаны кинокомпаниясында «Махаббат әні» (1978), Пекин киностудиясында «Аванти» (1979) сияқты фильмдер ғана түсірілді. 1978 жылы бұрынғы Шыңжаң Кинематографистер қауымдастығы жұмысқа қайта оралып, «Қытайфильм» қауымдастығының Шыңжаң филиалы болып қайта аталды» [4,7 б]. 1979 жылдың қаңтар айында Шыңжаң студияларын қалпына келтіру жүйесі және көркемсуретті фильм

түсіру жұмыстары басталады. Сондай-ақ, 24 қазанда Тяньшян киностудиясы болып өзгертілді.

Кино өнер деңгейін арттыру мақсатында, «Қытайфильм» қауымдастығының Шыңжаң және Тяньшян филиалдары бірлесіп, кино түсіру жайында жиналыс өткізді. Бұл кездесулер оң әсерін берді. Тек, 1979 жылы сценарий саны 100-ден астам болды. Сценарий мен сценаристердің санына қарасақ, 1959-1962 жылдары «төрт жылдық гүлдену» кезеңіндегіден гөрі екі есе артады. 1980 жылдан бастап, сценарий жазу ісі жылдан-жылға өркендей түседі, бір жылда тек Тяньшян киностудиясына 143 сценарий келіп түседі. Олардың тақырыбы да, көркемдік сапасы да әрқилы болды. Бұл сценарийлер бойынша «түсірілген қазақ фильмдердің ішінде «Қыз», «Жетім қыздың махаббаты», «Тяньшяндағы қызыл гүл», «Боран», «Көркем мекен», «Гүл» сияқты туындылар болды. Әсіресе, «Көркем мекен» фильмі сәтті шығады. Фильмнің оқиғасы көрермендерді тебіrentіп, шынайы сезімімен баурады. Қазақстанда түсірілген «Көркем мекен» – Орталық Азияға енгізілген қытай қазақтары тақырыбындағы алғашқы көркемсуретті фильм болды» [5,16 б].

Жалпы, қазақ тақырыбына түсірілген фильмдерде көптеген кемшіліктер орын алды. Мысалы, кейбір фильмдердің түсірілім сапасы төмен болып, шынайы өмірді көрерменге жеткізе алмады және түсіру тәсілдері біркелкі болды. Мақсаты тек қазақтардың салт-дәстүрін, ұлттық киімін көрсету болды әрі артистері де өз рольдерін ойдағыдай сомдай алмады.

Алайда, қазақ фильмдері алғашқы кезең мен дайындау фазасынан кейін, кино саласындағы мамандардың бірлескен күшінің арқасында біраз жетістіктерге жетті. Кинематографистер үшін жергілікті мәдени және салт-ұлттық сипаттамалар фильмнің тірегі болды. Өз мәдениетін, өз шығармашылық жолын және стилін ұстанып, жан-жақты көзқараспен өзін сынаса да үлкен қиындықтарға ұшырады. Болашақта қытай еліндегі қазақ киносында әлі де шексіз мүмкіндіктер болады деп сенеміз.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Ли Су Юань. Жаңа қытай киносының 50 жылы. – Пекин: Broadcasting институты баспасы, 2000.
2. Таңгуаң Тао. Тяньшян киностудиясы. – Tianshan Film Studio блогы кодификациялау жетекші топ, 1990.
3. Ву Ди. Қытай фильм зерттеу материалы. – Пекин: Мәдениет және өнер баспасы, 2006.
4. Ма Тиң. Шыңжаң киносының тарихи дамуы мен болашағы. – Пекин, 2007.
5. Рао Шугуаң. Аз ұлттық фильмнің дамуының стратегиясы. – Пекин: Өнер шолу, 2007.

**Секция 5. Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер**  
**Социально-гуманитарных дисциплин**  
**Social and humanitarian sciences**

**Алимжанова А.Ш.**

*Т.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[asha.001@mail.ru](mailto:asha.001@mail.ru)*

## **ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ ОЙЫН-САУЫҚ МӘДЕНИЕТІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор қазақтың дәстүрлі ойын-сауық мәдениетін қарастырады.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает казахскую традиционную развлекательно-игровую культуру.

**Abstract:** In this article, the author examines the Kazakh traditional entertainment - gaming culture.

**Кілт сөздер:** Қазақ мәдениеті, ұлттық салт-дәстүрлер, ойын дәстүрлері, халық өнері.

**Ключевые слова:** казахская культура, национальные обычаи и традиции, игровые традиции, народное искусство.

**Key words:** Kazakh culture, national customs and traditions, gaming traditions, folk art.

Қазақ мәдениетіндегі ойын дәстүрі ғалымдар арасында үлкен қызығушылық тудырған. Қай халықты алмаңыз, өзінен кейінгі ұрпақтың жан-жақты дамуына қамқорлық жасаған. Осы қамқорлықтың басты құралы етіп ойындарды да пайдаланған. Олардың көбісі адам өмірінің қажетін өтеу үшін туады да. Әр кездегі жас мөлшеріне, әрекет-тіршілігіне орай лайықталып ойналады. Балалардың сәби кезінен бастап бозбала, бойжеткен шаққа дейінгі аралыққа арналып қалыптасқан сөз ойындары қамтылады. Халқымыздың тарихында қаншама қырғындар болса да, ержүрек батырларымыз бен ақылгөй даналарымыз қамқорлығы арқасында көптеген ұлттық салт-дәстүрлеріміз ұрпақтан-ұрпаққа жалғасуда. Ата-бабаларымыз халықтық ертегілер мен аңыздарды, шешендердің алғыр да ақылды сөздерін балалары мен немерелерінің құлағына құйып сіңірді. Халық ақындары мен жыршылары ел аралай жүріп, олардың арман-тілектерін өз жырларына арқау етті. Сөз өнері мен ой-сананың құлашын кеңге жайдырды. Ел көңілін сергіту үшін сол жүрістерін салтанатқа айналдырды. Сөйтіп, салдық пен серілік жоралғысы далалық өнерпаздардың дәстүріне, ел өмірінің арнасына айналды. Мұндай кәусар бұлақтан сусындаған жастар өз арман-тілектерін өлеңмен жұртқа жайды. Соның арқасында жаппай айтыс, яғни екі жас өлең айтып сырласу дәстүрі қалыптасты. Осындай сауықтарда ойналатын ойындардың да түрлері ұлттық сипатымен құлаш жайды.

Әдетте жастар бір өнермен қанағаттанбаған, бірнеше өнерді қатар игерген. Ақындар әрі күйші, әнші, жыршы болған, кейде тіпті, ат ойынын, қол ептілігін, білек-күшін көрсетіп циркаштардың да қызметін атқарған. Ақан Сері, Балуан Шолақ, Жаяу Мұса, т.б. өнер иелері сондай сегіз қырлы, бір сырлы болған. Сондықтан ондай ақын-жыршылардың, сал-серілердің

ауылға келуі бейнебір той-тамаша, мәдени-уақиғаға айналған. Кейбір ақын, сал-серілердің бір өзі көшпелі театрдың, концерт ұжымының қызметін атқарған. Ойындардың бір саласында негізгі қызметті атқаратын сөз ойындарының негізгі мақсатында — балаларға жалпы жастарға дұрыс сөйлеуді, түрлі құбылыстар мен іс-қарекеттерді түсінікті, жатық етіп сипаттауды үйретумен қоса сөйлегенде шешен, тапқыр болуға тәрбиелеу қамтылған. Мұндай сөз ойындарының қатарына жырлар мен айтыстарды, жаңылтпаштарды, жұмбақтарды жатқызамыз. Бұлардың үлгілері халықтың дүниетанымы өркендеген сайын жаңа қасиетке ие болып, жаңа бөліктермен толығып күрделене түседі.

Театр өнерінің дүниеге келуін халық өнерінен бөліп қарауға болмайды. Бұл екеуі бір-бірімен ажырамайтын тығыз байланыста, бір-бірінен дамуы да мүмкін емес. Бұл құбылысты әлем театрының тарихынан да аңғаруға болады. Ұлы жазушы, әрі ғалым Мұхтар Әуезов өзінің «Жалпы театр өнері мен қазақ театры» зерттеуінде сахна өнері мен драматургияның дүниеге келуін халық өнерінен бастау алғанын нақты мысалдармен дәлелдеп берген. Көптеген дамыған елдердің сахналық өнері халық өнерінен бастау алған. Оны ұйымдастырушылар мен орындаушылар да халық арасынан шыққан табиғи дарын иелері. Жоғарыда аталған мақалада: «Елдің болымсыз ойынынан, болымсыз күлдіргі әңгімелерінен, ертегі, жырларынан шыққан кішкене театрларды алсақ, олар заман озған сайын буын-буын болып тұрған ірі жазушылардың тартуына ілініп, бәйгеге қосылған аттай ілгерілеп, алды ашыла берген, ел тіршілігінің дәл өз топырағынан туған кішкене театрлар кейінгі заманның ірі жазушыларына бет бағыт белгілеп бергендей болды. Қай елдің жазушысы болса да драмаларына алдымен өз елінің өмірін, өз жұртының салт-әдетін, мінез жаратылысын көрсетуді міндет деп санады. Барлығы да еліне салт театрын жасап берді. Басында елдің өз денесінен, болымсыз ойын-сауықтан шыққан кішкене театрлар кейін салт театрына айналған уақытына бір мезгіл елді тастаған емес» [1,479].

Алғашқы театр өнерінің ойын-сауығы ретінде дүниеге келу мекені — халық арасы, ел іші. Сол топырақта дүниеге келген өнер белгілі бір шартқа, болмысқа, ұлттық құбылысқа бағынады. Өз бойында туындаған өнер сол елдің әдет-ғұрпын, дәстүрін, ұғым-нанымын, мақсат-мүддесін паш етеді. Халқымыздың өз іргесінде туған салттық, дәстүрлік ойындар, той-думандар, ел аузындағы күлдіргі әңгіме, аңыздар, сан қилы жиындарда орындалатын театрлық ән-күйлер, күлкілі жәйттер — біздің өнеріміздің дүниеге әкелген репертуар мен сахнасы. Қазақтың ертеден дәріптеп, қастерлеп келген ұлттық сахналық бұйымдардың халық өнеріндегі тегін тектеп, болмысын айқындау театртануда аса қажет. Олай болса алдымен ұлттық театрдың басты өзегі болған қазақтың ескіден келе жатқан көне ауыз әдеби мұраларынан театр элементтерін іздестіруге болады. Мәселен, «Жар-жар» мен «Беташар», «Айтыс» өлеңдерін М.Әуезов ешқандай қоспасыз театр деген. «Жар-жарда» екі топқа бөлініп, яғни қыз бен жігіт болып топтасып, алма-кезек орындағанның өзінде сахналық әрекетті, астарлы тартысты, тіпті әлеуметтік мазмұнды аңғару қиын емес.

Қазақ қызының жанкүйер жақындарымен, ел жұртымен қоштасу сәтін сахналық үлгіге жақын сипаттайтын салт жырларының бірі – «Сыңсу». Мұнда біздің сахналық өнерімізге, актерлік ойынымызға жақын ерекшеліктерді байқауға болады. «Жар-жардың» осындай сахналық ерекшелігін ең алдымен танып, өзінің театр туралы алғашқы зерттеуінде талдап берген ұлы суреткер М.Әуезов болатын. «Шынында, ерте күнде аспен тойда, ұлы жиында ізденіп келіп өлеңмен, әнмен айтысатын көп ақындар, өз заманында театр жасамай, не жасады? Солар жасаған сауық елдің құрқуанып, құр көңіл көтергеннен басқа, кәрі жастың сай сүйегін босатып, әруағын шақыртып, барынша қыздырып, желіктірген жоқ па еді? Онан соң ұзатылатын қыздың тойында еркек пен әйел қақ жарылып алып тайтысатын «Жар-жар» мен «Беташар» бүгінгі заманның сахнасына қою үшін ешбір қосымша керек қылмайды. Солар сияқты толып жатқан айтыс өлеңдерінің қай-қайсысы болса да, қалай болса, солай қоюға болады» [1,443]. - деген сөзінде мұндағы сахнаға қатысты театрлық элементтердің барлығын, оның сахна төрінде актер арқылы орындауға ыңғайлылығын, ондағы сахналық құрылымды, мизансценалық қалыптарды, актерлік ойынды соқырға таяқ ұстатқандай етіп көрсетіп отыр. «Жар-жар» мен «Беташардағы» театр мен драматургияға жақын сипат қатысушылардың характерлерінің жасалуы кейіпкерге тін кейбір ерекшеліктердің ашылуында. Жән қатысушылардың ойын үстінде өз міндеттерін сахнадағы актер сияқты нақты орындауында алғашқы актерлық өнердің элементтерін толық байқауға болады. Сонымен, ұлттық сахналық элементтер халық шығармашылығының көптеген түрлерінде дами қалыптасып, бүгінгі актерлық өнердің табан тірер негізін қалаған.

Театрлық сипатты «Айтыс» өнерінен де көруге болады. Сөз өнерінің ең биік шыңы болуымен қатар айтыс табан астында суырып салып айтуға, сахнаға жақындық жағынан импровизациялық және орындаушылық тәсілімен тікелей байланысты. Мұнда сөзбен қатар қимыл-қозғалыс, бет-әлпеттегі өзгеріс, психологиялық толғаныс бейнелеу құрал ретінде тұтастықта көрініс табады. Халқымыздың әдебиетіндегі ақындар айтыстарының сөз ерекшеліктеріне зер салсақ, олардың көркем табиғатында актерлық өнерге етене жақын драмалардағы диалогтар мен сөз қақтығыстарының әрқилы сипатын байқауға болады. Екі ақынның мазмұнды да қызық айтысының өзі сахналық қойылымдай әсерлі.

Осы аталған ауыз әдебиетінің көптеген дайын үлгілері «ешбір қосымшасыз» өзіміздің ұлттық драматургиямыз бен сахнамызда орнымен пайдаланып, көркемдік үйлесім тапқаны белгілі. Эпостық жырлар мен дастандарды музыкалық аспаптардың сүйемелдеуімен айтатын ақын-жазушылардың орындаушылық өнерінде театрға жақын ажырамас ерекшеліктерді көруге болады. Бұларды түрлі жиындарда, шаршы топтың алдында орындау. Қазақ арасында кеңінен тараған өнердің түрі.

Ел ішінде ойын-сауықты көркем қызықтырып, асқан тапқырлықпен, табиғи дарынымен дүйім жұрттың ішек-сілесін қатырып, күлкі ләззатына бөлеп, халық арасынан жарып шыққан өнер шеберлері болған. Олар өлмес

өнерлерін жұрттың көп жиналатын жерлерінде, ас пен тойларда, жәрмеңкелерде, тіпті ауыл-ауылды аралап жүріп те көрсете берген. Олар әжуа-мысқыл, әзіл-оспақ сияқты сатиралық тәсілдермен ел арасында көрініс беретін келеңсіз құбылыстарды, байлардың сараңдығы мен пасықтығын, әлдінің әлсізге зорлығын күлкінің найзасына іліп отырған.

Зерттеушілер кулар өнерін сипаттай келіп: «бұлар кезегі келгенде домбыраға қосылып, ағыта сөйлеп кететін ақын, жылата да, күлдіре де білетін әнші» болып кететін қабілеттерімен бірге, «күтпеген жерден күлкі шақыратын құбылыстар жасау, лезде-ақ басқа бейнелерге айнала қалу кулар деп аталушылардың басты қарулары» [2,23] - дейді.

Кулардың күлдіргі репертуары негізінен аттары аңызға айналған Алдар Көсе, Жиренше, Айдарбек, Торсықбай, Қантай, Тантай, Мауқай т.б. төңірегінен өрбіп, асқан шеберлігімен, ақыл-ай лакерлігімен қоғам тірлігіндегі әлеуметтік құбылыстарды күлкі нысанасына айналдырып, жан-жануар хайуанаттардан бастап, сан қилы адамдардың естен кетпес комедиялық бейнелерін жасаған. Шабытқа мініп, қазақ даласын дүр сілкіндірген ұлт өнерінің қайталанбас майталмандары Қалыбек Қуанышбаев, Серке Қожамқұлов, Иса Байзақов, Елубай Өмірзақов, Құрманбек Жандарбековтер. Жоғарыдағы өздері өнеге тұтқан ортаның дәстүрін жалғастырушы, өнердің мұрагерлері, бүгінгі театрдың классиктері. Қайталанбас мысқыл, әжуа, сықақ бұлардың басты бейнелеу тәсілдері болып, сатиралық өткірлікке, күлдіргінің сойқан гротескісіне барған. Кейде сөйлемей-ақ пластикалық икемділік, жанды мимикалық тәсілмен бет әлпетін құбылтумен де тамаша сахналық күлдіргі суреттер салған. Мәселен, «Алдар Көсе» спектакліндегі Қ.Қуанышбаев Шораяқтың бір ғана тамақ жеу сәтіндегі әрекетін көрсете отырып, мешкейдің қайталанбас сахналық бейнесін сомдаған.

Салт-дәстүр, әдет-ғұрып, халықтың рухани өзегі, тілінің тірегі, мәдениетінің арқауы, ғасырдан-ғасырға, ұрпақтан-ұрпаққа ауысып келе жатқан ата дәстүрінің желісін үзбей халқымыздың асыл мұрасы ретінде бағалап, оларды көздің қарашығындай сақтап, ілгері дамытып отыру өркенді де өнегелі іс. Дәстүр, салт қашанда адам қиялынан туындап, заман ағымына қарай байып, мазмұны тереңдеп отырады. Сондықтан бұған осы тұрғыдан қараған дұрыс. Әркім керектісін, көңіліне ұнағанын, көкейіне қонғанын қабылдап, іс жүзінде қолданса, оны ұлтымыздың озық салт-дәстүрлерімен байланыстырып, байыптап, мазмұндыра түссе, нұр үстіне – нұр.

Біздің қазақ халқы салт-дәстүрге өте бай. Әлбетте соның бәрінде театр элементтері қатысып отырады. Айталық, қыз ұзату тойы алдында істелінетін салты бойынша Ы.Алтынсаринның «Орынбор қазақтарының салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары» атты еңбегінен байқағанымыз «ит ырылдатар» салты бойынша жана келген күйеу бала босағадан аттар кезде ит болып ырылдап ішке енгізбейтін таймас қыздың жеңгесіне ақы пұл төлеу қажет. Өз кезегінде босағаны енді аттар күйеу бала ырым-салтын орындау кезеңінде қаржылай немесе қымбат сый ұсынуы тиіс. Содан кейін ғана «қол ұстату», «шаш



сипату» жоралғылары басталатын. Таймас жеңге өзіне тиісті жорасын алмайынша қауып алар қабаған иттің табиғи қасиетін көрсете берері сөзсіз.

Сол сияқты «кемпір өлді» салты да күйеудің киіз үйден шығар сәтінде істелінетін бір театрлық көрініс. Күйеу аттанар кезінде кәрі кемпір жас шамасына қарамай есік алдында өлген болып, демін тартып жата қалады. Күйеу бала аттап кетуге ары бармасы хақ. Демек, өлген кемпірді тірілту керек. Ол үшін арнайы жорасын жасауы тиіс. Міне, кемпірдің өліп қалған адамның образын сомдауы нағыз актерлік өнер – театр элементі.

Тағы да бір өткізілетін салт-жораның бірі – «кебіс жоғалды». Үйдің үлкен келіні аяқ астынан кебіс жоғалтқанын жария етіп айқай-шу көтереді. Әлбетте бұның бәрі ойын. Жас күйеуден қайтарар қарымның бірі. Жеңгенің аяқ астынан бұлдануы сенерліктей көрініс. Өз кезегінде күйеу бала сый-тартусыз құтыла алмайтынын біліп, тиісті жолын жасайды. Бұл кәсіби театрдағы белді актрисалар орындайтын рөліменен бара-бар екені айқын [3, 22-27].

Актерлік өнер – ол театрдың басты компонентінің бірі. Демек, мысалға келтірілген үш салттан да кейпкер сындылық актерлік шеберлігі арқылы келтірілген театр элементін оңай байқаймыз. Күнделікті қарапайым киім үлгілері той барысында өзгеріп, қыз жасауымен тігілген үйде барынша көркем нақышқа енеді. Бұл декорациялық шешім. Ал қыз бен жігіттердің айтысы қалың көпшілікті жинап, олардың белсенді көрермен екенін танытады. Қыз бен жігіттің айтысы өз алдына музыкамен көркемделген диалог болса, музыка көркем мәнерлеу тәсілдерінің бір компоненті. Диалог – драматургияның ең басты бір қасиеті. Бұл жерде сонау ежелгі антикалық дәуірде Дионис құрметіне арналып айтылған хор және әрекетшілер тұғызған саз сайысы айнытпай театрлық көрініс бейнесінде өз орнын тауып тұр.

Зерттеушілер сал-серілерді құпия одақтардан шығарады. Олардың пікірінше, көне кезде мифология жаңғырып, ырыми құпия одақтар құрылған еді. Бұны алғашқы қауымдық құрылыстың ыдыраудағы соңғы кезеңі деп есептеген жөн. Өйткені құпия одақтар жаңа қалыптаса бастаған ақсүйектер тобының әкімшілікке қол жеткізу функциясын атқара бастаған. Сол құпия одақ мүшелерінің жүріс-тұрыстарында ерсіліктер пайда болып, олар тіпті дағдыға айналды, сонымен қатар актерлік элементтерде бой көрсете бастады. Яғни, ырыми рәсімдерді құбыжық серілер киіп атқару салтқа айналған, өзге адамдардың киім киісіне ұқсамайтын, мүлдем басқа үлгілер бойынша тігілген киім кию дағдыға, бізше модаға ұласқан. Жұрт алдында ерекше көзге түсіп, ерекше көрінуді ұнатқан [4, 13].

Осыдан келіп ырыми мақсатта орындалған рәсімдер мен бишілер тобы бірте-бірте молайып, актерлік сахна өнерінің алғашқы бастама элементтерінің негізі қаланған. Сол кездерде басқа этностардың ешқайсысында сақталмаған, тек қазақта фольклорлық үлгілерді таратушы ретінде орын алған «сал-серілік» тип пайда болу кезеңі сол құпия одақтардың ыдырауымен байланысты. Мысалы қазақ елінде сал-серілер жанына бір топ өнерпаз «нөкерлерін» ерте жүріп, ел аралаған. Бәлкім, бұл құпия одақтан қалған бірлесе, топталып жүру әдеті шығар. Сал-серінің киген киімі өзге

жұртқа ұқсамаған. Киімдері кең болған, әсіресе, кең балақты шалбар киген. Сал-серілер бір орында тұрақтамай әр жерді аралап, ел кезіп өнер көрсеткен. Әр салдың қасында ақын, балуан, серілер, өлеңшілер, домбырашылар еріп жүрген. Ат басын бұрған үйге салдар өз аяғымен кірмеген. Ауыл қыздары қолдарымен көтеріп әкеп салды үйге кіргізеді екен.

Сал-сері феноменін өз монографиясында арнаулы зерттеген Тұрсынов Е. тайпааралық соғыстар арқасында байлығы жағынан өзге руластар арасынан оқшаулана бастаған әскери көсемдер, әскербасылар, батырлар құпия одақтар арқылы ру, тайпа, тіпті тайпалық одақ ішінде өз беделін арттырып, руластарына билігін жүргізуге тырысқан дейді [5].

Құпия одақтар осы жаңа қалыптаса бастаған ақсүйектер тобының әкімшілікке қол жеткізу құралы болып табылатын. Құпия одақтардың әлсіреп, ыдырауы процесі таптық қоғамның қалыптасу процесімен өзге адамдарға, тіпті ру көсемдеріне жеуге тыйым салынған тағамдарды күнделікті ас етіп ішуге және жай адамдарға ұят деп есептелетін іс-әрекеттер істеуге рұқсат етілген. «Ол салдың өзінің үстіне киген киімі – халық кимеген түрден киеді екен. Егер ол киген киімді халық кесе, оны кимей, қарақұрым киізді киім қылып киеді екен, астарына қымбат нәрседен астар қылып, және де киген киімдері сондай кең болады екен: шалбардың бір балағына бір кісі кіріп шығады екен» Біржан сал туралы: «Ал үстіндегі киісі сол кездегі адамдардың кигендеріне тіпті өзгеше болатын. Кең жағалы ақ көйлек, дөңгелек етектегі оқалы камзол, сыртында көкала қаптал шапан, бастына үкілі күндыз бөрік, үкісі бұлғақ-бұлғақ етеді» /сонда/. Той-думандарда салдар жұрттан ерекшеленіп, шынтактап, бүйірін таянып отыратын.

Е.Тұрсынов қазақ салдарын полинезиялық ареоилермен салыстырады. Ареоилердің тұрақты қоныстары болмаған, бүкіл өмірі ел кезумен, той-тамашамен өтетін. Ареоилерді жалғастыру үшін арнаулы үйлер салғысатын, әр ауыл адамдары ареоилерді қарсы алып, қонақ жайлықпен күтуді, күш біріктіріп той-думанның керек-жарақтарын қамтамасыз етуді парыз деп есептеген. Соғыстан қолы бос уақыттың бәрін ареоилер ойын-сауықпен өткізетін. Ареоилер одақ мүшелігінде жоқ ру, тайпа көсемдерінен де жоғары тұратын, олардан мансабы биік «нағыз ақсүйектер» болып есептелінетін. Сондықтан ареоидің бармағының ұшын жұмысқа тигізуінің өзі ұят саналатын. Бұл дәстүрдің жұрнақтары салдары әдет-салттарынан да байқалады. Ареоилер жөнінде мына кітапта көп мағлұмат алуға болады: (Луомала К. Голос ветра. Полинезийские мифы и песни. М.: Наука, 1976) [6]. Қазақ салына келсек: «Сал тамам жұрттың бәріне мақсұм болады екен. Оған барша халық жол береді екен» (Ә-ИҚК, п.120). Салдардың келуін жұрт асыға күтетін, оларды қуана қарсы алатын, құрмет көрсететін. Салдар бір жерде тұрақтамай, ел кезіп жүретін [5, 123].

Қазақ салдары да жалғыз жүрмейтін. Әр салдың соңында ақындар, балуандар, серілер, өлеңшілер, домбырашылар еріп жүретін. Ареоилердің фанауналары сияқты, олар да салдармен бірге өнер көрсетіп, той-думанды қыздыратын. Соғыс жоқ кезде олар бүкіл уақытын той думандатуға жұмсайтын. Ал, қазақ салдарының соғыс өнерімен әуестенгендігі туралы

мағлұматымыз жоқ. Бұл заңды да, өйткені бертінгі салдар бағзыдағы құпия одақтардан баяғыда-ақ қол үзіп, өнер жолына түскен адамдар еді. Дегенмен, бұрынғы салдар әскери тіршілікпен айналысқан секілді. Осыдан салдардың бір кездерде ареоилер сияқты, әскери тіршілік еткендіктерін және бос уақытын ойын-сауықпен, қыз-келіншектермен әзілдесіп, қалжындасумен өткізген деп шамалаймыз. Шынымен-ақ, салдардың қыз атаулыға өзгелерге карағанда бір табан жақындау тұрғандығы байқалады: «Бұрынғы ... уақытта сал деген болған екен. Оның ісі сол: бір бай жас күнінен жігіт-желең ертіп, сөйішкіл болады екен, мұның іздегені қыз? Одан басқа ісі жоқ... «Сал, ойыныңды көрсет алдыңнан қыз таянды, артыңнан жау таянды,- дегенде аты мойнын жерге салып шабады. Жарты шақырым жерге барғанда, қыздарға аяғын бүгіп, басын иіп, тәжім қылады екен... Ол салдар жігіт-желеңімен бір үйдің қасына келген уақытта атынан құлайды; ауылдан қыздар жүгіріп шығып, сүйеп, көптесіп, көтермелесіп, үйге алып кіргізеді. Сол уақытта салдың балағынан, қалтасынан, қойнына тақа дүрия, шәйі кәм ақшалай төгіліп жүреді екен; оны қыз-келіншектер жиып-теріп алады екен... Ол салдар біреу бір нәрсесін сұраса, бермей қоймайды екен, бермесе салдықтың сертін бұзған болады екен. Ауылдағы қатын-қыздар қоржынындағы я болмаса бөктеріндегі құндыздарын я ақшаларын алып қалады екен... Ертең жүргенде, ауылдың барлық қыздары атқа мініп, шығарып салады, алдағы ауылға шейін. Ол ауылдың қызы да атқа мініп бірігіп жүреді екен» /сонда/.

Қазақ сауық мәдениетінде Наурыз мейрамы ерекше орын алады. Халқымыздың мифологиялық түсінігі бойынша, 21 наурыз түні даланы Қызыр аралайды екен. Сол себепті осы түн - «Қызыр түні» деп аталады. Қызыр - адамдарға дәулет дарытып, бақ қондыратын, ақсақал кейпінде көзге көрінетін қиял-ғажайып персонаж. Жақсылықтың жаршысы, жаңа түскен Күн нұрының символы – Қызыр ата даланы кезіп жүріп, назары жерге түссе, оның тоң кеудесін жібітеді, ал тасқа түссе, тасты ерітіп жібереді екен. Күн сәулесі жер шарының шығыс бөлігінен таңғы сағат 6-да себездеп атқан кезде, біздің өңірімізде бұл сәт түнгі сағат 3-ке тұспа-тұс келеді. Сондықтан да қазақ халқы Жаңа жылды 22 наурыз күнгі таңғы 3-те қарсы алады, дәл осы сәтте даланы Қызыр баба аралап, Самарқанның көк тасын ерітсе керек. Сондықтан осы күнді асыға күткен үлкендер:

Самалық, самалық,  
Көк құс көзін ашты ма?

Аяғын жерге басты ма?

Самалық, самалық,  
Самарқанның көк тасы

Жібіді ме, көрдің бе?

Самалық, самалық,  
Қап тауының көк құсы

жүгірді ме, көрдің бе?, [7, 21] - деп, қойнында көжегі, қолында нәуірзегі (бәйшешек) бар балаларына сұрау қойған. Наурыз түні ауыл бойжеткендері өздері ұнатқан жігіттерге арнап соғымның соңғы етін уызға салып пісіріп, «ұйқыашар» аталатын ерекше дәм дайындайды. Ал, жігіттер

мен бозбалалар болса, қыздардың қол ақысының қарымтасына айна, тарақ, иіссудан тұратын «селт еткізер», «дір еткізер» сыйлықтарын ұсынады. Бұл дәстүрлі сыйлықтағы айна - пәктік пен жастықтың, тарақ - әдемілік пен сұлулықтың, иіссу - бүршігін жаңа жарған жауқазындай құлпырудың, жайнай түсудің белгісі. Алдымен ауыл жастары бір асау тайыншаға ашамай ерттеп, үстіне жандықуыршақ мінгізіп, мойнына қоңырау тағып, төбесіне құстың бір шоқ қауырсынын (қарқара) тағып дайындайды. Олар түнгі сағат үште қорадағы малды үркітіп, иттерді шулатып, елді ұйқыдан оятып, тайыншаның басын бос жібереді. Бұл тайынша мінген жандықуыршақ жерімізге келе жатқан Жаңа жылдың бейнесі іспеттес. Қазақ халқының жаңа жылы Наурыз ұлттық ойындарды ойнаумен басталған. Мұнда екіге бөлінген топ өз өнерлерін ортаға салған. Және оның бір түрінен ғана емес, жан-жақты, ақындар айтысы, бәйге, палуандар күресі, т.б. ойын мен өнердің барлық саласы бойынша қызу тартысқа түскен. Осылай басталған мерекеде адамдар бір-біріне ақтілек арнап, шынайы ыстық ықыласын білдіреді. Бір-бірін құттықтаған жас пен кәрі үй-үйге кіріп наурыз көжеден дәм татады. Одан қрі ауылдан-ауылға қыдырып, үй тастамай түгел құтты болсын айтады. Осындай қыдырыста жастар өзінше бөлек жүреді. Өлең-жыр төгілтіп, сауық-сайранның туын көтереді. Көпшіліктің көңілін масайратады. Әнді қосылып салып, өлеңді бірігіп айтады. Біраз серпіліп алған соң әрі қарай өздерінің сырлары мен сезімдерін бір-біріне өлең сөзбен жеткізеді. Қандай құпия сезім болса да өлеңнің ішіне араластырып, сыйғызып астарлап жібереді. Сәнді киінген қыз-келіншек пен жігіт-желең ыңғайлы үйге оқшауланып, думанды әрі қарай жалғастырады. Осылайша сауық желісі жүйеге түседі де, ақындар өлең-толғауларын айтса, жыршылар қисса-дастандарын тындатады. Мұндай кездегі сезімдер өмірдің өрлігін, сәнін, сыры мен қасиетін және адамгершіліктің парасаты мен адамның атқарар борышын жан-жақты қамтиды. Сондай-ақ сауықтарда өмірдің ұлылығын дәріптеу алғы шарт боп есептеледі. Сөйтіп үлкен сайысқа жол ашылады. Ендігі жерде өлең айтыс дәстүрінің ізімен өрістейді. Ұлт өнеріне құштар бүгінгі жеткіншектердің бұдан үйренері көп.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Әуезов М.О. *Жиырма томдық шығармалар жинағы*. - Алматы: Жазушы, 1985. - Т. 3. - 514 б.
2. Қалиев С., Оразова М., Смаилова М. *Қазақтың салт-дәстүрлері*. - Алматы: Рауан, 1994. - 323 б.
3. Әлімқұлов Б., Әбдрахманов Е. *Күйеу келтір, қыз ұзат*. - Алматы: Санат, 1994. - 113 б.
4. Жүзбасов Қ. *Қазақтың сал-серілері // Мәдениет*. 1985. - № 5. - 11-19 бб.
5. Турсунов Е. *Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау*. - Астана: Фолиант, 1999. - 5 тарау.
6. Луомала К. *Голос ветра. Полинезийские мифы и песни*. М.: Наука, 1976. - 324 с.
7. *Қазақ халқының дәстүрі мен әдет-ғұрыптары*. С.Е. Әжіғалиев (жауапты редакторы). - Т. I. - Алматы: Арыс, 2005. - 321 б.

**Кусаинов Д.У.**

*Абай атындағы*

Қазақ ұлттық педагогикалық  
университеті  
[daur958@mail.ru](mailto:daur958@mail.ru)

**Аюпова З.К.**

Аль-Фараби атындағы  
Қазақ ұлттық университеті  
Алматы қ., Қазақстан  
[zaure567@yandex.ru](mailto:zaure567@yandex.ru)

## «АЛАШ БАҒДАРЛАМАСЫ» - XX ҒАСЫР БАСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ МЕМЛЕКЕТТІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ ЗАҢНАМАЛЫҚ ҮЛГІСІ РЕТІНДЕ

**Түйін:** Бұл мақаланың авторлары қазақ мемлекеттігінің XX ғасыр басындағы қалыптасуының үлгісі болып есептелетін қазақ демократиялық интеллигенциясының көрнекті өкілдері, Алаш қозғалысының көшбасшылары жазған «алаш бағдарламасын» талдаған. Осы құжатты еліміздің Ата заңының қайнар ретінде көрсеткен. Сонымен қатар екі құжат арасындағы идеялар сабақтастығына ерекше көңіл бөле отырып, оларды мемлекет қалыптастырудағы заңнамалық құжат ретінде көрсеткен.

**Резюме:** Авторы данной статьи всесторонне изучили, проанализировали труды представителей казахской демократической интеллигенции, которые являлись лидерами движения «Алаш», где ярко отражена идея возрождения казахской государственности в начале XX века. Авторы статьи считают, что их труд «Программа Алаш» является теоретическим источником современной казахстанской конституции, поэтому они находят много преимущественных идей в данных документах.

**Кілт сөздері:** қазақ хандығы, қазақ мемлекеттігі, алаш қозғалысы, ұлт көшбасшылары, ата заң, мемлекеттіктің заңнамалық бастаулары.

**Ключевые слова:** казахское ханство, казахская государственность, движение «Алаш», лидеры нации, конституция, законодательные основы государственности.

Биылғы жылды Елбасымыздың қазақ хандығының 550 жылдығы деп жариялауы ұлт жанды азаматтар үшін, Қазақстан халқын біріктіру үшін өте маңызды шара болып есептеледі. Бұл шаралар соңғы кездерде кейбір ақпарат құралдарында естіліп жүрген көрші ел басшыларының шындықтан алшақ ойларына нақты, тарихи деректерге сүйенген жауап болып отыр. Әрине, барлық өркениетті елдердегідей көшпенді қазақ қоғамда да мемлекеттік болды, ол мемлекеттік хандық билік формасында жүзеге асырылды. Қазақ мемлекеттігінің қалыптасуы мен дамуы ерекшеліктерін ұлтымыздың демократиялық интеллигенциясының өкілдері өз еңбектерінде жан-жақты көрсете білді. XX ғасыр басындағы Ресейде болған Ақпан буржуазиялық революциясынан кейін олар қазақ хандығының яғни мемлекеттігінің жаңа жағдайларда жаңғыруының заңнамалық негіздерін құра отырып Алаш-орда мемлекетінің конституциясы болып есептелетін «Алаш бағдарламасын» жазып шықты. Ал осы бағдарлама Егемен Қазақстанның Ата заңының тарихи бастауы деп те айтуға болады. Қазақ зиялылары бұл бағдарламаны мазмұнына сол кездегі Еуропаның алдыңғы қатарлы елдерінің конституцияларының көптеген элементтерінің еңгізген. Сондықтан да біз қазіргі қазақ хандығының торқалы тойын өткізіп жатып, Алаш Орда мемлекетінің конституциясына көңіл бөліп отырмыз. Себебі біздің ойымызша ол конституцияның қазіргі Қазақстан Республикасының Ата

заңымен сабақтастық пен ұқсастықтары көп. Қазақстан Республикасының Конституциясының қалыптасуы мен даму тарихын зерттеу отанымыздағы мемлекеттіктің қалыптасуының тарихын зерттеудің құрамдас бөлігі болып табылады. Қазақ мемлекеттігінің қалыптасуы, дамуы мен жетілуінің тарихын сараптау, соңғы кездерде ерекше маңызға ие болып, ұлттық идея мәселелерімен бірге қарастырылуда. Қазақстан Республикасының Президенті Н.А. Назарбаевтың өз жолдауында бұл мәселелерге ерекше көңіл бөлінді: «Мен қоғамда «Қазақ елінің ұлттық идеясы қандай болу керек?» деген сауал жиі талқыға түсетінін көріп жүрмін. Біз үшін болашағымызға бағдар ететін, ұлтты ұйыстырып, ұлы мақсаттарға жетелейтін идея бар. Ол – Мәңгілік Ел идеясы. Тәуелсіздікпен бірге халқымыз Мәңгілік Мұраттарына қол жеткізді... Мен Мәңгілік Ел ұғымын ұлтымыздың ұлы бағдары – «Қазақстан-2050» стратегиясының түп қазығы етіп алдым» [1].

Ел басының осы ойларына терең бойласақ қазақ елінің қалыптасу тарихы біздің мемлекетіміздің бүгінгі жағдайларда бірегейлігін дамытуға тікелей қатысы бар екендігі айқын көрінеді. Осы бағыттан алғанда ғасырлар ауысқан кезде қазақ елінің тәуелсіздігін нығайтып, жаңа тарихи жағдайларға сай етіп мемлекет құру қажеттіктерін жүзеге асыруға арнаған қазақ демократиялық интеллигенциясының өкілдерінің шығармашылығында дүниеге келген «Алаш Бағдарламасы» еңбегінің қазақ конституциясы тарихында алартын орны ерекше. Алаш қайраткерлерінің осы туындысы туралы көптеген ақиқаттан алыс, бұрмаланған көзқарастар біздің заманымызға дейін жетті. Көптеген қайшылықтарды бір қалыпқа түсіру барысында заң ғылымдарының докторы Мұхтар Құлмұхаммед өзінің «Алаш Бағдарламасы: Қиянат пен ақиқат» [2] деген еңбегінде өте нақты деректерге сүйене отырып Алаш партиясының лидерлеріне кеңес идеологтарының барлық жапқан жалаларының өтірік ойдан шығарылғандығын дәлелдеді. Бұл еңбекте «Алаш» партиясының көшбасшылары өздерінің Ресейде болған ақпан буржуазиялық революциясынан кейінгі қазақ елі қалай дамуы керек, қазақ мемлекеттігінің негізгі болатын Ата Заңы қандай болуы керек екенін көрсететін бағдарлама жасады.

Осы бағдарламада қазақ демократиялық интеллигенциясының өкілдері жас ұрпақ тәрбиесіне деген көзқарастарын, адам құқығына деген көзқарастарын, азаматтық қоғам құру мәселесін және құқықтық мемлекет құру үлгілерін жан-жақты қарастыра отырып көрсеткен, басқаша айтсақ осы бағдарламаларда қазақ елінің 1991 жылғы ата заңында (конституциясында) қабылданған көптеген идеялар, өте асығыс жасалған құжат болса да, сол кезде-ақ көрсетілген, сондықтан да біз қазақ елінің егемендігінің құқықтық негізі болатын ата заңымыз бен алаш партиясының бағдарламасының арасында идеялық, руханилық сабақтастықтар мол деп, ешқандай да қателесеміз деп қорықпай айта аламыз. Егерде тарихи деректерге сүйенетін болсақ, бұл құжаттардан айқын көріп отырғанымыз съездің шешіміне байланысты қазақтың ұлттық демократиялық партиясын құру жүзеге асырылды «Ал сол, 1917 жылдың 5 октябрінде «Қазақ» газетінде ұлттық-

демократиялық партия құрылғандығы және ол партияның аты Алаш деп біздің бабаларымыздың аты мен аталғандығы туралы жария етілуі» [3, 130 б].

Ал енді осы Алаш партиясының бағдарламасына келетін болсақ барлық халыққа жариялылық сипатта болу үшін сол кездегі «Қазақ» газетінде жарияланды. Бағдарлама жасаушылар Ә.Бөкейханов, А.Байтұрсынов, М.Дулатов, Е.Ғұмаров, Е.Тұрмұхамедов, Ғ.Жүндібаев, Ғ.Бірімжанов сияқты зиялыларының ең алдыңғы қатарлы өкілдері болды [2, 82-89б].

Ал енді осы Алаш партиясының бағдарламалық жобасына сипаттама беру үшін осы бағдарламаның мазмұнын ашуды жөн көрдік:

Алаш партиясының бағдарламасының жобасы:

## I

Мемлекет қалпы.

Россия демократическая, федеративная республика болу (Демократия мағынасы мемлекетті жұрт билеу. Федерация мағынасы құрдас мемлекеттер бірлесу. Әр қайсысы өз тізгінін өзі алып жүреді).

Үкімет басында Учредительное собрание мен Г.Дума қалауынша кесімді жыға сайланатын президент болу. Президент халықты министрлер арқылы бағу, ол министрлер учредительное собрание мен Г. Дума алдында жауапты болу.

Депутаттар тегіс, тең, төте әм хуфия сайлаумен болады. Сайлау хақында қан, дін, еркек- әйел талғаусыз болады.

Законды жалғыз ғана Г.Дума шығаруы һәм Г.Дума хукімет үстінен қарау, іс тексеру, запрос (сұрау) жасау хақы да Г.Думада болады; Мемлекет салығы Г.Думасыз салынбау.

## II

Жергілікті бостандық.

«Алаш» партиясы ғаділдікке жақ, нашарларға жолдас, жебірлерге жау болады. Күш-қуатын игілік жолына жұмсап, жұрт тарқы ету жағына бастайды.

## III

Негізгі құқық.

Ресей республикасында дінге, қанға қарамай, еркек-әйел демей адам баласы тең болу.

Жиылыс жасауға, қауым ашуға-жария сөйлеуге, газет шығаруға, кітап бастыруға-еркіншілік; хукмет қызметшілері, иесінен рұқсатсыз, ешкім табалдырығын аттамаушылық; заңсыз жолмен ешкімді хумет адамдары ұстамаушылық; сот сұрамай, билік айтылмай, тұтқын қылмаушылық; қылмысты болған адам сот бар жерде 24 сағат ішінде, сотсыз жерде бір жетіден қалмай сотқа тапсырылған, жабылса сот хукімі мен жабылуы.

Кісі хатын ашқанға айып, оқығанға жаза болуы.

## IV

Дін ісі.

Дін ісі мемлекет ісінен айырылған болуы. Дін біткенге тең құқық. Дін жоюға ерік. Кіру-шығу жағынан бостандық.

Муфтилік қазақта өз алдына болуы. Неке, талақ, жаназа, балаға ат қою сияқты істер молдада болуы, жесір дауы сотта қаралуы.

#### V

Билік һәм сот.

Әр жұрттың билік пен соты тұрмыс ыңғайына қарай болу. Би һәм сот жергілікті халықтың тілін білу. Аралас жерде соттық тергеу-тексеру һәм хүкімі жергілікті жұрттың қай көбінің тілінде айтылуы. Би һәм сот орнынан тексерусіз түспеу. Билік һәм сот жүзінде жұрт біткен тең болуы; Құдайдан соңғы күшті би һәм сот болып, кім де болса, олардың хүкіміне мойын сұнуы. Айтылған хүкім тез орнына келуі. Зор жазалы қылмыстар присяжный сотпен қаралуы. Қырдағы ауыл, болыс ішіндегі билік пен сот жұрт ұйғарған ереже жолымен атқарылуы.

#### VI

Ел қорғау.

Ел қорғау үшін әскер осы күнгі түрде ұсталмау. Әскерлік жасына жеткен жастар жерінде үйретіліп, жерінде қызмет ету; әскер тобына бөлгенде туысқан тобына қарай бөлу. Әскерлік міндетін қазақ атты милиция түрінде атқаруы.

#### VII

Салық.

Салық мал-ауқат, табысқа қарай байға-байша, кедейге –кедейше ғаділ жолмен таратылу.

#### VIII

Жұмысшылар

Жұмысшылар заң панасында болу. (Қазақ жерінде зауыт-фабрика аз, сондықтан қазақтың жұмысшылары да аз. «Алаш» партиясы жұмысшылар турасында социал-демократтардың меньшевик тобының программасын жақтайды).

#### IX

Ғылым – білім үйрету.

Оқу ордаларының есігі кімге де болса ашық һәм ақысыз болуы; жұртқа жалпы оқу жайылуы. Бастауыш мектептерде ана тілінде оқуы; қазақ өз тілінде орта мектеп, университет ашуы; оқу жолы өз алдына автономия түрінде болуы; хүкімет оқу ісіне кіріспеу; мұғалімдер – профессорлар өзара сайлау мен қойылуы; өз ішінде кітапханалар ашылуы.

#### X

Жер мәселесі.

Жер законінде жер сату деген болмау, әркім өзі пайдалану. Пайдасынан артық жер сатылмай, земствоға алыну. Жердің кені, астығы, байлығы қазынанікі болып билігі земство қолында болу.

Аса зор ағаш, зор өзендер мемлекеттіке болып, аз ағаш һәм көл байлықтары земство мүлкіне саналу [2, 82-89 с].

Қазақ зиялылары XX ғасыр басында дайындалған құжаттың бүгінгі стилистикалық ережелерге сай келмейтін жерлерін өңдемей, тарихи ақиқатты сол күйінде беруді жөн санадық. Бір орталыққа бағынған Қазақ мемлекетінің



Ресейдің құрамындағы ел болуын көздеген алаш зиялылары, бірінші кезекте, Ресейдің демократиялық, федеративтік ел болуын көксегенін, демократия, яғни елді сол елдің жергілікті тұрғын халқы басқару керек екендігін, осы басқаруды билік жүйесі қалай іске асыратындығы туралы да ойлар айтқан.

Ресейдің дәл қазіргі қалпы сияқты, оларға федерацияның керек екендігі және ол федерацияға өзара құқықтары мен бостандықтары тең мемлекеттер топтасу керек екендігін көрсеткен.

Бұл бағдарламаның жергілікті бостандық деп аталатын екінші бөліміне мәдени философиялық талдау жасайтын болсақ, қазіргі құлағымыз үйренген «жергілікті өзін-өзі басқару» деген түсінікті елестетеді. Бұл жерде қазақ демократиялық интеллигенциясының көш басшылары қазақ жерінің әртүрлі әкімшілік аймақтарының бірлігі, сонымен қатар дәл сол кездегі жағдайды естен шығармай, Ресей федерациясының бір бөлігі болуын мойындайды. Әрине болашақта мақсат орындалып, реті келсе қазақ автономиясының өздері сияқты еркіндік алған елдермен бірлікте болуды көздейді. Әрине сол кездегі ситуацияны өте жақсы түсінетін олар Ресей сияқты империяның бірден шығып кете қоюдың мүмкін емес екенін біледі. Сондықтан да өздерімен тағдырлары бір езілген елдермен бірлікте болу қажеттігін мойындайды. Өздерінің туған халқының мәдениеті мен биліктің қалыптасу ерекшеліктерін жақсы білген қазақ демократиялық интеллигенциясының өкілдері, билік органдарына рухы таза, халқына жаны ашитын, әділеттік пен шындық принциптерін жақсы игерген азаматтардың келгенін көксейді және осындай адамдардың кандидатураларын халықтың өзі қалап алуы үшін, халықтың өз еркіне салады. Осы бағдарламаға мәдениет философиясы талаптарымен қарайтын болсақ қазіргі қоғамдық ойларда арман мен мақсат ретінде кездесіп жүрген зайырлы мемлекет, құқықтық мәдениеті белгілі дәрежеге көтерілген құқықтық мемлекет, азаматтық қоғамның негіздері туралы элементтер, қоғамдағы әртүрлі жағдайларға байланысты зәру, кемтар, ғаріп адамдарды қорғау сияқты мәселелер де кездеседі. Әрине бұл идеялар қазақ демократиялық интеллигенциясының сол кездегі алдыңғы қатарлы елдердің осы мәселеге байланысты біраз құжаттарымен танысқандығын көрсетеді.

Ал енді үшінші тарауда қарастырылған мәселелер «негізгі құқық» деп аталып, сол кездегі Ресей мемлекетінде өмір сүріп жатқан адамдарды ұлтына, жынысына, дініне қарамай тең құқықты етіп бөлу қажеттігін көрсетеді. Сол сияқты бұл жерде әр азамат үшін маңызды, қазіргі біздің елде де журналистер жиі-жиі көтеруді жақсы көретін, сөз бостандығы мәселелеріне көңіл бөліп, жиналыс жасау, әртүрлі қауым ашу (азаматтық қоғам элементі), газет, кітап шығару мәселелерін де баса айтқан. Сол сияқты адамдардың бас бостандығына байланысты ешкімнің сот шешімінсіз тұтқындалмауы, және жазықты деп есептелмеуі туралы мәселелер айтылған.

Ал дінге байланысты арнайы бөлім төртінші тарауда қарастырады. Жоғарыда көрсеткен зайырлы мемлекет идеясынан шығатын дін мен мемлекет ісін бір-бірінен ажырату, Ресейдегі барлық діндерге тең құқық беру идеялары айтылып, дін қабылдау немесе одан шығу бостандығы туралы

талаптар қойылған ойларды кездестіреміз. Бұл тарауда тағы бір қазақтың дәстүрлі қоғамнан келе жатқан жиі-жиі дау тудыратын мәселесі жесір дауына байланысты да ол даудың шешуін сот қарасын деген прогрессивті ойлар айтылған.

Бағдарламаның бесінші тарауында билік пен соттың әрбір халықтың өзіндік менталитетіне сай қолданылуы мәселесі көтеріледі. Тек қана қазақтар тұратын жерлерде сот іс-шараларының барлығы қазақ тілінде жүргізілуін талап етеді. Билер мен судиялардың мәртебесін көтеру үшін де біраз ойлар айтылып оларды құдайдан соңғы жердегі биліктің ең күштісі болуы деңгейіне жетуін талап етеді. Халық олардың шығарған үнімдеріне мойын ұсынуын, үкімдердің тез орындалуын дәріптейді.

Басты мәселелердің бірі болып есептелетін, ел қорғау мәселесін алтыншы тарауда қарастырған. Бұл жерде жасы жеткен жастардың өз жеріне үйретіліп, халықты қорғау үшін қызмет етіп, әскери топтарда оларды жақындық, туысқандық белгілеріне қарай бөлгенді қарастырады, бұл ойларда қазақ халқының ел қорғау тәжірибесінен алынған, тарихи сында тиімділігі дәлелденген дәстүрлер болатын.

Экономиканың нығаюындағы мәнінің зор екендігін жақсы түсінген олар жетінші тарауын салық ісіне арнайды. Салық жинауды іске асырғанда оның мөлшерін әр адамның табысына қарай, яғни байға – байша, кедейге – кедейше әділ есептелген жолмен салынуы керек дейді.

Сегізінші тарау жұмысшылардың құқықтарын қорғау мәселесіне арналып, сол кездегі жағдайлардағы ерекшеліктерде кездесіп отырған өндіріс көздеріндегі ахуалға байланысты, Алаш зиялылары меншивиктер тобының бағдарламасын қолдайтындықтарын көрсетеді.

Тоғызыншы тарау оқу, білім алу мәселелеріне арналған. Оқудың ақысыз, пұлсыз болуы негізгі талаптардың бірі екендігін белгілейді. Бұл жерде оқу тек бастауыш мектептермен шектеліп қоймай, ана тілінде білім беретін университеттер ашудың қажет екенін айтады. Үкіметтің оқу ісіне араласпауы, мұғалімдер, профессорлар өзара сайлау арқылы қызметке тағайындалуы, кітапханаларды ұйымдастырып, олардың жұмыстарын ретке қою мәселелері де қарастырылған.

Біздің осы мақаланың басты тақырыбы болып отырған қазақ демократиялық интеллигенциясының көш басылары қалыптастырған алаш бағдарламасында біздің көрсеткіміз келген идеяларымыз құқықтық мемлекет құру, азаматтық қоғам құру сияқты мәселелерге деген көптеген түсініктердің бастамасы мен төларналық қайнар көздері бастау алады, бұл ойларды айтқандағы ең басты себебіміз, олардың ойлау мәдениеті жоғары деңгейде қалыптасуының әсерінен өздерінің ой жүйелерімен Мемлекетті қалыптастыру теорияларында өз заманынан әлдеқайда ілгері кетіп өздерінен кейінгі ғасырларда да қазақ халқы үшін пайдалы сабақ бола алатындай ойлар айтқанын көрсетіп беру және қазіргі кездегі мемлекетімізді одан әрі қарай жетілдіре дамытып қалыптастыру мәселелерімен салыстыра отырып талдау жасау.

Елбасымыздың қазақ хандығының 550 жылдығын тойлау барысында, «Бес ұлттық реформаны» жүзеге асыру барысында қазіргі кезде жасап жатқан іс-шаралары аясында, бәсекелестікке төтеп бере алатын отыз елдің қатарына қосылу идеясы, қазақ мемлекеттігінің қайнарларын қайта қарап олардан алатын үлгі, сабақтардың ауадай қажет екендігін көрсетеді. Мәңгілік ел идеясы қазақ тарихындағы сабақтастықтың айнасы бола отырып, Қазақстандық азаматтарды бірлік пен жасампаздыққа бастайтын ең абройлы, ең мәртебелі жол деп есептейміз. Осы жолдан айнымау біздің замандастарымыздың ең басты міндеті.

#### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.А. Послание народу Казахстана главы государства «Казахстанский путь- 2050: Единая цель, единые интересы, единое будущее» // Казахстанская правда. – 2014. – 18 января. – № 11 (27632).
2. Құлмұхаммед М.А. Алаш бағдарламасы: қиянат пен ақиқат. – Алматы: Атамұра, 2000. – 240 б.
3. Дүкенбаева З.О. Қазақтың шығармашылық интеллигенциясының тарихы (1917-1940). – Алматы. – докторлық диссертация. – 2003. – 318 б.

**Айтқулова Ж.Б.**

Казахская национальная  
академия искусств им. Т.Жургенова  
г.Алматы, Казахстан  
[j\\_bokeevna@mail.ru](mailto:j_bokeevna@mail.ru)

## ИНТЕНСИВНЫЕ И ИНТЕРАКТИВНЫЕ ПРИЕМЫ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

**Түйін:** Бұл мақалада автор орыс тілін оқытуда қолданылатын белсенді әдістерге, оның ішінде сын тұрғысынан ойлауға дағдыландыратын тәсілдерге тоқталады.

**Резюме:** В статье автор рассматривает методические приемы, способствующие развитию критического мышления, используемые на уроках русского языка.

**Abstract:** Intensive and interactive methods in teaching Russian as foreign language.

**Кілт сөздер:** сын тұрғысынан ойлау, Блум сұрақтары, инсерт, синквейн, әдіс.

**Ключевые слова:** критическое мышление, вопросы Блума, инсерт, синквейн, метод.

**Key words:** critical thinking, the Bloom questions, insert, cinquain, method.

Определение «инновация» как педагогический критерий встречается часто и сводится, как правило, к понятию «новизна». Между тем, инновация в точном переводе с латинского языка обозначает не «новое», а «в новое». Именно эту смысловую нагрузку ученые вложили в термин «инновационное» в конце прошлого века, также наметили основные черты «дидактического портрета» этого метода, направленного на развитие способности учащихся к самосовершенствованию, самостоятельному поиску решений, к совместной деятельности в новой ситуации. Почему мы придерживаемся позиции в необходимости применения инновационных методов обучения в учебном процессе? Во-первых, потому что современное время - время инноваций,

новшеств и нововведений. Каждый день мы сталкиваемся с новым товаром и продуктом, новым знанием, новыми идеями. Этому должен соответствовать и процесс обучения, и методы обучения. Во-вторых, приучение к инновационным методам обучения, постоянное их использование позволяет сделать открытым к новшествами мышление самих студентов, научить работать на опережение, поскольку эти качества являются особенностями инновационного обучения. В- третьих, педагогические экспериментальные данные подтверждают их преимущество в учебном процессе. Учащиеся сохраняют в памяти:

- 10% того, что читают,
- 20% того, что слышат,
- 30% того, что видят,
- 50% того, что слышат и видят,
- в то же время при активном восприятии информации они удерживают в памяти 80% того, что говорили сами, 90% того, что делали сами.

В основе инновационного обучения лежат следующие технологии: развивающее обучение, проблемное обучение, развитие критического мышления, дифференцированный подход к обучению, создание ситуации успеха на уроке. На уроках русского и профессионального русского языка в Казахской национальной академии искусств имени Т.Жургенова преподавателями успешно применяются методические приемы, способствующие развитию критического мышления.

Технология развития критического мышления через чтение и письмо разработана Международной Ассоциацией и Консорциумом Гуманистической педагогики. В последние 15 лет она получила широкое распространение в системах общего и профессионального образования в 29 странах мира.

Критическое мышление имеет пять характеристик: самостоятельное мышление, мышление обобщенное, мышление проблемное и оценочное, мышление аргументированное, мышление социальное. Критическое мышление – это точка опоры для мышления человека, это естественный способ взаимодействия с идеями и информацией. Мы и наши учащиеся часто стоим перед проблемой выбора, выбора информации. Необходимо умение не только овладеть информацией, но и критически ее оценить, осмыслить, применить. Встречаясь с новой информацией, они должны уметь рассматривать ее вдумчиво, критически, оценивать новые идеи с различных точек зрения, делая выводы относительно точности и ценности данной информации. Методика развития критического мышления включает три этапа или стадии. Вызов – Осмысление – Рефлексия. Первая стадия – вызов. Ее присутствие на каждом уроке обязательно. Эта стадия позволяет актуализировать и обобщить имеющиеся у учащихся знания по данной теме или проблеме, вызвать устойчивый интерес к изучаемой теме, мотивировать их к учебной деятельности, сформулировать вопросы, на которые хотелось бы получить ответы, побудить к активной работе на уроке. Вторая стадия –

осмысление. Эта стадия ставит другие задачи, позволяет учащимся получить новую информацию, осмыслить ее, соотнести с уже имеющимися знаниями, искать ответы на вопросы, поставленные в первой части. Третья стадия – рефлексия, реализуется при выполнении учащимися самостоятельной работы. Здесь основным является целостное осмысление, обобщение полученной информации, присвоение нового знания, новой информации, формирование у каждого из них собственного отношения к изучаемому материалу. На стадии рефлексии осуществляется анализ, творческая переработка, интерпретация изученной информации. Работа ведется индивидуально, в парах или группах. [2,с.11]

Ассоциативный ряд, опорный конспект, инсерт, мозговая атака, групповая дискуссия, чтение с остановками и вопросы Блума, кластеры, синквейн, эссе, ключевые термины, перепутанные логические цепочки, лингвистические игры, исследование текста, работа с тестами, нетрадиционные формы домашнего задания способствуют развитию критического мышления. Эффективным приемом на уроках русского языка является «чтение с остановками». Преподаватель заранее продумывает вопросы и задания к тексту, направленные на развитие у студентов различных мыслительных навыков. Педагог дает инструкцию и организует процесс чтения с остановками, внимательно следя за соблюдением правил работы с текстом. Данный прием может использоваться при подготовке к написанию монолога-рассуждения, т.к. эта работа предполагает не только тщательный анализ текста, но и умение «идти» вслед за автором, «видеть», как он создает текст, что хочет «сказать» читателю на данном этапе.

Также при коллективных обсуждениях целесообразно использовать «Ромашку вопросов» или «Ромашку Блума». Систематика вопросов, основанная на созданной известным американским психологом и педагогом Бенджамином Блумом таксономии учебных целей по уровням познавательной деятельности (знание, понимание, применение, анализ, синтез и оценка), достаточно популярна в мире современного образования.

#### **Текст «Радость из Страдания»**

**Простые вопросы** — вопросы, отвечая на которые, нужно назвать какие-то факты, вспомнить и воспроизвести определенную информацию. Их часто используют при традиционных формах контроля.

Например:

*Какое произведение представил Бетховен в дворцовом театре?*

*Как раскрывается душевное состояние героя?*

*О чем думал композитор, когда его глаза наполнились слезами радости?*

**Уточняющие вопросы.** Обычно начинаются со слов:

«То есть вы говорите, что...?»,

«Если я правильно понял, то ...?»,

«Я могу ошибаться, но, по-моему, вы сказали о ...?».

«Вы действительно думаете, что в тексте есть элементы описания?».

Целью этих вопросов является предоставление человеку возможностей для обратной связи относительно того, что он только что сказал.

### **Интерпретационные (объясняющие) вопросы.**

Обычно начинаются со слова «Почему?». Они направлены на установление причинно-следственных связей.

*Почему тема текста «Радость из Страдания»?*

Если ответ на этот вопрос известен, он из интерпретационного «превращается» в простой. Данный тип вопроса «срабатывает» тогда, когда в ответе присутствует элемент самостоятельности.

**Творческие вопросы.** Если в вопросе есть частица «бы», элементы условности, предположения, прогноза, мы называем его творческим.

*Если бы Бетховена не постигла болезнь, каких вершин он достиг бы как музыкант, как личность?*

**Оценочные вопросы.** Эти вопросы направлены на выяснение критериев оценки тех или иных событий, явлений, фактов.

*Можно ли Бетховена назвать счастливым человеком?*

*Смог ли Бетховен победить свою судьбу?*

*«Ему аплодировала не только Вена, ему аплодировали далекие поколения» к такому выводу подводит нас автор. Выразите свое отношение к высказыванию.*

**Практические вопросы.** Если вопрос направлен на установление взаимосвязи между теорией и практикой, мы называем его практическим.

*Как бы вы поступили на месте героя данного текста?*

*Как вы думаете, в чем актуальность основной идеи текста в наше время?*

При работе над текстом особую сложность представляет для студентов умение находить проблемы текста. Кластер - это способ графической организации материала, позволяющий сделать наглядными те мыслительные процессы, которые происходят при погружении в ту или иную тему. Кластер является отражением нелинейной формы мышления. Иногда такой способ называют «наглядным мозговым штурмом».



**Смысл этого приема заключается в попытке систематизировать имеющиеся знания студентов по той или иной проблеме.**

**Кластер** может быть использован на самых разных стадиях урока.

На стадии **вызова** - для стимулирования мыслительной деятельности.

На стадии **осмысления** - для структурирования учебного материала.

На стадии **рефлексии** - при подведении итогов того, что учащиеся изучили.

**Инсерт** - условные значки (интерактивная система записи для эффективного чтения и размышления). Инсерт применяется при работе над текстом или грамматическим материалом. Все обозначения систематизируются и моменты текста, вызвавшие у студентов наибольший интерес, обсуждаются коллективно. Например, при чтении текста «Питайтесь правильно» студенты обрабатывают текст специальными знаками: V-«уже знал», + - «новое», (-)-думал иначе или не знал,?-не понял, есть вопросы. Все обозначения систематизируются и моменты текста, вызвавшие у студентов наибольший интерес, обсуждаются коллективно.

### Текст «Питайтесь правильно»

<b>V знал</b>	<b>+ новое</b>	<b>- думал иначе</b>	<b>? хочу знать</b>
- не нарушать режима питания; - не переедать; - ужинать не позднее, чем за два часа до сна.	-общая калорийность суточного рациона не должна превышать 2500 килокалорий.	- снизить калорийность суточного рациона за счет ограничения мучных блюд, кондитерских изделий, сахара, меда	- не увлекайтесь кофе

Все чаще педагоги стали использовать синквейн - приём технологии развития критического мышления, на стадии рефлексии. Синквейн — пятистрочная стихотворная форма, возникшая в США в начале XX века под влиянием японской поэзии. В дальнейшем стала использоваться в дидактических целях, как эффективный метод развития образной речи, который позволяет быстро получить результат. Синквейн – белый стих, помогающий синтезировать, резюмировать информацию. Это форма свободного творчества, но по особым правилам. Технология критического мышления учит осмысленно пользоваться понятиями и определять свое личное отношение к рассматриваемой проблеме. Ценность заключается в том, что все это собрано в пяти строках. Так, в нестандартной ситуации студенты усваивают научные понятия, применяют знания и умения. Рождаются мысли, развиваются мыслительные навыки. Развивать мышление – значит развивать умение думать. Для чего используют? Во-первых, обогащает словарный запас, во-вторых, подготавливает к краткому пересказу, в-третьих учит формулировать идею, в-четвертых, позволяет почувствовать себя хоть на мгновение творцом. На первой строчке записывается одно слово – существительное - тема синквейна. На второй строчке пишутся два прилагательных, раскрывающих тему синквейна. На третьей строчке записываются три глагола, описывающих действия, относящиеся к теме синквейна. На четвертой строчке размещается целая

фраза, предложение, состоящее из нескольких слов, с помощью которого студент характеризует тему в целом, высказывает свое суждение по отношению к теме. Таким предложением может быть крылатое выражение, цитата, поговорка или составленная самим студентом фраза в контексте с темой. Пятая строчка – это слово-резюме, которое дает новую интерпретацию темы, выражает его личное отношение к теме. Процедура составления синквейна позволяет гармонично сочетать элементы всех трех основных образовательных систем: информационной, деятельностной и личностно-ориентированной.

**Тема: Функциональные стили речи**

**стили речи**

книжный, разговорный  
употребляются, реализуются, отличаются  
обслуживают различные сферы общения  
разновидности речи

**Тема: Конституция – основной закон  
конституция**

юридическая, государственная  
обладает, определяет, действует  
основной закон государства акт

Таким образом, технология критического мышления дает учащимся: - повышение эффективности восприятия информации; - повышение интереса к изучаемому материалу, так и к самому процессу обучения;

- умение критически мыслить;
- умение ответственно относиться к собственному образованию;
- умение работать в сотрудничестве с другими;
- повышение качества образования учащихся;
- желание и умение стать человеком, который учится в течение всей жизни.

Технология критического мышления дает педагогу: умение создать на уроке атмосферу открытости и ответственного сотрудничества, возможность использовать модель обучения и систему эффективных методик, которые способствуют развитию критического мышления и самостоятельности в процессе обучения, стать практиками, которые умеют грамотно анализировать свою деятельность, стать источником ценной профессиональной информации для других.

Критическое мышление – это точка опоры, естественный способ взаимодействия с идеями и информацией. Наши наблюдения за активной работой учащихся на уроке, за их умственным развитием и уровнем обученности свидетельствуют о том, что используемая технология развития критического мышления в ряду других известных технологий может быть использована для формирования не только коммуникативных компетенций, но и других современных ключевых компетенций. Органичное включение работы по развитию критического мышления в систему образования даёт



возможность личностного роста, ведь такая работа обращена, прежде всего, лицом к учащимся, к его индивидуальности. Открытия, сделанные на уроках в результате поиска, незаметно становятся привычкой для них.

По мнению ведущих ученых интерактивное обучение рассматривается как способ познания, осуществляемый в формах совместной деятельности учащихся. Участники образовательного процесса взаимодействуют друг с другом, обмениваются информацией, совместно решают проблемы, моделируют ситуации, оценивают действие коллег и свое собственное поведение, погружаются в реальную атмосферу делового сотрудничества по разрешению проблем. Таким образом, активные формы и методы обучения обеспечивают не только прирост знаний, умений, навыков, но и раскрытие новых возможностей будущих выпускников, что является необходимым условием для совершенствования их компетентности.

#### **Литература:**

1. Замковая Н., Моисеенко И. *Инновационные формы работы на уроках русского языка как иностранного.* – Таллин, 2006.
2. Канарская О. В. *Инновационное обучение.* СПб, 1997.
3. Мынбаева А.К., Садуакасова З.М. *Инновационные методы обучения или как интересно преподавать.* – Алматы, 2009.

**Алдабергенова Г.Д.**  
Казахская национальная  
академия искусств им. Т.Жургенова  
г.Алматы, Казахстан  
[gulnara.dildahan@gmail.com](mailto:gulnara.dildahan@gmail.com)

#### **К ВОПРОСУ О ТЮРКИЗМАХ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

**Түйін:** Аталмыш мақалада кірме сөздердің орыс тілінде пайда болу жолдары қарастырылады. Мақалада кірме сөздердің орыс тілінің сөздік қорын байытатындығы жайлы айталады.

**Резюме:** В данной статье автор рассматривает вопрос о тюркизмах в русском языке. Отмечает, что тюркизмы составляют большой пласт лексики русского языка и обогащают его.

**Abstract:** This scientific article about borrowed words in the Russian language. The author writes that the borrowed words enriches the vocabulary of the Russian language.

**Кілт сөздер:** кірме сөздер, орыс тілінің лексикасы, тіл қоры

**Ключевые слова:** заимствованные слова, лексика русского языка, словарный запас

**Key words:** borrowed words, vocabulary of the Russian language, language reserve.

В лингвистике заимствование – это процесс усвоения одним языком слова, выражения или значения другого языка, а также результат этого процесса – само заимствованное слово. Заимствование является важным фактором развития и изменения лексической системы языка.

Заимствование слов – естественный и необходимый процесс языкового развития. Лексическое заимствование обогащает язык и обычно нисколько не вредит его самобытности, так как при этом сохраняется основной словарь,

кроме того, неизменным остается присущий языку грамматический строй, не нарушаются внутренние законы языкового развития. Причин, вызывающих процесс заимствования, может быть очень много: военно-политические события, постоянные языковые контакты, связанные с переселением или географическим соседством; распространение религии и культуры или высокий уровень технической цивилизации, присущий другой языковой общности; продолжительная целенаправленная языковая политика одного региона по отношению к другому. Как правило, в процессе воздействия одной языковой общности на другую наблюдается взаимодействие нескольких из названных факторов. Но самым важным побудительным мотивом, приводящим к появлению заимствований, является осознание заимствующей стороной того факта, что другой язык может принести ценности, достижение или стиль жизни, которые вызывают признание. Другая языковая общность воспринимается как более прогрессивная.

Заимствование слов есть не то что, как способ развития языка; это результат взаимодействия различных народов и государств. По характеру и объёму таких заимствований не трудно определить исторический путь любого народа и любой страны. При столкновении двух и более языков, менее развитый в какой-либо области язык быстро реагирует на потребности общества и производит заимствование иноязычной лексики.

Некоторые лингвисты и историки не могут отрицать влияния тюркских языков на славянские и др. языки, но стараются всячески свести их значение у минимуму, так они утверждают, что, к примеру, в русском языке тюркские заимствования связаны исключительно с предметами кочевого быта и некоторыми географическими названиями. Вне поля их зрения остались такие важные и серьёзные слова, несущие в себе огромный смысл и значение, которые относятся к сфере государства и экономики (деньги, казна, казначей, тамга, таможня, барыш, хозяин, казак, товарищ, товар и многие другие). Мы не хотим углубляться в историю России или Европейских стран, чтобы оценить культурное влияние на них тюркских народов, ограничимся лишь анализом некоторых тюркизмов.

К этнокультурной лексике любого языка относятся: 1) названия природных явлений, характерные для той области, где живут носители данного языка; 2) лексика материальной культуры; 3) лексика духовной культуры; 4) термины родственных, семейных отношений и половозрастной классификации людей; 5) термины общественных отношений; слова, относящиеся к духовной жизни людей (музыке, искусству, развлечениям), образованию и воспитанию; слова, характеризующие людей в системе общественных связей и ценностей; 6) слова, относящиеся к мифологии, фольклору и обрядам.

Необходимость исследования в совокупности этнокультурной лексики русского и тюркских народов диктуется тем, что данные по этим языкам дополняют и объясняют происхождение целого ряда понятий и выражений. Русский и тюркские языки и народы за последнее тысячелетие, т.е. в период их формирования в таком виде, в каком мы их сегодня видим, развивались в

похожих социально-политических и хозяйственно-экономических условиях, входили в состав одних и тех же государственных образований: Булгарию (Поволжскую Булгарию), Золотую Орду, Казанское ханство и Российскую Империю. Это обстоятельство предопределило интенсивное взаимовлияние.

Значительное место в лексике русского языка занимают тюркизмы. Хотя некоторые аспекты тюркизмов в русском языке в той или иной мере затронуты в научных статьях и монографиях многих исследователей, однако в целом тюркская лексика еще не подвергалась всестороннему монографическому исследованию.

Многие иностранные слова, заимствованные русским языком в далеком прошлом, настолько им усвоены, что их происхождение обнаруживается только с помощью этимологического анализа. Таковыми являются, например, некоторые заимствования из тюркских языков, так называемые тюркизмы. Слова из тюркских языков проникали в русский язык с тех пор, как Киевская Русь соседствовала с такими тюркскими племенами, как болгары, половцы, берендеи, печенег и другие. Примерно к VII-XII векам относятся такие древнерусские заимствования из тюркских языков, как боярин, шатёр, богатырь, жемчуг, кумыс, ватага, телега, орда и др.

Устный путь проникновения, отражая произносительные нормы, по-разному проявлявшиеся на разной территории, неизбежно порождал появление многообразных вариантов заимствований. Не случайно многим тюркизмам присущи вариантные формы. Причем для тюркизмов, вошедших в литературную речь, вариантность характерна в период вхождения и на первом этапе функционирования (ср. чемодан, чамадан, чумадан; тасма, тьясма, тесьма, тесма; хилат, халат; саадак, сагайдак, сайдак; армяк, ормяк, ирмяк; каптан, капитана; ковтан, кофтан, кафтан и т.п.). Во многих случаях разнотой в произношении формы поддерживался тем, что заимствование было результатом разноязыковых контактов. Для диалектных тюркизмов пестрота форм отмечается и по настоящее время (ср. елань, алань, ялань; кумган, кулган, комган, кубган, курган, кунган; кумач, кумак; бахча, бахша; изюм, узюм; амбар, анбар, онбар и т.п.).

Бытовые слова приобретали переносные значения и проникали в пределы различных терминологических систем и сферу отвлеченных понятий и представлений. Например, серьги «украшение» => «отростки у петуха и курицы под шеей», «цветы»; колпак «вид головного убора» => «абажур», «сачок ловли рыб»; кайма «деталь одежды» => «узкая полоса чего-либо»; штаны «вид одежды» => «соединении дымоходов», «форма обшивки корабля» и т.д.

Иным было положение с тюркизмами, которые, являясь названиями новых, жизненно важных в повседневном быту реалий (сундук, амбар, стакан, чулки, тулуп, карман и др.), заполнили свободные ячейки в языке. В дальнейшем, вживаясь в русский язык, обрастая переносными значениями, тюркизмы начали утрачивать монопольность лексемы и пополняли ряды лексико-семантической избыточности. Явление лексической избыточности, таким образом, коснулось тюркизмов лишь позднее, с притоком

западноевропейизмов, которые в ряде случаев оказались более жизнеспособными (см. синонимические ряды: башмак – ботинок; штаны – панталоны – брюки).

Особый класс тюркизмов, занимающих своего рода промежуточное положение между первой и второй группами, составляют лексемы, имеющие широкое распространение и довольно активное употребление, но сохраняющие иноязычность, воспринимаемые, как чужеродные для русского языка ввиду не свойственности русскому быту самой реалии (гарем, чапан, папаха и т.п.).

Так, в Рукописном лексиконе первой половины XVIII в. многие из них представлены в качестве слов, не требующих каких-либо комментариев: ср. аршин, барыш, бахрома, башмаки, вьюк, деньги, кирпич, товар, толмач. Более того, некоторые тюркизмы, как вполне освоенные, сами выступают в роли комментатора, толкующего значение того или иного слова: клеть – амбар кладовой, кляча – лошадь, мантия – епанча, терем – чердак и т.п.

Подробно и детально рассматривали антропонимы историк С.Б. Веселовский в своей книге «Древнерусские имена, прозвища и фамилии» (М., 1974) и академик Н.А. Баскаков в книге «Русские фамилии тюркского происхождения» (М.: Наука, 1979). Они подходили к проблеме с позиций разных наук: первый как историк, второй как филолог.

В первой работе предлагается часть списка русских фамилий тюркского происхождения. Тюркские прозвища, данные кому-либо из членов традиционной русской семьи, закреплялись за получившим его лицом, и последующие его потомки приобретали новую фамилию по данному прозвищу, старая фамилия, таким образом, прерывалась.

Прозвище, как правило, указывало на то или иное свойство или признак данного лица, чаще отрицательный. Большинство прозвищ по своему грамматическому значению были прилагательными, качественными или отглагольными, по признаку того или иного действия, характерного для получившего данное прозвище. В качестве примеров могут быть приведены следующие фамилии. Фамилия Тургенев имеет совершенно очевидную тюркско-монгольскую основу – качественное прилагательное *turgen* алт. «скорый», «быстрый», «спешный»; фамилия Аксаков – тюркск. *asqaq* «хромой»; фамилия Кутузов происходит из тюркск. *Qutuz* – *qutuz* «бешеный»; Радлов: «бешеная собака». Любопытно, что фамилия Кутузовых по их родословной ведет свое происхождение якобы с Запада, но явно тюркское происхождение основы слова *qutuz* указывает на связи этой фамилии с Востоком. Тюркизм, как любое исконное или заимствованное слово, – понятие историческое.

При заимствовании лексемы обычно имели одно значение, причем, как правило, связанное с основным значением этимона (халат, штаны, шаровары и т.д.). Оторванные от типологически привычной языковой среды, естественного окружения слов-сородичей, заимствования попадали в чуждое словесное окружение. По внутренним законам языка тюркизмы включались на разных правах в синонимические ряды.

Проследивание судьбы тюркизмов в русском языке позволяет говорить о том, что они не просто влились, как безучастные свидетели процесса заимствования, а вступили во взаимодействие с иконными словами, сами подвергаясь перестройке и вызывая обратную перестройку в значении слова.

Например, слово лошадь, суд по первым фиксациям, датируемым началом XII в. (СлРЯ, с. 288), появилось в русском языке позже, чем конь (XI – XVII в. – СлРЯ, с. 287) и первоначально вошло, как наименование по половому различию. Слово лошадь вскоре, однако, приобретает функции общеродового понятия, и в лексикографических источниках оба слова толкуются одно через другое. В синонимическом ряду, куда входят, кроме слов лошадь и конь, книжное, ироническое буцефал, народно-поэтическое сивка, крестьянское разговорное савраска, кляча (плохая), скакун (резвая) тюркизм лошадь является доминантой. В современном русском языке слово конь чаще выступает в значениях «самец лошади», «верховой, воинский конь». Слово лошадь употребляется для обозначения общеродового названия животного, самки и тяглового животного; реже – для обозначения воинского, верхового коня.

Выступая в своих основных значениях в качестве нейтрально-стилевого обозначения, в переносном значении тюркизм приобретает снижено-негативный характер. Через восприятие «плохой конь», «рабочий скот» словом лошадь в речевой ситуации называют неповоротливого, неуклюжего человека. В итоге стало стираться изначальное противопоставление слов лошадь и конь по половому различию и укрепляться различие функциональное и стилевое.

Таким образом, тюркизмы в русском языке, представляя собой особый малоизученный пласт, не просто вошли в состав языка и активно используются, но и обогащают его, свидетельствуют о неразрывных культурно-исторических взаимодействиях великих народов.

#### **Литература:**

1. Александрова З.Е. *Словарь синонимов русского языка: Практик. Справочник: ок. 11000 синоним. рядов* З.Е. Александрова. 8-е изд., стер. М.: Рус.яз, 1995.
2. Баскаков Н.А. *Русские фамилии тюркского происхождения* Н.А. Баскаков. М.: Наука, 1979.
3. Шипова Е.Н. *Словарь тюркизмов в русском языке*. Алма-Ата.: Наука, 1976.

**Еспенова Т.Т.**

*Т.Қ.Жүргенов атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қаласы, Қазақстан*  
[tolkyn\\_espnova@mail.ru](mailto:tolkyn_espnova@mail.ru)

## АНТРОПОНИМИКАЛЫҚ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМАЛАРДЫҢ ҰЛТТЫҚ СИПАТЫ

**Түйін:** Бұл мақалада лингвокультуремалар лингвомәдениеттанудың бірлігі ретінде қарастырылады. Автор қазақ халқының ономастикалық лингвокультуремаларын терең сипаттайды. Қазақ халқының ономастикасына табиғи құбылыстар, дәстүр, наным-сенімдер әсер етеді. Лингвокультуремаларды 3 топқа бөлуге болады: ұлт тұрмысының материалдық-мәліметтік жағын қамтып көрсететін лингвокультуремалар, ұлттық менталитетті иерархиялық құндылықтар тұрғысы жағынан көрсететін аксиологиялық сипаттағы лингвокультуремалар, таптаурындар. Автор антропонимикадағы лингвокультуремалар қазақ халқының тұрмысының маңызды құрамдас бөлігі екендігін қорыта айтады.

**Резюме:** В данной статье рассматриваются лингвокультуремы как единицы лингвокультурологии. Автор подробно описывает ономастические лингвокультуремы казахского народа.

Ономастика казахов отличается в силу влияния природных явлений, традиций, веры и др. внешних факторов. Лингвокультуремы можно разделить на три группы: лингвокультуремы, отражающие материально-фактологическую часть национального бытия, лингвокультуремы аксиологического характера, показывающие национальный менталитет с позиции иерархии ценностей, стереотипы, речеповеденческие лингвокультуремы. Автор приходит к выводу, что лингвокультуремы в антропонимике - важная составляющая быта казахского народа на протяжении всей его жизни.

**Abstract:** This article analyzes linguo-cultureme as the units of the cultural linguistics, Author describes in detail the onomastic linguo-cultureme of the Kazakh folk.

The onomastics of Kazakhs differs from others due to the influence of national phenomena, traditions, beliefs and other external factors. Linguo-cultureme divide into three groups: linguo-cultureme that show material factual part of national being, linguo-cultureme of the axiological character that show national mentality from the position of the hierarchy of the values, stereotypes speech and behavioral linguo-cultureme. The Author came to conclusion that linguo-cultureme in anthroponomics are the important component of the life of the Kazakh folk during it's existence.

**Кілт сөздер:** антропонимика, ономастика, лингвокультурема.

**Ключевые слова:** антропонимика, ономастика, лингвокультурема.

**Keywords:** anthroponimics, onomastics, linguo-cultureme.

Ономастикалық лингвокультуремалардың ұлттық-мәдени ерекшеліктерді танытуда атқаратын ролі ерекше екені мәлім. Себебі бұл сала өзінің бойына лингвистикалық, тарихи өркениеттік және мәдени деректерді жинаған ерекше лингвомәдени бірліктер болып табылады [1, 21 б.]

Антропонимдер дегеніміз әрбір адам аты дейтін болсақ, осы антропонимдер әр түрлі объектілердің атауында негіз ретінде қолданылады. Олар микропонимияда өте жиі кездеседі. Осылайша үй және аула әдетте үй иесінің атымен, лақап атымен, тегімен аталады: Мысалы, Мадесовтар үйі десек Мадест деген кісі есімімен сол үйдің аталғанын аңғаруымызға болады [2, 17-18 б.].

Қазақ есімдерін зерттеудің тарихи-мәдени аспектісі есімдер пайда болатын және олардың жүйесі дами алатын ұлттық-мәдени фондын зерттеуді білдіреді.

Зерттеу, осы бағыттағы есімдік жүйенің дамуына әсер еткен ұлттық мәдени-тарихи фактілерін комплексті зерттеу жолымен іске асырылады.

Адам мәдениеті және қоғам өмірімен тығыз байланысты тілдің бір бөлшегі ретінде жеке есімдердің зерттелуін дамыту керек [2, 229 б.].

Қазақ есімдерінің жасалуында маңызды орын алатын мәселе-тарихи, ұлттық-мәдени жағдайлар. Халық тарихында бұндай жағдайлар атап айтқанда түрлі қоғамдық құрылыстағы әртүрлі діни ағымға байланысты болса, тағы бір жағынан түрлі мәдени қатынасқа, әдет-ғұрып, наным-сенімдермен ұштасып жатады.

Бұл тұста, әсіресе антропонимдердің ономастикалық континентте алатын орны ерекше. Қазақ есімдері тіл иесінің рухани-достығымен, мәдениетімен, экономикалық, әлеуметтік өмірімен, тұрмыс-тіршілігімен тығыз байланысты болып жатады. Мәселен, егер де отбасында үнемі қыз бала көп болып, жалғыз ғана ұл болса, онда соңғы туған қызға қойылған аттар мыналар сияқты болып келеді: Қызтумас, Ұлбала т.б.

Таңдап қойған сәтті есімдер баланың өмірін қорғайды, «көз тиюден» сақтайды деп түсінген. Осы сияқты әдет-ғұрыптарға сену нәтижесінде қазақ есімдері әр алуан болып отырады. Егер балаға жаман есімдер қойылса, бала елеусіз болады, өмір-жасы ұзақ болады деген ұғым болған. Мәселен, Кепсергүл, Шұлғаубай, Байпақгүл, Шеге тәрізді есімдер осыны ескертсе керек.

Баласы өле беретін зарлы ата-аналар кейінгі туған балаларына сол өлген баланың орнын басты деп, Орынбасар, Өтеген, Тіленді, Төленді сияқты аттар қойған.

Қазақ халқы арманшыл халық. Осы себепті арман-тілегі қалай да баланың ұзақ өмір сүруін, оның көп жасап, жақсы азамат болуын қалаған. Сондықтан да ел ішінде Мыңжасар, Жүзбай, Тоқсанбай, Өмірзақ, Ұзақ, Жанұзақ тәрізді есімдерді қойған. Қазақ антропонимдерінің ішінде зергерлік істер мен шеберлік өнерге байланысты сөздерден де кісі аттары кездеседі. Мысалы, Шолпыбай, Моншақ, Маржан, Меруерт, Ақық, Түйме, Әшекей, Сырғалым т.б.

Сондай-ақ қазақ халқы төрт түлік малды қастерлеп өсірген. Осыған орай туылған нәрестеге Бота, Тайлақ, Қозы сияқты есімдер қойған болса, осыдан келіп кісіге төрт түліктің жас мөлшеріне байланысты есімдер қойыла бастағанын аңғаруға болады. Мысалы, Дөнентай, Қаратай, Атанқұл, Тоқтыбай, Қозыбек, Қозыбағар, Танабек, Баспақ т.б.

Халқымыздың наным-сенімінде отқа, суға, айға, күнге табыну ертеректе қалыптасқаны белгілі. Осының нәтижесінде мына сияқты есімдер кісі аттарына қойылған: Айкүл, Айжарық, Айтолық, Күлбай, Күнай, Айсұлу, Күнсұлу, Айқан т.б.

Сол сияқты үй хайуандары мен жабайы аңдардың, табиғат атаулары мен өсімдіктердің және жоғарыда айтып өткендей қымбат тастардың атаулары кісі аты ретінде қойылған [2, 27 б.]

Мысалы: Айтолды, Күнтуар, Бөрі, Барыс, Бұқа, Алтын, Қаршыға, Сұңқар тәрізді есімдер ай мен күнге табыну, табиғатты, аңды, құстарды

ерекше күш санау, кейбір хайуандарды (мәселен бөрі, ит, бұқа) шыққан тегіміз, біздің ата-бабамыз деп тотем ету жайлары басым болғаны мәлім.

Бала туған соң қырқынан шығарғанда «ит көйлек» кигізу салты көптеген түркі халықтарында бар, ортақ әдет. Осындай ырымға байланысты Итбай, Итбас, Күшік, Күшікбай, Барақ деп ат қою болған. Мұндай әдет түрікмен, якут, тәжік, араб және Кутаиси грузиндерінде де бар екен. Ал, қазақ ұғымындағы ит жанды «мықты, жаны сірі» адам деген түсінік ертеден келе жатқан ит атын қою ырымымен байланысты болса керек. Мұның негізгі сыры итті жеті қазынананың бірі деп санап, оны тотем ретінде қастерлеуден туған болар [2, 45 б.].

Қазақтың халық антропонимдерінің байып толығына әр кезеңде болған қоғамдық тарихи өзгерістердің ықпалы күшті болады. Мәселен ырым мен дәстүр, әдет-ғұрыптары, ауыз әдебиеті, осыған қоса айтуға болатын эпостық жырлардағы қаһармандар бейнелері. Қазақ арасында көп кездесетін Едіге, Жүсіп, Злиқа, Асан, Қайып, Бану, Рүстем, Зухра сияқты атаулар шығыс әдебиеті, оның ішінде парсы әдебиетінің қазақ ауыз әдебиетіне тигізген әсерімен ұштасып жататын антропонимдер. Әлеуметтік-қоғамдық жағдайда тіл иесінің ономастикасына ықпал ететін лингвистикалық факторлардың бірі десек бек, бай, төре, мырза, сұлтан сияқты терминдерінің қосарлануымен жасалған қазақ есімдері, мәселен, Бекбай, Бекежан, Алмабек, Данабек, Байтас, Байжан, Байжұма, Нұрбай, Сұлтанғазы, Нұрсұлтан, Бексұлтан, Төрехан, Төре, Жантөре, Мырзабек, Мырзахан өткен ғасырлардағы қазақ қоғамындағы әлеуметтік бөліністерден мағлұмат беретін атаулар болып табылады. Т.Жанұзақов «бай, сұлтан, төре, мырза т.б.» сөздеріне талдау жасайды. [2, 55-56 б.]

Бай – сөзі сословиелік титул, термин ретінде VI ғасырдан бастап пайда болған. Бұл сөз V-VIII ғасырларға тән түркі жазба ескерткіштерінде жиі кездеседі. Оның көне түркі тіліндегі мағынасы «қожа, әкім, бастық», қазақ тіліндегі мәнісі «малы көп, дәулетті адам».

Сұлтан – сөзі түркі тілдеріне араб тілінен енген. Араб тіліндегі мағынасы «әкім», «бастық». Түркі тілдес халықтарда XV ғасырдан кездеседі. XV ғасырдың 40 жылдарынан бастап қазақ тілінде жұмсала бастаған.

Төре – көне түркі сөзі. Ол ертедегі көшпелі түркі халықтарының «тұрмыс заңы», «халық шешімі», «сот үкімі» – мағыналарында жұмсалған.

Мырза – парсының амиразада сөзінің қысқарған түрі Мир + Зада, яғни «ақ сүйек ұлы» деген сөзі.

Қазақ халқының балаға ат қоюының өз заңдылығы, өз үлгі-нұсқалары бар. Бұрын ұл болса болды, оның есіміне «бай», «бек», «хан» сөздерін қосақтайтын болсақ, қазіргі кезде бұл қосымшалардың мән-мағыналары ескірді деп есептеп, оларды қоспайтын, қоссақ та аз қосатын болдық.

Ертеректе қазақ халқы баласына ат қоюға келгенде басқа халықтар құсап әуре болып жатпай-ақ, дүйсенбі күні туса – Дүйсенбай, жұма күні туса – Жұмабек, ауылына, үйіне хан келсе – Хангелді, би келсе – Бигелді, сұлтан келсе – Сұлтангелді, қожа келсе – Қожагелді деп, болмаса әкесінің қанша



жасқа келгендігіне орай баласына Қырықбай, Елубай, Алпысбай, Жетпісбай, Сексенбай, Тоқсанбай деп ат қоя беретін болған.

Қазір, ол әдеттен арылып, қай үйге барсаң да, алдыңнан Болат, Қанат, Қайрат, Жанат, Берік, Серік есімді ұлдар мен Мөлдір, Маржан, Арай, Әсем, Әсел, Сымбат, Сандуғаш, Салтанат, Айгүл, Айнұр, Ақбота, Ақерке, Ақбаян, Ақмарал, Әйгерім, Назерке атты қыздар жүгіріп шығады.

Ғалымдардың пікірінше, ат қоюға келген кісі Ислам дініндегі балаға жақсы, мағыналы ат қою туралы хадисіне байланысты Құран-кәрімдегі пайғамбарлар аттарын, Алланың 99 көркем есімдерінен таңдап беріп отырады. Осыған байланысты халық арасында «кітапқа қарап қойылған», «кітаптан алынған» аттар пайда болған. Мысалы: Рахман - мейірімді Рахман, Рахманеберді, Рахман, Әбдірахман, Әбіш (қысқарған түрі), Әл-Әзим – ұлы Әзім, Әзімбай, Әзімхан, Әзімжан, Әзімбек, Әл Уәли басқарушы, Уәли, Уәлиахмет, Уәлиолла [3, 22 б.].

Кейбірде қазақтар баласына немесе немересіне жақын адамдарының есімін қоюға рұқсат сұрайтын болған. Баласының атын әкесінің немесе анасының, болмаса екеуі бірге қосылып қою да қазақ халқында жиі кездесіп жататын құбылыс.

Халық түсінігі бойынша қыз балаға тіл-көз онша тие қоймайтын болған, сондықтан оларға әдемі есімдер таңдалған. Мәселен Айман, Шолпан, Жұлдыз, Құралай, Тоты, Маржан, Алтынай, Күміс, Жібек, Мақпал, Шынар, Раушан, Қызғалдақ т. б.

Қыз балаларға есім таңдағанда жаңа туған нәрестенің түр-түсіне де қарап ат беретін болған. Жазушы Сәбит Мұқанұлының шешесі ақ сары кісі екен. Төрт-бес ұлдың артынан сүт кенже боп туған соң, атын Балсары қойыпты. Бұл нәресте кенже болған соң балдай тәтті деп жақсы көріп, тәтті тағам мен бояу түсі біріктіріліп ойлап табылған есім [4].

Ер балаларға ат қою жауаптырақ саналатын. Ұл баланың атын көбінесе үлкен әкесі, ауылдағы қариялар, оның бірі болмағанда баланың өз әкесі қоятын. Ер балаға бұрынғы өткен ата-бабаларының, батырлар мен билердің, ақын мен жыраулардың аттарын; баласы тұрмай жүрсе ешкім ескеріп көзге түспейтін жұпыны аттарды (Көтібар, Бүйен, Ұлтарак, Малбағар, Бокбасар, Бокқайнат) бала туған жер, су, күн, ай аттарына байланысты (Бұлақбай, Көлбай, Ілебай, Дүйсембай, Қаңтарбай) төрт түлік малдың, жабайы аңдар мен құстардың атауларына байланысты (Қойлыбай, Елубай, Алпысбай, Жетпісбай, Сексенбай) дені сау, жаны берік болуын меңзеп (Темірболат, Шойынбай) бұрын-соңды болған қару-жарақ атауларына байланысты (Найзабай, Қылышбек, Шоқпар, Балтабай т.б.).

Қорыта айтқанда, лингвомәдени жүйеде анықталатын қазақ тіліндегі антропонимдер – көне дәуірлерден этникалық ақпарат жеткізетін тарихи, мәдени және рухани әлеуметтік құбылыс. Осы жүйеге кіретін этноантропонимдердің этномәдени және тарихи болмысында түрлі этнос және этникалық топтардың тарихи тегі мен жағырафиялық қозғалысы көрініс табады.

### Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Суперанская, А. В. Теория и методика ономастических исследований // А. В. Суперанская, В. Э. Сталтмане, Н. В. Подольская и др. – М., 2007. – С. 163.
2. Т.Жанұзақов. Қазақ есімдерінің тарихы. – Алматы: Ғылым, 1991.
3. Халифа Алтай. Құран-Кәрім қазақша баламасы. 59-сүре, 22-24 аяттар.
4. <http://www.elarna.com/video.php>

**Тауенов К.Е.**

*Казахская национальная  
академия искусств им.Т.Жургенова  
г.Алматы, Казахстан  
[ktauenov@mail.ru](mailto:ktauenov@mail.ru)*

## КАЗАХСТАН НА ПУТИ К УСТОЙЧИВОМУ РАЗВИТИЮ

**Түйін:** Бұл мақалада Қазақстан Республикасында «Жасыл экономиканы» дамыту бағыттары сипатталып, Елбасы Н.Ә.Назарбаев жариялаған экономикасы дамыған 30 мемлекеттің қатарына кіру ұлттық жоспарын жасыл технологияларды дамыту арқылы орындау мүмкіндігі айтылады. Нақты статистикалық көрсеткіштер арқылы ел дамуының деңгейі көрсетіліп, «Жасыл экономикаға» бетбұрыстан кейінгі нәтижелер айқындалады.

Мақала мәтінде «тұрақты дамудың» қысқаша тарихы баяндалып, Қазақстан Республикасының «жасыл экономикаға» өту Концепциясын орындау кезеңдері, атқарылуы тиіс шаралар мәселесі көтеріледі. «ЭКСПО-2017» Халықаралық көрмесінің озық технологияларды дамытуда басты роль атқаратындығы қорытынды тұжырымдалады. Шетелде мұндай көрмелердің өткізілуі ел экономикасына әсері туралы шолу жасалады.

**Резюме:** В статье описывается направление развития «зеленой экономики» в Республике Казахстан, возможности выполнения провозглашенной Лидером Нации Н.Ә.Назарбаевым национального плана по вхождению в 30-ку стран с развитой экономикой, через развитие зеленых технологий. С помощью точных статистических данных показывается уровень развития страны, результаты наметившиеся после провозглашения «зеленой экономики».

В тексте статьи излагается краткая история «устойчивого развития», этапы выполнения Концепции по переходу Казахстана к «зеленой экономике», проблемы по выполнению необходимых мер. В заключении делается вывод о роли Международной выставки «ЭКСПО-2017» в развитии передовых технологий. Делается обзор о зарубежном опыте проведения выставок и влиянии на экономику этих стран.

**Abstract:** This article describes the direction of the development of the “green Economy” in Kazakhstan Republic, opportunities of the execution of the national plan of entering to thirty top countries with developed economies acclaimed by the leader of the Nation N.A.Nazarbayev.

Through the accurate statistical data we can show the country development level, the “green economics” proclamation results.

The article explains the brief history of “stable development”, steps of execution of the Conception of conversation of the Kazakhstan to the “green economy”, issues in necessary measures execution.

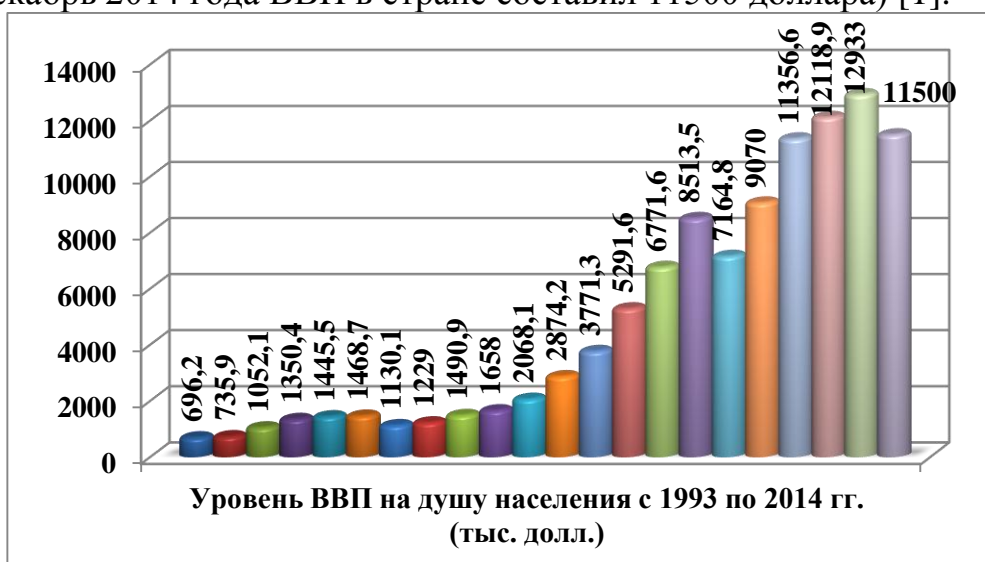
The last part of the article concludes the role of the “EXPO-2017” International exhibition for the development of hi-tech, reviews the foreign experience of the exhibitions and the impact on the economics of this countries.

**Кілт сөздер:** «жасыл экономика», «тұрақты даму», концепция, «ЭКСПО».

**Ключевые слова:** «зеленая экономика», «устойчивое развитие», концепция, «ЭКСПО».

**Key words:** «green economics», «sustainable development», concept, «EXPO»

В 1991 году получив независимость, Казахстан преодолел большой путь от плановой экономики к построению собственной основанной на рыночных отношениях экономики. Последующие годы рыночные отношения стали развиваться очень резкими скачками. Причина тому отсталая инфраструктура, необходимость изменений во сферах жизни и преодоление серьезных преград как внутри так и за пределами страны. Все мы помним, что капиталистические отношения зародились XVII 60-е годы в Великобритании. И все те страны, вступившие на этот путь, прошли уже громадный путь развития. Вместе с тем, можете представить какого постсоветским странам только открывшим для себя законы капитализма конкурировать с имеющими передовые технологии и огромные капиталы странами. При всем при этом наша страна показывает неплохие результаты по многим отраслям экономики. Это можно увидеть и по росту уровня ВВП (на декабрь 2014 года ВВП в стране составил 11500 доллара) [1].



С 70-х годов прошлого века понятие зеленая экономика в той или иной форме витает в воздухе. Предлагаются различные идеи по внедрению зеленых технологий, принимаются законы и концепции странами и группами стран. Первый Президент Независимого Казахстана, лидер Нации - Нурсултан Абишевич Назарбаев в программе «Казахстан-2050»: Новый политический курс состоявшегося государства обозначил задачу продолжить устойчивое развитие в XXI веке. Казахстан сначала вошел в пятидесятку стран мира с развитой экономикой и планирует войти в тридцатку. Для того чтобы развивать в стране альтернативные источники энергии и перейти на совершенно новый уровень развития Казахстану необходимо не отставать от стран уже использующих зеленые технологий в некоторых секторах экономики. Только достигнув этой цели мы могли сделать шаг в сторону проведения столь масштабного мероприятия как «ЭКСПО».

Естественно развитие экономики в современном мире связано с загрязнением окружающей среды, с истощением природных ресурсов, изменением климата, ухудшением здоровья человека. Перед странами мира встал вопрос, как изменить сложившееся обстоятельство и сохранить землю для будущего поколения.

Казахстан, обобщив опыт других стран по «зеленой экономике» строит свою собственную модель. Это фишка нашей страны. В чем она заключается, мы остановимся позже. Для начала как развивалась «зеленая экономика» в мире.

Что означает термин устойчивое развитие. Термин «Устойчивое развитие» (англ. *sustainable development*) - гармоничное (правильное, равномерное, сбалансированное) развитие был придуман Гру Харлем Брундтландом, а позже под его председательством создана *Комиссия Брундтланда*, официально — Всемирная комиссия по окружающей среде и развитию (WCED) (ООН в 1983 год). Комиссия была создана в результате растущей озабоченности «по поводу быстрого ухудшения состояния окружающей среды, человека и природных ресурсов, и последствий ухудшения экономического и социального развития». Цель состоит в том, чтобы достичь устойчивого масштаба, не превышающего экологических ограничений.

Еще в 1972 году в Стокгольме прошла Конференция ООН по окружающей человека среде и создана Программа ООН по окружающей среде (ЮНЕП) [2]. Эта программа обратила внимание многих стран и призывало международное сообщество включиться в решение экологических проблем. С экономической точки зрения устойчивое развитие направлено на укрепление условий производства и качества жизни. В одной из принципов Декларации Конференции сказано, что «способность земли производить жизненно важные восполняемые ресурсы должна поддерживаться, а там, где это практически желательно и осуществимо, восстанавливаться или улучшаться (принцип 3) [3].

Современная экономика развивается с опережением и без оглядки на природу. Бездумное использование природных ресурсов приводит к истощению мировых запасов. Конечно, ни какими определениями рост экономики не снизить и тем более не остановить. Ведь экономика постоянно растет, в мире увеличивается жесткая конкуренция между производителями. Сейчас многими экспертами принимается тот факт, что устойчивое развитие зависит от «позеленения» экономики.

#### **Ключевые определения:**

*Устойчивое развитие* — это процесс изменений, в котором эксплуатация природных ресурсов, направление инвестиций, ориентация научно-технического развития, развитие личности и институциональные изменения согласованы друг с другом и укрепляют нынешний и будущий потенциал для удовлетворения человеческих потребностей и устремлений.

*Зеленая экономика* – это отрасли, которые создают и увеличивают природный капитал земли или уменьшают экологические угрозы и риски (UNEP).

Предложенные Вам эти определения есть теперь в любой экономической литературе. С этого момента и начинается новая страница в истории человечества. Теперь у каждой страны свой путь развития «зеленой экономики». И настоящим эталоном в этом деле и примером является Финляндия.

Серьёзность проблемы и ответственное отнесение к этой проблеме стран можно увидеть по списку список документов принятых ООН:

[Декларацию Конференции Организации Объединенных Наций по проблемам окружающей человека среды](#) (Стокгольм, 16 июня 1972 год).

Рио-де-Жанейрская декларация по окружающей среде и развитию (Бразилия 3-14 июня 1992г.).

Йоханнесбургская декларация по устойчивому развитию (ЮАР 26 августа-4сентября 2002г.).

С доклада «Пределы роста» 1972 года Римского клуба начинаются современные дискуссии о планетарном пределе роста. 1 июня 2004 года вышел в свет обновленный доклад «Пределы роста: 30 лет» где внесены изменения и поправки. При анализе старого доклада выяснилось что все прогнозы сделанные в то время по развитию промышленности, роста населения, нехватки продовольствия полностью совпадают с нынешними реалиями.

Новые возможности для развития страны в этом направлении открывает разворачивающееся сейчас в мире движение на основе документа «Будущее, которого мы хотим», принятого на Всемирной конференции ООН по устойчивому развитию в 2012 году, через 20 лет после встречи в Рио-де-Жанейро [4].

Для многих стран развивать зеленую экономику в стране когда очень много не решенных социально-экономических проблем не позволительная роскошь. Тем самым при всей актуальности идей, продвижение в этом направлении могут позволить лишь страны с развитой экономикой, а остальные страны желающие включится в общее дело, могут это сделать лишь с помощью тех же развитых стран.

После прошедшего Саммита «РИО + 20» Президент нашего государства предопределил понятию «зеленая экономика» высокий приоритет как один из первостепенных факторов на пути дальнейшего развития страны.

Об эволюции идей экономики устойчивого развития и «зеленой экономики» можно подробно ознакомиться в статье Игнатъевой А.А. «Зеленая экономика: практический вектор устойчивого развития или политический компромисс?» опубликованной в 2011 году, где она подробно описывает этапы становления стран на путь устойчивого развития и замены ее на «зеленую экономику», все пакты, протоколы и договора между странами, включая «Киотский протокол», который устанавливает

юридическую ответственность за выбросы в атмосферу и экологические загрязнения, все встречи глав государств по решению глобальной проблемы.

В данной статье остановим свое внимание на развитии этих технологий в нашей стране. 30 мая 2013 года Указом Президента Республики Казахстан была принята концепция по переходу к зеленой экономике. Данный стратегический документ принят в соответствии с принятыми страной международными экологическими обязательствами, в том числе с Рио-де-Жанейрскими принципами, Повесткой дня на XXI век, Йоханнесбургским планом и Декларацией Тысячелетия.

Реализация Концепции по переходу Республики Казахстан к «зеленой экономике» будет осуществлена в три этапа:

2013-2020 гг. – в этот период основным приоритетом государства будет оптимизация использования ресурсов и повышение эффективности природоохранной деятельности, а также создание «зеленой» инфраструктуры;

2020-2030 гг. – на базе сформированной «зеленой» инфраструктуры начнется преобразование национальной экономики, ориентированной на бережное использование воды, поощрение и стимулирование развития и широкое внедрение технологий возобновляемой энергетики, а также строительство сооружений на базе высоких стандартов энергоэффективности;

2030-2050 гг. – переход национальной экономики на принципы так называемой «третьей промышленной революции», требующие использования природных ресурсов при условии их возобновляемости и устойчивости [5].

В связи с новой концепцией глава государства поручил внести коррективы в некоторые программы стратегического характера. Например: «Агробизнес-2020», Государственная программа по форсированному индустриально-инновационному развитию Республики Казахстан на 2010 – 2014 годы, Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011 – 2020 годы программы развития территорий, стратегические планы государственных органов, отраслевая программа «Жасыл даму» на 2010 – 2014 годы и другие отраслевые программы.

Этапы развития «зеленой экономики» в РК:

- 1997 год – Казахстан принят в члены Международного Бюро Выставок
- 1998 год - тогдашний МВК «КазЭКСПО» по поручению премьер-министра организовала экспозицию Республики Казахстан во Всемирной выставке «ЭКСПО-98» проходившем в городе Лиссабон (Португалия). Нужно отметить что это был первый раз когда флаг Казахстана был поднят на Всемирном выставочном форуме.
- 2005 год – дебют Республики Казахстан в ЭКСПО (город Аичи, Япония).
- 2008-2010 гг. – Казахстан принимает участие в выставках в Сарагосе и Шанхае. В Испании Казахстан завоевал 3-е место среди 104 стран-участниц по критериям внешнего и внутреннего оформления («Вода и устойчивое

развитие»). Темой национальной экспозиции Казахстана была - "Астана - сердце Евразии". Её посетило около 1 млн. человек.

• 14 июня 2011 год – на Генеральной Ассамблее Международного бюро выставок (МБВ) прошла официальная презентация казахстанской столицы как кандидата на проведение EXPO-2017 [6].

Многие люди путаются в годах проведения ЭКСПО, часто задаются вопросом почему ЭКСПО проходит в разные годы и не систематический. Чтобы прояснить данный вопрос сначала мы должны узнать что собой представляет ЭКСПО – это всемирная выставка, которая впервые прошла в 1851 году в Лондоне. В каталогах очень много фотографий тогда еще построенного но, к сожалению не сохранившегося (полностью уничтожен огнем) Хрустального замка (архитектор Джозеф Пакстон) построенного из железа и стекла специально для выставки по приказу принца Альберта в Гайд-парке. А знаменитая Эйфелева башня ведь то же появилась благодаря ЭКСПО проходившем во Франции в 1899 году.

Выставки бывают двух видов: Всемирные универсальные выставки и Специализированные международные выставки EXPO.

Всемирная универсальная выставка проходит раз в 5 лет и длится обычно полгода. Это выставка не имеет ограничения ни по площади, ни по тематике. Последняя такая выставка проходила в 2010 году в Шанхае под девизом «Лучше город – лучше жизнь» и собрала более 100 миллионов человек из 190 стран.

Специализированная международная выставка проходит обычно между универсальными выставками и строго регламентирована. Например, площадь проведения ЭКСПО должна составлять 25 га. Последняя Международная специализированная выставка прошла в г. Ёсу (Южная Корея) с 12 мая – 12 августа 2012 года. Её темой была - "Живой океан и побережье". EXPO-2012 предоставило возможность улучшить представление международного сообщества о функциях и ценностях мирового океана и побережья и признать необходимость налаживания сотрудничества в морской сфере.

Тема Казахстана к ЭКСПО-2017 – «Энергия будущего». На выставке будут представлены лучшие мировые технологии в сфере энергосбережения, новые разработки и достижения в области использования существующих альтернативных источников. Общая площадь земельного участка 113 гектаров, из которых 25 гектаров — это сам комплекс, а остальная часть отведена на парковочные зоны, наружное обустройство и город «ЭКСПО-2017».

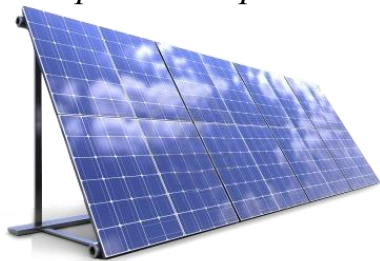
Замысел проекта «Энергия будущего» заключается в том, чтобы привлечь внимание общественности к решениям и способам, обеспечивающим управление устойчивыми источниками энергии.

Эти способы направлены на:

- борьбу с изменением климата и снижение выбросов углекислого газа;
- стимулирование использования альтернативных источников энергии — в частности, возобновляемых источников энергии, и внедрение программ



- обеспечение надежности энергоснабжения
  - борьбу с изменением климата и снижение выбросов углекислого газа;
  - стимулирование использования альтернативных источников энергии
- в частности, возобновляемых источников энергии, и внедрение программ
- обеспечение надежности энергоснабжения
  - контроль над производством, сохранением и использованием энергии



- обеспечение всеобщего доступа к устойчивым источникам энергии

Эти решения отражены в подзаголовке Экспо:

«Пути решения самой сложной задачи человечества». Они влияют на социальное, экономическое и экологически устойчивое развитие и определяют пути решения наиболее сложных проблем [7].

Проведение в Астане ЕХРО поможет нашей стране получить уникальный мировой опыт в сфере "зеленых" технологий, энергоэффективности и энергосбережения. То есть выставка станет катализатором в повышении конкурентоспособности, будет благоприятствовать повышению благосостояния казахстанцев и вхождению Казахстана в топ-30 развитых стран мира.

Выставки ЭКСПО традиционно принято считать третьим крупнейшим событием в мире после Олимпийских игр и Кубка мира по футболу.

#### Литература:

1. Электронный адрес Агентства по статистике РК [www.stat.gov.kz](http://www.stat.gov.kz)
2. Игнатьева А.А. «Зеленая» экономика: практический вектор устойчивого развития или политический компромисс? Россия в окружающем мире: 2011. Устойчивое развитие: экология, политика, экономика (Аналитический ежегодник)/Отв. ред. Н.Н. Марфенин; под общей редакцией Н.Н. Марфенина, С.А. Степанова. – М.: Изд-во МНЭПУ, 2011. – 292 с.
3. Доклад конференции Организации Объединенных Наций по проблемам окружающей человека среде, Стокгольм, 5-16 июня 1972 года (издание Организации Объединенных Наций, в продаже под № R.73. П. А. 14), глава 1.
4. Бюллетень “На пути к устойчивому развитию России”. Зеленая экономика и модернизация. Эколого-экономические основы устойчивого развития. Н. Бобылев, В. М. Захаров № 60, 2012.
5. КОНЦЕПЦИЯ по переходу Республики Казахстан к «зеленой экономике», Астана 30 мая 2013 г.
6. «[www.bnews.kz](http://www.bnews.kz)».
7. Электронный адрес АО "НК "АСТАНА ЭКСПО-2017 " <https://expo2017astana.com/future-energy/zamyisel-proekta>.



## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИКТ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

**Түйін:** Қазіргі қоғамда ақпараттық-коммуникациялық технологияны білім саласына толығымен енгізу қажеттілігі бұрыннан қалыптаспағаны аян. Ақпарат – әлемдік экономиканың ажырамас бөлігі, ал білім әрбір адамның жеке және кәсібі жеңісінің негізі болып жалғаса бермек. Білімнің жұмыспен қамтылу мүмкіндіктері мен өмірлік деңгейге әсер етуі бұрынға қарағанда әлдеқайда жоғары екенін байқауға болады.

Ақпараттық-коммуникациялық технологияның біліммен тиімді үйлесуі дәстүрлі білім берудегі жақсы әдістердегі тепе-теңдікті сақтау талаптары мен оқыту үрдісіндегі жаңа түсініктерді қалыптастыруда көптеген мәселелерді шешудің кілті болып табылады.

**Резюме:** В этой статье рассматриваются актуальные вопросы образования, касающиеся сферы применения информационно-коммуникационных технологий в обучении студентов.

Современное общество не так давно пришло к полному осознанию необходимости внедрения информационно-коммуникационных технологий в образование. Ведь информация неотъемлемая черта мировой экономики, а образование, как и прежде, продолжает оставаться основой личного и профессионального успеха любого человека. Влияние образования на возможности трудоустройства и жизненный уровень стало намного выше, чем раньше.

Эффективная интеграция ИКТ в образование является ключом к решению многих проблем, которые требуют соблюдения четкого баланса между лучшими методами традиционного обучения и новым пониманием самого процесса обучения.

**Abstract:** Modern society has recently come to a full understanding of the need for the introduction of information and communication technologies in education. After all, information is an integral feature of the world economy, and education, as before, remains the foundation of personal and professional success of any human being. The impact of education on employment opportunities and living standards is much higher than before.

Effective integration of ICT in education is the key to solving many problems that require compliance with a clear balance between the best methods of traditional teaching and a new understanding of teaching process.

**Кілт сөздер:** Ақпараттық-коммуникациялық технология, ақпараттық мәдениет

**Ключевые слова:** информационно-коммуникационные технологии, компьютерная поддержка урока, информационная культура, компьютер.

**Key words:** information and communication technologies

Развитие системы образования неразрывно связано с развитием самого общества. Современный этап характеризуется мощнейшим развитием информационно-коммуникационных технологий (или просто информационных технологий). Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) – это обобщающее понятие, описывающее различные устройства, механизмы, способы, алгоритмы обработки информации с целью получения новых сведений об изучаемом объекте.

Требования нынешнего времени, которое принято называть информационным, предполагает, что каждый человек, а в особенности подрастающее поколение, должны обладать такими качествами, которые безболезненно позволили бы ему адаптироваться и хорошо существовать в интерактивной информационной среде. Это подразумевает владение

навыками работы с различными техническими устройствами, начиная от сотового телефона и заканчивая персональным компьютером и Интернет.

Информационные технологии в системе образования призваны решать задачи эффективной организации учебного процесса путем создания новых методов обучения с целью повышения уровня знаний студентов, так как изменяют саму схему передачи знаний и методы обучения.

Кроме того информационно-коммуникационные технологии стали широко применяться в системах дистанционного обучения, что позволяет тесно общаться преподавателю и студенту и обмениваться информацией, находясь на расстоянии друг от друга.

Важнейшим современным устройством, входящим в систему ИКТ, является компьютер, снабженный соответствующим программным обеспечением, а также средства телекоммуникаций вместе с размещенной на них информацией.

Программное обеспечение, установленное на компьютере, определяет его возможности для взаимодействия с информационной средой любой области социально-экономической системы. Программные средства компьютера делятся на несколько категорий. Основными из них являются **системные программы, прикладные программы и инструментальные средства** для разработки программного обеспечения.

К **системным программам** относят операционные системы, которые предназначены для управления компьютером и вычислительными процессами. Они обеспечивают взаимодействие между собой всех программ, установленных на компьютере и оборудования, входящего в состав данного компьютера, а также взаимодействие пользователя с программами и аппаратным обеспечением компьютера.

**Прикладное программное обеспечение** предназначено для того, чтобы обеспечить использование компьютера в различных сферах человеческой деятельности. Оно используется для решения конкретных задач, связанных с обработкой данных из определенной области. Прикладные программы или, как их еще называют, приложения, ориентированы на непосредственное взаимодействие с пользователем.

Составной частью **инструментальных средств** являются языки программирования.

В современных системах образования широкое применение нашли универсальные офисные прикладные программы, такие как текстовые процессоры, электронные таблицы, программы подготовки презентаций, системы управления базами данных, органайзеры, графические пакеты и т.д.

В общем курсе информатики, преподаваемом в вузах искусства и культуры, изучаются в основном прикладные программы, входящие в офисный пакет прикладных программ компании Microsoft: текстовый процессор **MSWord**, электронные таблицы **MSExcel**, программа презентационной графики **MSPowerPoint**, системы управления базами данных **MSAccess**.

С появлением локальных компьютерных сетей и, главное, с появлением глобальной компьютерной сети Интернет ИКТ в системе образования приобрело новое качество, связанное в первую очередь с возможностью оперативно получать информацию из любой точки земного шара. Появилась возможность мгновенного доступа к мировым информационным ресурсам (электронным библиотекам, базам данных, хранилищам файлов, и т.д.). В самом популярном ресурсе Интернет – всемирной паутине WWW опубликовано свыше двух миллиардов мультимедийных документов.

Одной из целей, стоящей перед преподавателями в передаче знаний студентам, является формирование *информационной культуры*. Под информационной культурой понимается умение целенаправленно работать с информацией (поиск, отбор, создание, хранение) и использовать ее для получения, обработки и передачи средствами информационно-коммуникационных технологий.[2]

Кроме владения средствами ИКТ, студент должен:

- уметь извлекать информацию как из периодической печати, так и из электронных коммуникаций;
- уметь представить информацию в понятном виде и правильно ее использовать с максимальным эффектом;
- знать различные методы обработки информации;
- уметь работать с разными видами информации; [1]

Владение студентом всеми этими знаниями и навыками позволяет говорить о нем, как о человеке, обладающем информационной культурой.

Одним из аспектов компьютеризации образования является *компьютерная поддержка урока*. Это комплекс педагогических приемов с использованием компьютерной техники, направленных на повышение эффективности обучения и облегчения труда педагога. Но компьютерная поддержка урока не ограничивается одним лишь использованием компьютера. Педагог и студенты могут использовать на занятиях различные дополнительные устройства, такие как интерактивная доска, мультимедийный проектор, сканер, принтер, графический планшет и другие устройства.

Большой эффект в процессе обучения оказывают мультимедийные средства, которые связаны с компьютерной обработкой и представлением разнотипной информации. А мультимедийные учебно-методические пособия дают возможность студентам самостоятельно осваивать учебный материал. Они могут быть представлены на CD- или DVD-ROM и автономно использоваться на персональном компьютере. Также большое количество учебно-методических пособий можно найти в Интернет.

Студенты, обучающиеся по открытой или дистанционной системе, имеют доступ к электронным библиотекам и базам данных, содержащим огромное количество разнообразной информации. Огромное значение в такой системе обучения играют видеозаписи и телевидение. Видео пленки и соответствующие средства ИКТ позволяют огромному числу студентов

прослушивать лекции лучших преподавателей. Видеокассеты с лекциями могут быть использованы как в специальных видеоклассах, так и в домашних условиях.

Телевидение, как одно из наиболее распространенных ИКТ, играет очень большую роль в жизни многих людей. Обучающие телепрограммы широко используются по всему миру и являются ярким примером дистанционного обучения. Благодаря телевидению, появляется возможность транслировать лекции для широкой аудитории в целях повышения общего развития данной аудитории.

**Интерактивная доска** является одним из самых важных изобретений в области информационно-коммуникационных технологий. Ее использование положительно влияет на восприятие студентом нового материала, развивает его внимание, зрительную память. С проецируемым на доску изображением можно работать, редактировать и форматировать его. Все изменения сохраняются на компьютере в соответствующих файлах. В этом случае интерактивная доска работает в качестве устройства ввода информации.

При работе с интерактивной доской проектор может быть заменен **документ-камерой**, которая дает возможность еще больше разнообразить учебный процесс.

**Документ-камера** – это особый класс телевизионных камер, позволяющий получать и транслировать в режиме реального времени четкое и резкое изображение практически любых объектов, в том числе и трехмерных. Изображение, полученное с помощью документ-камеры, может быть сохранено в компьютере в виде файла, а затем использовано любым из традиционных способов: показано на экране телевизора, передано через Интернет, спроецировано на экран посредством мультимедиа проектора.

Студентам факультета «Кино и телевидение» при изучении **видеомонтажа** также не обойтись без компьютера и специальных программ, так называемых видеоредакторов. Компьютерная обработка видео дает возможность кадровой редактировать весь видеоролик и придать готовой работе дополнительные элементы.

Для обучения студентов художественных факультетов преподаватели и студенты используют **графические планшеты**. Это устройство для ввода рисунков от руки непосредственно в компьютер. Состоит из пера и плоского планшета, чувствительного к нажатию или близости пера. Также может прилагаться специальная мышь. Графические планшеты удобно также использовать для переноса (отрисовки) уже готовых изображений в компьютер. На них очень удобно производить редактирование создаваемых рисунков, позволяет сохранять несколько вариантов одного и того же рисунка.

Пользователь графического планшета, имеющий программы мгновенного обмена сообщениями может интерактивно демонстрировать рисуемое абоненту на другом конце.

На факультетах искусствоведения без мультимедийных средств также не обойтись. Информация на таких занятиях доводится до студента как посредством интерактивной доски, проектора и компьютера, так и с помощью телевизора, видеомагнитофона и других дополнительных устройств, подключаемых к ним. Конечно, главную роль в этом учебном процессе играет преподаватель, который формулирует задачи, раскрывает тему, является основным источником информации. А мультимедиа используются им для более доступного изложения нового материала, для усиления наглядности. Например, в презентациях посредством гиперссылок можно разнообразить преподаваемый материал, а грамотно подобранные анимационные эффекты «оживляют» учебный процесс. При этом происходит как визуальное восприятие материала, так и его восприятие на слух. [4].

В архивном фонде таких факультетов имеется большой запас видеоматериала, учебно-методических пособий, презентаций на различные темы.

На музыкальном факультете к традиционно используемым видеомагнитофонам, музыкальным центрам, синтезаторам и т.д. к высокотехнологичным средствам обучения можно также отнести современные микшерные пульта, предназначенные для сведения звуковых сигналов, то есть объединение нескольких источников в один или более выходов.

Звукозаписывающие студии, в которых работают студенты, оборудованы специальным звукопоглощающим материалом. В состав звукозаписывающей аппаратуры обязательно входит и компьютер, оснащенный специальными программами для ввода-вывода звука, его оцифровки и монтажа. Несомненно, навыки работы,

полученные студентами на такой аппаратуре, позволит им в дальнейшем успешно работать по специальности.

На всех факультетах для проверки знаний и закрепления пройденного материала, а также для проведения тестирования используется интерактивная система опросов, которая позволяет определить уровень усвоения учебного материала в период аттестаций и экзаменов.

Грамотное использование мультимедийных средств в обучении помогает также решить дефицит наглядных пособий, преобразить традиционное представление учебного материала, оптимизировав процессы его понимания и запоминания. И главное, поднимается на неизмеримо более высокий уровень интерес к предмету.

О том, насколько студент овладел навыками и умениями использовать ИКТ, о том, насколько он готов эффективно использовать их для достижения поставленной цели позволяет судить так называемая **ИКТ-компетентность**, которая по содержанию в большей своей части перекликается с информационной культурой. К ИКТ-компетентности можно отнести:

- – **определение информации** – способность использовать инструменты ИКТ для распознавания и представления нового объема информации;

- – **сбор информации** – способность добывать и извлекать информацию;
- – **обращение с информацией** – умение применять существующую схему организации и обработки информации;
- – **интеграция информации** – способность обобщать, сравнивать, представлять информацию;
- – **оценка информации** – умение находить свою точку зрения и мнение на полученную информацию, оценивать ее важность и полезность;
- – **генерирование информации** – способность применять, изменять и перерабатывать новую полученную информацию;
- – **передача информации** – умение передавать информацию с помощью ИКТ.

ИКТ-компетентность, в свою очередь, играет немаловажную роль в развитии коммуникативной способности и расширении мировоззрения личности студентов, желании получать обновлять информацию и генерировать ее в новые знания, умения и навыки, тем самым развивая и закрепляя профессиональные способности.[5].

Какими бы быстрыми темпами не развивались ИКТ, какими бы качественными они не были, сами по себе они не обеспечат коммуникации, не сделают нас более грамотными или общительными. Их эффективность зависит от того, как мы их будем использовать. Ведь в своё время от кино, телевидения, разнообразных технических средств обучения ожидали значительного влияния на систему образования, но опыт показал, что всё зависит от способов и форм применения этих технологий, т.е. не от взаимодействия обучаемого и, допустим, компьютера, а от взаимодействия обучаемого и педагога, обучаемых между собой. И если информационные технологии будут делать более эффективным это взаимодействие, то именно тогда можно будет говорить об их влиянии на систему образования.

Таким образом, истинно полезным для образования является не само наличие ИКТ, а умение грамотно его применять в работе. Причем это зависит не только от умения самого преподавателя работать с ИКТ. С его стороны должен быть осуществлен контроль за тем, как студент взаимодействует с технологиями. Кроме того, преподаватель, применяющий ИКТ на занятиях, должен сам всегда быть готов оказать помощь студенту в подготовке к семинарам, конференциям, защитах курсовых работ с применением используемых ИКТ (разработка презентаций, создание видеороликов, поиск нужного материала и т.д.). И только такое взаимодействие поможет сделать образовательный процесс более эффективным.[4].

#### Литература:

1. Матросова С.Н., *Информационная культура*, 2009.
2. Таныхина Ю.А., *Информационно-коммуникационные технологии в образовании*, 2008.
3. ProDigital, *Информационные технологии*, декабрь, 2010.
4. Перфилова А.С., «*Применение современных ИКТ в преподавании дисциплины «История изобразительного искусства и культуры» в высшем учебном заведении при подготовке учителей изобразительного искусства»*, Хабаровск, 2009.

**Шаймерденова М.Д.**

Казахская национальная  
академия искусств им. Т. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан  
[mena.mdsh@gmail.com](mailto:mena.mdsh@gmail.com)

## **ГЛУБОКИЕ ЖИВОТВОРНЫЕ КОРНИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ КАК ИСТОЧНИК СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор 2015 жылды Қазақстанның мерейтойлы жылы ретінде қарастыра отырып, Қазақстанның түрлі тарихи дәуірдегі бірегей бет-бейнесі мен айрықша тарихи кезеңдерін бейнелейтін жекелеген оқиғаларға тоқталады. Мақалада автор мемлекетіміз бен қазақ халқының дамуына өз үлесін қосқан және 2015 жылы мерейтойлары атап өтілетін Қазақстанның көрнекті тұлғалары туралы баяндайды.

**Резюме:** В данной статье автор рассматривает 2015 год как юбилейный год Казахстана и рассматривает отдельные страницы истории Казахстана, представляющие собой различные исторические этапы, уникальные страницы истории Казахстана разных эпох. В статье автор уделяет внимание выдающимся людям Казахстана внесших свой вклад в развитие государства и казахского народа, для которых 2015 год также является юбилейным годом.

**Abstract:** In present article author describes 2015 year as the Anniversary year of Kazakhstan and represent different historical milestones of Kazakhstan, which show unique pages of Kazakhstan history from different centuries. The author in his work highlights many famous and remarkable people of Kazakhstan, who have contributed to the development of the country and the Kazakh nation.

**Кілт сөздер:** ұлттық идея, адамгершілік, мәдени мұра, музыкалық мәдениет, ұлттық мәдениет, театр шеберлігі, отансүйспеншілік, Мәңгілік ел.

**Ключевые слова:** национальная идея, нравственность, культурное наследие, музыкальная культура, национальная культура, театральное мастерство, казахский патриотизм, Мәңгілік ел.

**Key words:** national idea, morality, cultural heritage, music culture, national culture, theatrical skills, Kazakh patriotism, Mangylyk yel.

2015 год – юбилейный год для Республики Казахстана, который останется для новейшей истории яркими событиями, отмечаемыми в течение года. Трудно определить, какой из них наиболее значим, поскольку все они составляют уникальные страницы истории Казахстана разных эпох и во всей своей палитре. Они представляют собой культурное наследие казахского народа, различные исторические этапы государства и динамику его развития: 550-летие Казахского ханства, 20-летие Ассамблеи народа Казахстана, 20-летие Конституции РК, 70-летие победы в Великой Отечественной войне.

Помимо этих дат, 2015 год является юбилейным годом многих выдающихся людей Казахстана, которые внесли свой вклад в развитие государства и всего казахского народа. В частности, мне бы хотелось отметить две важные для нашей Академии искусств даты:

- 1) празднование 90-летия народного героя Казахстана – знаменитого музыканта, дирижера, композитора, домбриста, народного артиста

Казахской ССР, заслуженного деятеля искусств и лауреата Государственной премии КазССР Нургисы Тлендиева;

- 2) празднование 100-летия первого профессионального театрального режиссера, видного педагога, профессора Аскара Токпанова.

Яркая творческая жизнь этих людей была predetermined ходом истории казахского народа и поэтому хотела бы сделать небольшой экскурс в исторические события Казахстана. Одна из самых значительных дат в этом юбилейном году стало празднование 550-летия образования Казахского ханства, основанного на национальной платформе сложившегося казахского этноса в 1465 году. Политическая и общественная значимость этого события заключается прежде всего в том, что Казахское ханство – первое по времени в Средней Азии национальное государство, созданное ныне существующим народом. Именно с этого периода начинается история самого казахского народа [1, 104]. Ценностью празднования этой значительной даты для Казахстана является внедрение ценностей национальной идеи Мәңгілік Ел, являющейся фундаментальной основой общенациональной идеи Казахстана в систему образования и воспитания граждан Казахстана. Свидетельством же духовно-нравственных ценностей нашего народа является творчество многих известных представителей казахского народа, в том числе и Нургисы Тлендиева и Аскара Токпанова.

Уже со школьной скамьи детям необходимо понимать, что система образования и воспитания граждан государства начинается, прежде всего, с исторических личностей, внесших значительный вклад в дело воспитания молодежи и процветания государства, сумевших сохранить культурное наследие казахов и передать его следующему поколению. Одной из таких исторических личностей, 90-летие которого отмечает Казахстан в юбилейном году, является композитор Нургиса Тлендиев, главная заслуга которого – творческий талант, исполнительское мастерство, а главное, это сохранение традиций казахской музыки.

Нургиса Тлендиев, родившийся в далеком ауле и выросший там, с его рвением к музыке мечтает поехать и Москву и учиться там, и мечта его сбывается, и Нургиса поступает и заканчивает Московскую консерваторию дирижерского факультета. Выдающийся композитор и дирижер оставил неизгладимый след в казахской музыкальной культуре тем, что оставил в память для народа более 500 музыкальных произведений, которые пользуются любовью и популярностью. Жанры музыкальных произведений его были удивительно многообразны – это и песни, кюи, романсы, увертюры, поэмы, кантаты, опера, балет и можно перечислять и перечислять. При этом самая главная его заслуга в том, что все его произведения насыщены национальным колоритом, которые стали поистине народными произведениями.

Удивительно многообразен мир Нургисы Тлендиева. Являясь композитором, автором музыкальных произведений, дирижером он создает оркестр народных инструментов «Отырар сазы», который как молния ворвался в творческую жизнь казахстанцев и сразу же полюбился, и стал



неповторимым по своему содержанию, оставив при этом неизгладимый след в жизни народа. Сегодня выступления этого оркестра постоянно напоминает о его создателе, а еще знаменит тем, что он оставил продолжателя своего дела - свою дочь, не менее талантливого дирижера Айгерим Тлендиеву, являющуюся поистине достойным продолжателем жизненного пути своего славного отца, являясь главным дирижером оркестра, созданного ее отцом.

Свое мнение о ярком творчестве этого великого композитора оставил дирижер фольклорно-этнографического оркестра «Нур-ата» Кудайберген Нурманов: «Нургиса Тлендиев – уникальный, неповторимый композитор XX века, Хадык қаһарманы, он играл на многих музыкальных инструментах – не только народных, таких как домбра, қобыз, но и классических – фортепиано, скрипка. А домброй владел виртуозно – умел играть на ней даже ногами, представьте! Мы, как и весь казахский народ, гордимся, что у нас есть такой великий композитор» [2]. Мне бы хотелось добавить, что Нургиса Тлендиев – это казахский Паганини, его творчество составляет ядро национальной культуры, которое столь важно для современной молодежи.

В этом знаменательном, насыщенном юбилейными событиями год, наш народ отмечает и победу в Великой Отечественной войне. Думаю, уместно сказать о том, что Нургиса Тлендиев, когда страна оказалась в опасности, ни минуту не сомневаясь, а ведь ему тогда было всего 16 лет, уходит добровольцем на фронт. Как же его несовершеннолетним взяли на фронт? На этот вопрос отвечает биография композитора. Так случилось, что в его жизни настал момент, сыгравший особую роль. Так, для того, чтобы он мог играть во взрослом коллективе, в это время ему было всего 12 лет, именитый музыкант Ахмед Жубанов, повсюду искавший талантливых молодых людей, очень хотел, чтобы юное дарование играл в оркестре, и поэтому помог оформить документы, где Нургисе Тлендиеву пришлось приписать два года [3]. Поэтому и на войну он ушел совсем юным. Вернулся домой Нургиса Тлендиев достойно, с медалями: «За отвагу», «За победу в Великой Отечественной войне», «За взятие Берлина».

Вернувшись с войны, Н.Тлендиев с новой силой берется за свое творчество и национальный фольклор засверкал новыми гранями в его произведениях. Песни Н.Тлендиева в народе заучивали наизусть [4]. Духовная сущность Нургисы Тлендиева осталась в сердцах его родных, коллег и друзей, в сердцах казахстанского народа, и будет всегда в сердцах тех, кто будет соприкасаться с его творчеством в далеком будущем. И как отметил известный в Казахстане музыковед Юрий Аравин «Образ этого человека, музыканта, композитора, дирижера в истории культуры Казахстана во всей полноте заслуживает определения – гений XX века» [5]

В юбилейный год для Казахстана исполняется 100 лет со дня рождения первого профессионального казахского театрального режиссера, основателя школы театрального мастерства Аскару Токпанову. Аскар Токпанов нашел свое призвание, закончив факультет режиссуры Московского государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского в Москве. Он стал первым профессиональным режиссером, работавшим в

Казахском театре и все это благодаря двум великим сынам казахского народа Жуматаю Шанину и Темирбеку Жургенову, которые и предопределили дальнейшую судьбу казахского мальчика из далекого аула.

А.Токпанов работал над произведениями таких великих писателей, как М.Ауэзов, Г.Мустафин, Г.Мусрепов, Б.Майлин. Зная каждого из них лично, он смог в постановках воплотить глубинную суть идей представителей казахской классики. Благодаря Аскар Токпану казахский народ увидел более 70 великолепных постановок не только казахских классиков, но и в его собственном переводе, а также и мировую классику, таких писателей как А.Чехов, А.Островский, А.Сафронов. Также им были поставлены спектакли его собственного сочинения, и даже в его собственном исполнении. Человек-гора, можно сказать так, который сочетал в себе качества режиссера, писателя, переводчика.

При этом особо следует подчеркнуть, что будучи великим мастером, Аскар Токпанов стал основателем профессионального актерского и режиссерского образования и в первые в истории Казахстана открыл театральный факультет в Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы и сам же одним из первых стал преподавать актерское мастерство. В одном из своих интервью Асанали Ашимов, вспоминая встречу с Михалковым, вспоминает как Михалков назвал Аскара Токпанова гением, а так же поделился воспоминаниями как именитые советские режиссеры и сценаристы оставались под большим впечатлением от Аскара Токпанова [5]. Народ по достоинству оценил творчество великолепного мастера своего дела и чтит память о нем в сердце своем. За свое мастерство Аскар Токпанов стал заслуженным деятелем искусств Казахской ССР, и народным артистом Казахской ССР.

Казахская Национальная Академия Искусств имени Т.Жургенова отдает должное этим двум великим людям и в юбилейный для Казахстана год празднует величие и юбилейные даты Нургисы Тлендиева и Аскара Токпанова. В исторической науке, творчестве, художественных произведениях поднимается и освещается глубинный пласт жизнедеятельности выдающихся личностей. Помнить историю своего народа и чтить память его героев – это и есть то, что входит в систему образования и воспитания граждан Казахстана, это то, на что направлена общенациональная идея Казахстана, фундаментальной основой которой выступает идея «Мәңгілік ел» как идеология нашего государства, как национальная идея, консолидирующая всех граждан Казахстана в процессе демократизации казахстанского общества, а также являющаяся ключом к изучению политической и исторической философии народа Казахстана.

Идея возрождения духовности казахстанцев, духовного согласия способствует воспитанию казахстанского патриотизма, обеспечению объединения разных политических сил и слоев населения, стабилизации межэтнических отношений, а самое главное – является основой будущего процветания нашего государства. И, как отметил Президент Н.А. Назарбаев в Послании народу Казахстана «Казахстанский путь – 2050: единая цель,

единые интересы, единое будущее» «предстоящие 15-17 лет станут «окном возможностей» для масштабного прорыва Казахстана» [6].

Казахстан за последние годы сделал рывок в будущее, сумев провести множество реформ, а также расширить гуманитарное пространство, столь важное для современного глобального мира. Стремление к диалогу культур и языков, желание сохранить ядро национальной культуры, строительство конкурентоспособного государства требует особой ответственности каждого поколения сохранить и передать культурное наследие народа, что позволяет построить цивилизационный мост между прошлым, настоящим и будущим. И, как замечательно заметил известный в Казахстане и в мире поэт, писатель, общественно-политический деятель Олжас Сулейменов: «Мы – дети Великой степи, у которой великое прошлое и великое будущее» [7].

#### Литература:

1. *Кадырбаев А.Ш., Шаймерденова М.Д. Страна изучаемого языка: Республика Казахстана. История, география и культура Казахстана. Москва, Тезаурус, 2012. Стр. 104.*
2. *Музыка сквозь столетия. //Жамбыл-Тараз. № 18, 29 апреля 2015 г. Стр. 9.*
3. *К 90-летию выдающегося казахского композитора. //Культура. №4 (99), 2015г.*
4. *Аяган Б.Г., Шаймерденова М.Д. Новейшая история Казахстана. Учебник для 9 класса общеобразовательной школы. /2-е издание, переработанное. Алматы: Атамұра, 2009. Стр. 275.*
5. *Аравин Юрий. Гений XX века: Нургиса Тлендиев. //Казахстанская правда. 1 апреля 2015 г.*
6. *Послание Президента Н.А. Назарбаева народу Казахстана «Казахстанский путь – 2050: Единая цель, единые интересы, единое будущее» //Казахстанская правда, 2014, 17 января.*
7. *Олжас Сулейменов: Мы – дети Великой степи, у которого великое прошлое и великое будущее. Казинформ. 12 сентября 2015. <http://www.inform.kz/rus/article/2817361>.*
8. *К 90-летию Нургисы Тлендиева: Он душу народа постиг. Астана. Казинформ. 1 марта 2015 г. <http://www.inform.kz/kaz/article/2751077>.*
9. *Шәкерім Ж., Тілендікеліні Д. НұргисаТілендиев. (Ғұмырнамалық деректі хикаят). Алматы, 2010.*
10. *Ғасыр сазын тербеген. Нұргиса Тілендиев туралы естеліктер. Алматы, Білім. 2007.*
11. *У истоков казахского театра: Аскар Токпанов. <http://www.voxpopuli.kz/history/u-istokov-kazahskogo-teatra-askar-tokpanov-12305.html>*
12. *Тоқпанов А. Іңқар дүние: Режиссердің ой толғамдары. Алматы: Жалын, 1991. – 256 бет.*
13. *Тоқпанов Асқар. Бүгінгі күнге дейін. Ойлар, мақалалар, пьесалар. Алматы, Жалын, 1976. – 280 бет.*
14. *Тоқпанов Асқар. Құраст. К.Уәли, Е.Ералы, А.Құлбаев, Г.Ауғанбаева. Алматы: Өнер, 2005. – 240 бет.*

**Қосназарова С.Д.**

*Т.Жүргенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[saltanat1619@mail.ru](mailto:saltanat1619@mail.ru)

## КЕЙС-СТАДИ ӘДІСІН ОҚУ ҮРДІСІНДЕ ҚОЛДАНУ ЖОЛДАРЫ

**Түйін:** Мақалада кейс-стади әдісінің негізгі міндеттері, оны білім беру барысында қолданудың жолдары мен білім алушылардың біліктілігін қалыптастырудағы тиімділігі қарастырылған.

**Резюме:** В данной статье рассматриваются основные задачи метода кейс-стади, пути использования метода в учебном процессе, и его эффективность в формировании компетентности обучающихся.

**Summary:** This article discusses the basic problems of case-study method, the way of using the method in the learning process and its effectiveness in formation of the students competents.

**Кілт сөздер:** инновациялық әдіс, ақпарат, әдістеме, мәселе, жағдаят, шешім қабылдау.

**Ключевые слова:** инновационный метод, информация, методика, проблема, ситуация, принять решение.

Бүгінгі күннің басты ерекшеліктерінің бірі қысқа мерзімде ақпараттың көлемді бөлігін тиімді түрде ұсынатын, сол ақпаратты жоғарғы деңгейде игеретін және практикада бекіте алатын әдістерді қолдануды талап етеді. Бұл талап білім саласында инновациялық өзгерістерге әкеліп, оқытудың негізі ретінде тұлғалық дамуды қарастырады, өйткені динамика мен өзгерістерге толы ақпараттық дәуір экономикасы адамның білімді әрі білікті тұлғасына тәуелді.

Таным әрекеттерін ұйымдастырудың арнаулы әдістемесі ретінде оқыту білім игеру үрдісіне қатысушылардың тиімді қарым-қатынасына негізделеді. Ағылшын тілінен келген «interactiv» сөзі де осы ұғымды білдіреді: «inter» дегеніміз «өзара» мағынасында, ал «act» «әрекет жасау» дегенді білдіреді, яғни интербелсенді әдістер – үйренушілердің өзара әрекеттесуін оқытудың негізі деп танитын және сондай қатынасқа жағдай жасайтын әдістер[1, 36-б.].

Бүгінде экономикалық және әлеуметтік мамандықтар бойынша білім алудың тиімді әдістерінің біріне айналған кейс-стади әдісі теориялық білім алған студенттерді болашақ мамандықтың практикасына негізделген әрекеттерге баулиды. Кейс-стади – таңдау жасау мен шешім қабылдау дағдыларын қалыптастыратын тиімді әдіс. Ол нақты жағдаяттарды практикалық тұрғыдан талдау мен оларды өмірде кезігетін түрінде қайталауға, «ойнап» шығуға негізделеді. Сол себепті де бұл әдісті кейде «нақты оқу жағдаяттар әдісі» деп те атайды.

Ағылшын тілінен аударғанда «кейс» сөзі «жағдай», «оқиға» деген мағынаны білдіріп, біздің ұғымымызда жағдаятты сипаттауды, суреттеуді білдіреді. Ол қандай да бір субъектінің тарихын және даму нәтижелерін сипаттайды. Ал кейс-стади дегеніміз – кейстерді қолдану арқылы жүзеге асырылатын сабақтың формасы.

Кейс-стади әдісінің мақсаты – студенттерді келесідей әрекеттерге жұмылдыру:

- кез келген теориялық мәлімет пен ақпаратты талдау;
- негізгі мәселелерді айқындау;
- проблемаларды шешудің әртүрлі балама жолдарын табу (жағдаят көп шешімі және баламасы бар оқиға екендігін ұмытпайық);
- сараптау арқылы олардың ішінен ең тиімдісін таңдау;
- өз іс-әрекеттерін жоспарлау.

Кейс-стади әдісі практикалық мәселелерді жан-жақты қарастыру арқылы пәннің теориялық мазмұнын толықтырады. Оның көмегімен өмірде туындайтын мәселелерге жауап іздену арқылы студенттер ертеңгі өмірде кездесуі мүмкін жағдайлар мен мәселелердің дұрыс шешімін табуға жаттығады.

Кейс-стади әртүрлі әдістер мен тәсілдерді біртұтас күрделі жүйеге біріктіреді. Олардың қатарына келесідей бірлескен жұмыс тәсілдерін жатқызуға болады:

- ой қозғау;
- модельдеу;
- пікірталас;
- талқылау және жүйелі талдау;
- іскерлік және рөлдік ойындар;
- тәжірибе жасау;
- мәселелік әдіс;
- жазу тәсілдері.

Кейстер сабақта келесідей тәртіпте қолданылады.

### **1. Дайындық**

Оқытушы сабаққа дейін кейс таңдап, оның негізгі және қосалқы материалдарын анықтайды, жұмыс жоспарын құрастырады. Кейс студенттерге сабақ алдында (бір-екі күн бұрын) таратылып беріледі: олар кейстің мазмұны мен ұсынылған әдебиет тізімімен жеке-жеке танысады, кейс бойынша өзіндік пікір қалыптастырады.

### **2. Топтық жұмыс**

Сабақта студенттер аудиториясы 4-5 адамнан құрылған шағын топтарға бөлініп, 1,5–2 сағат ішінде кейсті талқылайды, онда қойылған мәселелердің шешімдерін бірлесе іздестіреді. Бұл кезеңде студенттердің шағын топтары бір-біріне бөгет жасамау үшін әртүрлі бөлмелерде жұмыс жасағаны дұрыс.

### **3. Пікірталас**

Студенттер толық құрамда бір аудиторияға жиналып, кейс бойынша пікірталас басталады. Мұнда әр топтан сөйлеушілер (спикерлер) шығып, топтың пікірі мен көзқарастарын дәлелдейді. Дәлелдеуде алдын ала әзірлеген кестелерді, сызбаларды пайдалану керек. Басқа топтардың студенттері әр пікірді талқылауға қатысады, бір-біріне сұрақ қойып, проблеманы шешудің басқа да нұсқаларын ұсынады. Студенттер өздерін белсенді ұстап, талқылау мен пікірталастан қалыс қалмауы керек.

### **4. Қорытындылау**

Пікірталас аяқталған соң оқытушы сабақты сараптап, студенттердің көзқарастары мен әрекеттеріне баға береді.

### **5. Бағалау**

Студенттер өздерінің жасаған жұмысы (пікірі, көзқарасы, шешімі) бойынша жазбаша есеп береді. Жазу уақыты мен көлемін оқытушы сабақтың мақсаттарына сай белгілейді.

Кейс-стади әдісін оқу үрдісінде қолданғанда төмендегі ережелерді ескерген орынды:

- Мәселелік жағдаят бір тақырып немесе бір пәннің мазмұнымен шектелмейді, әдетте, ол басқа пәндердің мәселелерімен тығыз байланыста болады. Кейс-стадиде студенттер пәнаралық байланыстарды табу дағдыларын көрсете білуі қажет.
- Студенттер курс (пән) бағдарламасында сипатталған тұжырымдар, идеялар мен тәсілдерді түсенетіндігін, оларды нақты жағдаятты талдау мен ұсыныстар жасау үшін қолдана білетіндігін көрсете білуі қажет. Үйренушілер мәселелік жағдаяттарды интерпретациялаудың (өзіндік тұрғыдан түсінудің) бірнеше жолы болатындығына дайын болуы керек.
- Жағдаятта бірнеше шешілмеген мәселе болуы мүмкін, сол себепті де студенттер бір мәселенің шешімін тапқан соң, басқа да мәселелерді іздестіріп, оларды талдаудың бағыттарын анықтауы керек.
- Студенттер өз шешімдері мен ұсыныстарының дұрыстығын дәлелдеу үшін өздерінің жеке тәжірибесінен мысалдар келтіргендері жөн.

Кейс-стади әдісінің артықшылығы:

- Студенттер білім алу үрдісінде таңдау еркіндігіне ие болып, оқытушыны, пәндерді, оқу тәсілдерін, тапсырмаларды және оларды орындау жолдарын таңдай алады.
- Оқытушы студенттерге теориялық мәліметті толығымен бермей, тек негізгі ұғымдарға тоқталып, студенттердің теорияны практикалық тұрғыдан қолдануын қадағалайды.
- Студенттерде өзін-өзі басқару дағдылары қалыптасады, олар ақпаратпен тиімді түрде жұмыс жасауды үйреніп, оның орасан зор көлемінен өзіне қажеттісін таңдап, шешім қабылдауға, сол арқылы жауапкершілікке, өз іс-әрекеттерін жоспарлауға үйренеді.
- Оқытушы мен студенттер арасында тиімді қарым-қатынас пен ынтымақтастық нығаяды, оқытушы әрбір студенттің қажеттіліктері мен ерекшеліктерін ескереді, студенттің жағымды қасиеттеріне көңіл аударады.
- Студенттер абстракциялы біліммен айналыспай, нақты нәтижеге әкелетін мәселелерді қарастыру арқылы өмірде (кәсіби практикада) кездесетін жағдаяттарды зерттеу және талдау дағдыларын қалыптастырады.
- Студенттер өз шешімдерін дәлелдеуге машықтанады, шешімдердің барлық баламаларын дұрыс бағалап, басқа пікірді ескеріп, олармен санасуды үйренеді.
- Студенттер проблемаларды шешуде қажетті көрнекі материалдармен қамсыздандырылады (ғылыми әдебиет, мақалалар, видео және аудио кассеталар, CD дискілері).

Кейсте қарастырылатын нақты жағдаяттар қандай болу керек?

- Жағдаят практикадан (өмірден) алыну керек.
- Жағдаят бір нәрсеге үйрету керек.

Жағдаятты талқылау арқылы пән немесе тақырып бойынша «Студенттер қандай білік, дағды, машықтарды игереді?» деген сұраққа жауап беру үшін белгілі бір прагматикалық нәтижелерге жетуді мақсат тұту керек.

- Жағдаятта шешім қабылдауды қажет ететін ішкі шиеленіс немесе жұмбақ болуы керек.

Кейсте келтірілген оқиға аудиторияда талқыланып, ол жөнінде пікірталас ұйымдастырумен бірге бұл жағдаят қандай да бір шешім қабылдаумен аяқталуы тиіс. Басқа сөзбен айтқанда, жағдаят өзекті бір мәселені шешуді талап етуі керек. Сол арқылы студенттер өздерінің практикалық біліктері мен дағдыларын ұштай түседі.

- Жағдаятта ақпарат мөлшері көп болуы керек.

Ақпараттың көптігі, біріншіден, таңдауды қажет ететін болса, екіншіден, студенттерден де басқа ақпарат көздерін тауып, қолдануды талап етуі керек.

Кейс-стади әдісі үйренушілерде төмендегідей кәсіби, әдістемелік және коммуникативтік құзырлылықтарды қалыптастырады:

- пәнаралық байланыстарды айқындау;
- көшбасшылыққа ұмтылу;
- қысқа уақыт ішінде жүйеленбеген, ретке келтірілмеген ақпаратты талдау;
- сыни, конструктивтік, аналитикалық және жүйелі тұрғыдан ойлау;
- сәттілікке бағытталу, жеңімпаз психологиясын дамыту;
- балама (альтернативтік) шешімдерді бағалау;
- нақты кәсіби біліктерді игеру;
- өздері атқарған жұмыстарының нәтижелерін жариялау (презентация);
- белгіленген уақыт ішінде ақпараттың жетіспеушілігі (немесе көп болуында) уақыт тапшылығы жағдайында шешім қабылдау және оның салдарын бағалау;
- қарым-қатынас дағдыларымен бірлесе жұмыс жасау машықтарын игеру.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

*С.Көшімбетова. Инновациялық технологияны білім сапасын көтеруде пайдалану мүмкіндіктері. – Алматы: Білім, 2008.– 360 б.*

**Жанакова Д.М., Нұрлыбаева Э.Н.**

*Т.Қ.Жүргенев атындағы  
Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы қ., Қазақстан  
[nuremuk@mail.ru](mailto:nuremuk@mail.ru)*

## **КРЕДИТТІК ЖҮЙЕ, ҚАШЫҚТЫҚТАН БІЛІМ БЕРУ ҮДЕРІСІНДЕ АҚПАРАТТЫҚ-КОММУНИКАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯНЫ ҚОЛДАНУДЫҢ ТИІМДІЛІГІ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор білім беру үдерісінің сапасын жоғарылату, деңгейін жеткілікті түрде арттыруда заманауи ақпараттық-коммуникациялық технологияларды қолданудың өзектілігін қарастырып отыр.

**Резюме:** В этой статье автор рассматривает актуальные вопросы по информационно–коммуникационным технологиям позволяющий качественно изменять контроль и оценку результатов учебной деятельности учащихся, обеспечивая при этом гибкость управления образовательным процессом.

**Abstract:** In this article, the author examines topical issues of information–communication technology allows to change the quality control and evaluation of the results of learning activities of students, while providing flexibility to manage the educational process.

**Кілт сөздер:** Білім беру үдерісі, кредиттік жүйесі, қашықтықтан оқыту, ақпараттық-коммуникациялық технологиялар, виртуальды орта.

**Ключевые слова:** Образовательная деятельность, кредитная система, дистанционное образование, информационно–коммуникационные технологии, виртуальная среда.

**Key words:** Educational activity, credit system, distance education, information–communication technology, virtual environment.

Бүгінгі таңда әлемдік білім кеңістігіне толығымен кіру білім беру жүйесін халықаралық деңгейге көтеруді талап етеді. Әлемнің көптеген алдыңғы қатарлы елдерінің білім беру жүйесі жоғары білім берудің құрылымын, мақсаты мен міндеттерін, мазмұны мен технологиясын өзгертті. Білімді, білік-дағдыларды беру емес, ақпараттық-зияткерлік ресурстарды өз бетінше тауып, талдап және пайдалана білетін, адамгершілік идеялардың қуат көзі болатын, жедел өзгеріп отыратын әлем жағдайында дамитын және өзін-өзі ашып көрсете алатын жеке тұлғаны қалыптастыру қажеттігі туындап отыр.

Қазіргі еліміздің білім беру саласына, яғни біздің алдымызға қойып отырған негізгі міндеттер ретінде: ол ұлттың бәсекелестік қабілеті бірінші кезекте оның білімділік деңгейімен айқындалатынын және әлемдік білім кеңістігіне толығымен ену білім беру жүйесін халықаралық деңгейге көтеруде білім беру үдерісіне ақпараттық-коммуникациялық технологиялардың жетістіктерін енгізу, электрондық оқулықтар мен мультимедиялық бағдарламаларды тиімді және кеңінен қолдану, елдегі ақпараттық инфрақұрылымды әлемдік білім берумен ықпалдастыру, білім беру ұйымдарының байланыстарын нығайту болып табылады.

Еуропалық білім беру кеңістігін жасау жоғары білімнің бәсекеге қабілеттілігін арттыру проблемасын өзектейді. Осы қажеттілікті сипаттайтын Болон декларациясының негізгі қағидаларының бірі – бірегей және үйлесімді дәрежелерді дамыту. TUNING жобасында айтылғандай, егер дәрежелердің иегерлері орындауға қабілетті нәрселерді салыстыру мүмкін болса және сонымен бірге, сол иегерлердің академиялық және кәсіби бейіндерін де



салыстыруға болатын жағдайда дәрежелерді салыстырмалы және үйлесімді түрлерге ажыратуға болады.

Болон процесіне ену нәтижесінде жоғары білім жүйесіндегі реформаларға сәйкес қойылған міндеттерді Қазақстан Республикасындағы жоғары оқу орындары өз беттерімен шешуге жұмыстар жасауда. Жоғары оқу орнын бітірушілердің біліктілігін жетілдіру жолдарын жасау және білімін бағалауға қойылатын талаптар да өзгеруде.

Қазіргі кезде Қазақстанның жоғары мектебі Болон процесінің негізгі талаптарын іске асыру жөнінде көптеген жұмыстар жүргізілуде. ҚР Президентінің Жарлығымен бекітілген ҚР білім беруді дамытудың 2005-2010 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы мен «Білім туралы» Заңының жаңа редакциясының баптары жоғары және жоғарыдан кейінгі білім беру жүйесі бағыты бойынша Қазақстанның Болон процесіне бірігуіне жағдай жасауға бағытталған.

Еліміздің жоғары білім беру жүйесі халықаралық білім кеңістігіне ықпалдастыру тетіктерінің бірі – оқытудың кредиттік жүйесі болып отыр. Бұл жүйенің мәні студенттердің өз бетімен білім алуына басымдық беріліп, маманға «өмір бойы» оқу дағдысын қалыптастыру. Республикамыздағы жетекші университеттердің білім беру үдерісін ұйымдастырудағы дәстүрлі және жаңаша көзқарастарды салыстырмалы талдау негізінде ғалымдар тарапынан кредиттік жүйенің көптеген тиімді жақтары негізделіп отыр.

Атап айтқанда:

- ✓ академиялық еркіндіктің жоғары дәрежесі (курсты, меңгеру мерзімін және оқытушыны таңдау);
- ✓ студенттердің оқу әрекетінің өзіндік сипаты мен оқытушының оқыту қызметінің дамытушы стилі (консультация, диалогтар т.б.);
- ✓ студенттердің жеке ізденістік оқу әрекеті (дара білімдік бағыт бойынша алға ілгерілеу);
- ✓ білімдік бағдарламалардың инновациялық мазмұны (алдыңғы қатарлы ғылыми жетістіктерге бағдарлау);
- ✓ білім беру бағдарламаларының жоғары оқу орындық компоненті көлемінің ұлғайтылуы;
- ✓ оқытудың белсенді, проблемалық-ынталандырушы интерактивтік әдістері мен инновациялық технологияларының ара салмағының өсуі;
- ✓ сабақ өткізудің практикалық формаларының басым болуы;
- ✓ студенттердің оқу жұмысының жүйеленген, қадамдық мотивациясы;
- ✓ білімді меңгерудің жемісті, зерттеушілік деңгейі; баламалық курстарды өз қалауы бойынша меңгеру мүмкіндігі және кредиттерді күні бұрын тапсыру мүмкіндігі. [3, 17]

Жалпы алғанда жоғарғы оқу орнында кредиттік жүйе негізінде білім үдерісін ұйымдастыру үздіксіз оқу-ізденіс және зерттеушілік жұмысқа үнемі өзін-өзі жетілдіру және зерттеушілік жұмысқа деген жоғары мотивацияны қамтамасыз ету болып табылады.

Кредиттік жүйеде сырттай оқу қашықтан оқыту арқылы жүргізіледі. Қашықтан оқыту – оқытушы мен студенттің бір-бірінен қашықта, тікелей емес байланыс арқылы оқуын қамтамасыз ететін, қазіргі ақпараттық және телекоммуникациялық технологияларды қолдану негізінде оқу үдерісін ұйымдастыру тәсілі. Қашықтан оқыту кейс-технология, Интернет-технология, ТВ-технологиялар арқылы жүзеге асады.

Қашықтықтан оқыту – білім беруде әлеуметтік-экономикалық тұрғыдан өте маңызды, себебі бұл жүйе – студенттердің тұрғылықты жерінде білім алуына мүмкіндік береді.

Кейс технология – оқу-әдістемелік құжаттардың кешені арқылы жүзеге асырылады, ол оқу пәндерінің мазмұнымен таныстырады және білімді өзіндік тексеру бойынша бақылау шараларын жүргізеді.

Интернет-технологиялар – өз бетінше оқу курсы менгеруге, оқытушыдан кеңес алуға, қорытынды бақылаудан өтуге мүмкіндік беретін оқу материалын интернет жүйесі арқылы алу. Интернет технологияның белгілі бір мүмкін формасы тьюторлық класс деп аталады, ол сырттай және қашықтан оқыту формасында студенттің оқытушымен өзіндік жұмысы (ОСӨЖ) жоспарлауға мүмкіндік береді.

ТВ-технологиялар – оқу мақсатына сәйкес жасалған аудио-видеоматериалдар көмегімен жүзеге асырылады, бұл материалдарды емтихандық сессия алдындағы толық курстарда тыңдай алады.

Білім беру үдерісінде ақпараттық-коммуникациялық құралдардың жаңа заман талабына сай түрлерінен саналатын мультимедиялық энциклопедия, қашықтықтан оқыту, электрондық оқулықтар мен түрлі дыбыстық таспа материалдары бүгінгі таңда студенттердің қай пәнді болмасын тез әрі терең, шығармашылықпен игеруіне мейлінше қолайлы жағдай тудырып отыр.

Елбасымыз Н.Ә.Назарбаев Қазақстан халқына Жолдауында «Біз бүкіл елімізде әлемдік стандарттар деңгейінде сапалы білім беру қызметіне қол жеткізуге тиіспіз. Қазіргі таңда ақпараттық-коммуникациялық технологиялар біздің елімізде де жоғары қарқынмен дамып келеді. Білім беруде жаңа технологиялық әдістермен қатар жаңа ақпараттық технологияларды да қолданудың мүмкіндігі жасалып отыр» деген болатын. Жас буынды жаңашылдыққа жетелеу деген сөз. Жаңашылдық – білім жүйесіне инновациялық технологияларды енгізе отырып, студентті заман талабына сай етіп дайындап шығару. Технологиялық оқыту білім алушыларды белсенді жағдайда қойып, оның субъектілігін қалыптастырады және шығармашылықты тудырады. Әсіресе, ақпараттық дәуірде технологияның қолданылуы ерекше. Білім сапасын жоғарылату, оны жеткілікті түрде арттыруда жаңа ақпараттық технологияларды қолданбай, заманауи телекоммуникациялық құралдарды пайдаланбай мүмкін емес. Озық әдістемелік технологиялармен қаруланған, заман талабына сай оқытудың жаңа әдістерін, яғни ақпараттық-коммуникациялық технологияларды толық меңгерген педагог қана білім алушының сапалы білім алуына мүмкіндік жасайды. Бүгінгі күні әлемдік ақпараттық білім кеңістігінің тиімді жолы – білім беру саласын толықтай ақпараттандыру.

ҚР «Білім беру» Заңында білім беру жүйесін ақпараттандыру осы саладағы мемлекеттік саясат негізінде анықталып, осы жүйедегі басты міндеттердің біріне айналып отыр. «Қазақстан-2030» стратегиялық бағдарламасы білім берудің ұлттық моделінің қалыптасуымен және Қазақстанның білім беру жүйесін әлемдік білім беру кеңістігіне кірістірумен сипатталады. «Қазіргі заманда жастарға ақпараттық технологиямен байланысты әлемдік стандартқа сай мүдделі жаңа білім беру өте қажет» деп, Елбасы атап көрсеткендей жас ұрпаққа білім беру жолында интерактивті технологияны оқу үрдісінде оңтайландыру мен тиімділігін арттырудың маңызы зор.[1, 12]

«Білім берудегі АКТ» ұғымы «оқытудың жаңа ақпараттық технологиялары», «қазіргі ақпараттық оқыту технологиялары», «компьютерлік оқыту технологиялары» және т.б., тіркестермен тығыз байланысты. Оқу үрдісінде ақпараттық-коммуникациялық технологияларды пайданудың негізгі мақсаты:

1. Ақпараттық технологияларды қолдана отырып оқу- тәрбие процесінің барлық деңгейін жетілдіру, оқу-тәрбие жұмысына жаңашылдық енгізу:

- ✓ сабақты қызықты етіп өтікізу арқылы студенттердің пәнге деген қызығушылықтарын арттыру;
- ✓ білім сапасының көтерілуіне жағдай жасау;
- ✓ оқыту процесінің сапасын арттыру;
- ✓ пәнаралық байланысты тереңдету;
- ✓ қажетті ақпаратты іздеуді оңайлату және көлемін ұлғайту.

2. Студентті заман талабына сай жан-жақты дамыту, ақпараттық қоғамда өмір сүруге икемдеу, даярлау:

- ✓ коммуникативтік қабілеттерін дамыту;
- ✓ өздігінен ізденуге, шешім қабылдай білуге бағыттау;
- ✓ компьютерлік графика, мультимедиа технологиясын пайдалану, киноларды, видеороликтерді көрсету, сабаққа байланысты музыкаларды тыңдату арқылы эстетикалық тәрбие беру;
- ✓ пәнаралық байланыс орнату;
- ✓ ақпараттық мәдениетін қалыптастыру, ақпаратты өңдей білуге үйрету.

Ақпараттық – коммуникациялық технологиямен жұмыс істеу компьютерді пайдалануға, модельдеуге, электрондық оқулықтарды, интерактивті тақтаны қолдануға, интернетте жұмыс істеуге, компьютерлік оқыту бағдарламаларына негізделеді. «Ақпараттық-коммуникациялық технологияны оқу-тәрбие үрдісіне енгізудің оқытушы үшін тиімділігі неде?» деген сұраққа тоқталатын болсақ:

- ✓ жалпы компьютерлік желілерді пайдалана отырып сабақты тартымды түрде қызықты етіп өткізуге мүмкіндік туады;
- ✓ студент өз бетімен жұмыс жасайды;
- ✓ аз уақытта көп білім береді, уақытты үнемдейді;
- ✓ білім- білік дағдыларын тест тапсырмалары арқылы тексереді;

- ✓ шығармашылық жұмыстар жасайды;
- ✓ қашықтықтан білім беру мүмкіндігі туады;
- ✓ қажетті ақпаратты жедел түрде беру мүмкіндігі жасалады;
- ✓ интернетте жұмыс жасау арқылы оқытушы өз білімін жан-жақты жетілдіреді;
- ✓ оқыту үрдісінде студенттердің танымдық іс-әрекетін тиімді ұйымдастырады;
- ✓ студенттердің танымдық қабілеттерін қалыптастырады;
- ✓ студентті шығармашылық жұмысқа баулиды, өз бетінше жұмыс жасауға үйретеді;
- ✓ оқулықтантардан тыс, қосымша мәліметтер береді т.б.

Ақпараттық-коммуникациялық технологияны оқу-тәрбие процессіне пайдалану оның келесі педагогикалық мүмкіндіктерді жүзеге асыруға мүмкіндік береді:

- ✓ студенттердің дайындық деңгейін, ынтасын және қабылдау жылдамдығын ескеру арқылы жаңа материалды меңгертуге байланысты оқытуды ұйымдастыру және оқыту процесіне жаңа ақпараттық технологияның мүмкіндіктерін пайдалану;
- ✓ оқытудың жаңа әдістері мен формаларын (проблемалық, ұйымдастырушылық-іс-әрекеттік компьютерлік ойындар және т.б.);
- ✓ проблемалық, зерттеу, аналитикалық және модельдеу әдістерін қолдану арқылы классикалық әдістерді жетілдіру;
- ✓ жаңа ақпараттық технология құралдарын (жаңа типті компьютерлер, телекоммуникация, виртуальды орта және мультимедиа-технология) пайдалану арқылы оқу процесінің материалдық-техникалық базасын жетілдіру. [1, 5]

Қоғамның әрбір мүшесі ақпаратты сауатты, ақпараттық мәдениеті мен ақпараттық құзыреттілігі дамыған тұлға болуы қажет. Сондықтан, ХХІ ғасыр информатика ғасыры, яғни ақпараттандыру–коммуникациялау технологиясы дамыған заманда мемлекетіміздің болашағы – жас ұрпаққа заман талабына сай білім беріп, жан-жақты дамуына ықпал ету оқытушыдан шығармашылық ізденісті, үлкен сұранысты талап етеді.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Назарбаев Н.Ә. «Қазақстан – 2030». Ел Президентінің Қазақстан халқына жолдауы. – Алматы: Білім, 1998.
2. Садыбекова Ж. Оқу-тәрбие үрдісінде ақпараттық-коммуникациялық технологияны қолдану қажеттілігі // Информатика негіздері. №4, 2008, 4-5 б.
3. Әлмұхамбетова Б.А, Ғалымжанова М.А. Білім беру жүйесі қызметкерлерінің біліктілігін арттыруда ақпараттық-коммуникациялық технологиялардың қолданылуы. // Информатика негіздері, №5, 2008, 17 б.

**Кадирова Р.**

*Т.Жургенов атындағы*

*Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*Алматы қ., Қазақстан*

[rauabanu1989@gmail.com](mailto:rauabanu1989@gmail.com)

## **ЖАЙ СӨЙЛЕМНІҢ АБСТРАКТЫЛЫҚ-ГРАММАТИКАЛЫҚ МАҒЫНАСЫ**

**Түйін:** Бұл мақалада автор жай сөйлемнің абстрақтылық және грамматикалық мағынасын шетел және қазақ ғалымдарының еңбектеріне сүйене отырып ашуға тырысады.

**Резюме:** В данной статье автор пытается раскрыть абстрактную и грамматическую значение простых предложения ссылаясь на работы зарубежных и казахских ученых.

**Abstract:** In this article the author tries to reveal on an abstract and grammatical meaning of simple sentences referring to the work of foreign and Kazakh scientists.

**Кілт сөздер:** жай сөйлем, грамматикалық құбылыс, аспект.

**Ключевые слова:** простое предложение, грамматический феномен, аспект.

**Key words:** simple sentence, grammatical notion, aspect.

Жай сөйлемді семантикалық талдаудың ғылыми-теориялық және практикалық маңызын түсіну үшін тілдік жүйенің басты элементінің бірі – сөйлемнің зерттеу аспектісін анықтап алуымыз керек.

Сөйлем – күрделі құбылыс. Ол ХІХ ғасырдың бірінші жартысында-ақ синтаксистің негізгі ұғымы болып қалыптасты. Алғашқыда, сөйлемге сөздермен берілген ой деген анықтама берілді. Қысқасы, грамматикалық және логикалық категориялардың арасына тепе-теңдік қойылды.

ХІХ ғасырдың 60-жылдарында психология ғылымы дами бастады. Сөйтіп, психологтар сөйлемге айтушының санасындағы белгілі түсініктерді байланыстыратын психикалық акт деген анықтама берді. Сондықтан да болар, И.А.Сизонова: «Сөйлем» ұғымының күрделі де қайшылықты құбылыс екендігін тіл білімінде 300-ден астам анықтамасы бар екендігі-ақ дәлелдейді» [1] дегенді айтады.

Сөйлемнің күрделі сипатын жан-жақты зерделеу үшін түрлі аспектілерде қарастыру қажет. Орыс тіл білімінің өкілі В.Г. Адмони сөйлеу тізбегінің көп тарамдылығы, сөйлемдегі грамматикалық құбылыстардың көп салалығы, сөйлем құрылысының сан алуандылығы деген идеялар негізінде сөйлемнің 7 аспектісін көрсетті.

Сөйлемнің зерттеу аспектілері жайында өзіндік пікір ұстанған В.И.Кодухов сөйлемнің негізгі екі аспектісін нұсқайды. Ол: «Егер аспект дегенді онтологиялық тұрғыда, яғни тілдік бірліктердің ең негізгі белгілерін бөліп алатын болсақ, онда коммуникативтік және құрылымдық деген негізгі екі типін бөліп алу керек. Ал, тілдік бірліктердің басқа белгілері осы негізгі белгілердің айналасына топтастырылады» дейді [2, 33-35б]. Бұл жөнінде әлем ғалымдарының көптеген теорияларын ұсынуға болады.

Түркі тіл біліміндегі предикаттылықты теориялық жақтан зерттеу объектісі еткен алғашқы зерттеуші – Р.Г.Сibaғатов болып саналады. Ол предикаттылықты сөйлемнің бас мүшелері арасындағы қатынасты білдіруші

категория деп атайды. Ғалым предикаттылықтың әлі толық шешілмегендігін баса көрсетеді. Осыған мысал ретінде бір құрамды сөйлемдердегі предикаттылық көрінісін ғылыми негіздеудің дәлелді шешілмеуін келтіреді. Бұл туралы ол былай деп айтады: «Возникает своеобразная теоретическая альтернатива: или препредикативное отношение характеризует только двусоставные, расчленяемые предложения и остается не выраженным в односоставных, нерасчленяемых предложениях, или проблема предикативности по отношению к этим последним предложениям нуждается в особом решении» [3, 8б]. Ғалым бір құрамды сөйлемдер В.В. Виноградовтың пікіріне сай түркі тіл білімінде де предикатты деп танылды дейді. Яғни, В.В. Виноградовтың «Бір құрамды сөйлемнің нақтылығы, ерекзәрулігі (актуальность) модальдық конституент грамматикалық категориялар (рай, шақ, жақ) арқылы ғана іске асады» деген пікірі негізге алынатынын айтады.

Айта кететін жайт, екі негізді жай сөйлемдер әр стильде де жиі кездеседі, ал бір негізді жай сөйлемдер қай стильде де сирек кездеседі. Кейбір ғалымдар жай сөйлемдердің осылай бөлінуіне мән бермеген. Ә.Нұрханова өзінің «Түркі тілдерінің салыстырмалы грамматикасы» атты еңбегінде жалпы түркі халықтарында, көбінесе, жай сөйлемдер екі тұрлаулы мүшелі және бір тұрлаусыз мүшелі болып келетінін көрсетеді. Сонымен бірге, сөйлемді «бір бас мүшелі», «екі бас мүшелі» деу тіл білімінде топтастыру концепциясы деп аталады. Бұл концепция ғылымда А.А.Шахматовтың атымен тікелей байланысты.

Жай сөйлемді синтаксистік тұрғыдан арнайы зерттеумен шұғылданған ғалым М.Балақаев қазақ тіліндегі жай сөйлем құрылысын сол уақыттағы тіл ғылымы жеткен жетістіктерге сай сипаттайды. Сөйлем ойды білдіруге арналған бастауыш пен баяндауыштың арасындағы предикативтік қатынас негізінде құрылатынын айтады. Ғалым сөйлемнің басты белгілері ретінде біршама аяқталған ой, модальдылық, сөздерден және сөз тіркестерінен құрылуы және *предикаттық қатынасты* көрсетеді. Сондай-ақ бұларға интонацияны да қосады.

Қазақ тіл біліміндегі жай сөйлем синтаксисін зерттеуге үлес қосқан Қ.Есенов, Н.Демесінова, Ә.Нұрмаханова сынды ғалымдардың бәрі де сөйлемнің құрылуындағы басты қызмет *предикативтік қатынаста* деп біледі [4, 30 б].

Жай сөйлем синтаксисінің белгілі маманы Р.Әмір сөйлемді құрайтын белгілерге *предикаттық қатынас, модальдылық, жақтылық* секілді категорияларды жатқызады [1, 51б]. Ал, О.Жұбанова өзінің «Жай сөйлемнің семантикалық құрылымы» атты мақаласында былай дейді: «Коммуникативті мағына сөйлемнің дербестігі арқылы жүзеге асады. Бұл дербестік арнайы белгілердің жүйесі негізінде көрінеді. Олар тілдік нормаларды тұтынатын қоғамның барлық мүшелеріне ортақ болып келеді. Олар барлық тілде өзара ұқсас, белгілі бір жүйеге түскен күйде болады. Предикаттың синтаксистік мәндері предикативті категорияларға жатады да, олардың жиынтығы предикативтілік категориясын құрайды. Олар жай сөйлемнің семантикасын

құрап, ақиқат болмысты шақтық, модальдік жағынан сипаттап, коммуникацияға қатысушыларға қатысын көрсетеді» [5, 39 б.].

Құдайберген Жұбановтың сөзімен айтқанда, предикат дегеніміз «латынның предикат сөзі орысша – сказуемое, қазақша – баяндауыш» [6, 84б]. Ол өзінен-өзі «ерекше интонация, координациялық грамматикалық байланыс арқылы субъектіні айқындап, белгілерін нақтылап тұрады» [5, 38 б.]. Осылайша, сөйлемде субъект пен предикаттың қатынасы *предикативтілік* деп аталады.

Жай сөйлемді абстрактылық-грамматикалық мағына тұрғысынан қарау – логикалық категория қалыптасқан кезеңнен бастау алғанын аңғару қиын емес. Бұл туралы: «Сөйлем болмыстағы заттардың түрлі-түрлі қатынастарын білдіреді. Бұл қатынастар топталып, абстракцияланып, белгілі логикалық заңдылықтарға, фигураларға түсіп, ойда бекітіледі» – дейді Адмони В.Г. [2, 102б]. Қазақ тілінде логикалық негіз өз сапасына қарай сөйлемнің белгілі-белгілі грамматикалық типтеріне сыйысып орныққан.

Қазақ тіліндегі сөйлемдерді логикалық-грамматикалық сипаты жағынан мынадай топтарға бөлуге болады:

1. Іс иесі зат пен қимыл-әрекеттің өзара қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл сөйлемдерде бастауыш ретінде зат есім сөз жұмсалып, баяндауышы өздік, өзіндік етіс формалы етістіктен болады. *Ер туған азамат тегіс қан жұтып өлген соң ит-құс та басынды... Көп ұзамай қанишыр да көрінді (М. Мағауин)*. Мұнда бірінші және екінші сөйлемдерде берілген қимыл-әрекеттің іс иесіне қатынасы өздік етістің –ын, –ін жұрнақтары арқылы берілген: *ит-құс басынды; қанишыр көрінді; –ын, –ін жұрнақтары амалдың шарпуы я нәтижесі оны жасаушы субъектінің өзіне тиетінін білдіретіндей мән жамаған*.

2. Зат пен оның қимыл-күйін хабарлайтын сөйлемдер. Бұл сөйлемдердің бастауышы зат есім сөзден болып, баяндауышы ретінде ырықсыз етіс формалы етістік сөз қатысады. *Онсыз да мені бар деп білмеген өткір қоңыр көз жайлап жабылды. Төре шегір көзімен сығырайта жылмиып орнынан көтерілді. Тасының өзі қасиетті сондай қоныстан қуылды. Батыр барымташыға айналды. Әлдекім ескі тоқымынан кесіп әкелген алақанжадай құрым отқа тосылды. Жолбарыстың өгізге шапқаны анықталысымен-ақ қарауыл жиде түбіне апарылды. Аяқ астындағы тиянағы гайып болған жолбарыс терең құз түбіне құлдырай жығылған. Кенже шөнжік оп-оңай гана тұтылды. Қырат жасыл мақпал жамылды (М. Мағауин)*. Мұнда берілген сөйлемдерде зат пен оның қимыл күйін білдіріп тұрған негізгі амал – ырықсыз етіс жұрнақтары. –ыл, –іл, –л жұрнақтары баяндауышты жасай отырып, өздігінен істелетіндей мән жамайды, үстейді, бірақ ол формадан амалды кім істегені, яғни субъектісі көрінбейді де, көбінесе логикалық объекті есебінде қызмет етеді.

3. Субъект зат пен оның заттық сапасының қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл топтағы сөйлемдердің бастауышы да, баяндауышы да зат есімнен болады. *Бергі шеткісі – ойыншық тир. Мен – жазушымын. Мен – өліктің. Ұлығыз – майыр, ұлығыз – жандайшап. Ол – аң, сен – адамсың. Ең*

*жақын туыс – нағашы. Өйткені патшалық – тырнақ пен тісте. Мейірімсіз Қосаяқ – Шақан еді. Ол – жаз еді. Түп иесі – адам. Кие – көпке қонады. Байлық – баста. (М. Мағауин).* Бұл сөйлемдерде логикалық объект тікелей заттық сапаға негізделген объектке немесе субъекттің субъектке қатынасына тең. Мұнда айқындық мәні баяндауыштың зат есімге айналуы арқылы көрінген.

4. Субъект зат пен оның сындық, сандық сапасының, күйінің қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл топқа жататын сөйлемдердің бастауышы зат есім, баяндауышы сын есім, сан есім, немесе бар, жоқ деген сөздерден болады. *Ол – мәңгілік асыл жар. Жәкетінің алды ашық. Көңіл ашық. Қырғауыл мен қоян қалың. Бүгін құлқым жоқ. Тірі жан жоқ. Үш сағат – жетпіс оқ. Төртінші – сегіз жас. Байсалды кеңдік бар. Үйде білтелі қара мылтық бар. Бұл – міндетті шаруаң. Бұл – жан төзбес қорлық. Бұл – басқа жолбарыс. Бұл – тірі жолбарыстың есебі. Ағайын – күншіл; қайын – сыншыл. Қойға жұт қасқыр – шерінің жеңсік асы. Алдыңғысы – мана жолбарыс атынан аударған бозбала. Қол дірілсіз. Дем салқын. Жылқы – жалды, жігіт – жоталы заман. Меңсұлу – кіші әйелден туған кенже қыз екен.* Берілген сөйлемдерде субъект зат бастауыш болса, оның сындық, сандық күйінің қатынасы баяндауыш. *Дем салқын, жәкетінің алды ашық және қырғауыл мен қоян қалың* деген сөйлемдерде баяндауыш қызметін атқарып тұрған сөз сапалық сын есімнен жасалған. Ал, *жылқы – жалды, жігіт – жоталы, ағайын – күншіл, қайын - сыншыл* деген сөйлемдерде баяндауыш туынды сын есімнен жасалса, *бұл – міндетті шаруаң; бұл – жан төзбес қорлық; бұл – басқа жолбарыс; бұл – тірі жолбарыстың есебі* дегенде бастауыш сілтеу есімдігі болса, баяндауыш орнында жұмсалып тұрған зат есім күрделі синтаксистік жасалым ретінде объекттің күйін білдіріп тұр.

5. Қимыл – іс пен логикалық субъект – заттың қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл топтағы сөйлемдерде бастауыш ретінде тұйық рай етістік, есімше жұмсалады да, баяндауыш ретінде зат есім сөз қатысады. *Өлген – Шақанның өзі. Сол айбынды арыстанды қазақ жерінен айдап тастаған – осы жолбарыс екен. Ажалға бас байлаған жанкешті қимылға нәр берген – өшпенділік еді (М. Мағауин).* Берілген сөйлемдерде амал мен логикалық субъект бірінші іске асады да, объект пікірдің екінші бөлігінде айқындалады. Сөйлемде бастауыш болып тұрған амал есімше тұлғалы сөз. Ал, баяндауыш объект мағынаны беретін зат есім сөз табынан жасалған.

6. Қимыл – іс пен оның сынының, объектісінің қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл топтағы сөйлемдердің бастауышы есімше, баяндауышы сын есім, зат есім, есімдік сөздерден болады. Баяндауыш ретінде жұмсалған есім, есімдік сөздер қимыл атауларының объектісін білдіреді. *Кішкентай балаларды осында қалдырған жөн. Айтатыны бозаң қыр. Шашын алдырған жақсы.* Мұнда сөйлемдер синтаксистік қатынасқа түскен, мазмұны жағынан амалдың объектісін, сынын аңғартып тұр. Формасы жағынан бірінші, екінші және үшінші сөйлемдерде бастауыш есімше жұрнағынан жасалса, баяндауыштар зат есімнен не сын есімнен болған. Бастауыш тұлғасындағы



есімше сөйлемде негізінен анықтауыш қызметін атқарғандықтан, бұл сөйлемдердегі логикалық мағынасы сындық болып келеді.

7. Қимыл іс пен оның себебінің қатынасын білдіретін сөйлемдер. Бұл топтағы сөйлемдердің бастауышы есімше сөз болады да, баяндауышы ретінде шығыс септіктегі зат есім, атау тұлғалы есімше жұмсалады. *Көтере тұрғаны – денесіне зақым келмеген. Жалғыздық – жарлылықта* [М.Мағауин]. Берілген бірінші сөйлемде бастауыш есімше жұрнағы арқылы жасалса, баяндауыштың негізгі тұлғасы да есімшеден. Мұнда баяндауыш күрделі етістік түрінде берілген. Өйткені, сөйлемнің негізгі ұйтқысы синтаксистік қатынасқа түскенде, «зақым келмеген» сөзі бірлікте қарала отырып біртұтас мағынаны берген. Бұған қазақ тілінің түсіндірме сөздігінің көмегімен анықтық кіргізіп өтелік: « Зақым 1. Жара, жарақат. 2. Зиян, зардап, залал. Зақым болды – жаралы болды, жарақаттанды. Зақым келтірді [тигізді] – мертіктірді, жаралады. Зақым қылды [етті, жасады] – жаралады, жарақаттады» [7, 339 б]. Демек, сөйлемде берілген күрделі баяндауыш синтагмалық қатынас негізінде бүтіндікке ие болып тұр. Ал, екінші сөйлемде предикат пен объектінің қатынасы есім сөз формалы. Яғни, бастауыш та, баяндауыш та есімнен. Мұнда амалдың себебі пікірдің екінші бөлігінде беріледі. Қимыл – әрекеттің себебі баяндауыш қызметін атқарып тұрған туынды сын есімге жатыс септігінің *-та жалғауы* жалғануы арқылы көрінеді. Егер, сөйлемді толық конструкция түрінде бейнелесек, онда Сөйлем былай өрнектеледі: *Жалғыздықтың себебі жарлылық*. Сонда, –та жалғауы сөйлемді ықшамдап қана қоймай, «себебі» сөзінің мәнін үстей отырып, оның функциясын оп-оңай ауыстырып тұр.

Жалпы алғанда, жай сөйлемдердің логикалық-грамматикалық типтері іс иесі мен қимыл-әрекеттің қатынасында әр қырынан танылып отырады.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Әмір Р., Әмірова Ж. *Жай сөйлем синтаксисі: Оқулық. –Өңд., толық., 2-ші басылым. –Алматы: Қазақ университеті, 2003. –199 бет.*
2. Адмони В. Г. *Аспекты предложения и система типов предложения // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков: Тез. докл., –Л., 1975.*
3. Сибагатов Р. Г. *Теория предикативности (на материале татарского языка), АДД. Алма – Ата, 1985.*
4. Нұрмаханова Ә. *Түркі тілдерінің салыстырмалы грамматикасы. –Алматы, 1985.*
5. Жұбанов О. *Жай сөйлемнің семантикалық құрылымы // ҚРҰҒА хабаршысы. Тіл, әдебиет сериясы 2008, № 6.*
6. Жұбанов Қ. *Қазақ тілі жөніндегі зерттеулер. –Алматы: Ғылым, 1999. –581 бет.*
7. *Тіл білімі сөздігі. –Алматы: Ғылым, 1998. –544 бет.*

## **РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА**

**Түйін:** Мақала қазіргі заманғы колледж студенттерінің сөйлеу мәдениетінің жай-күйін сипаттайды, сөйлеу өскелең ұрпаққа байланысты бірқатар проблемаларды, академиялық сөз мұқият зерттеу үшін қажеттігін, бүгінгі таңда жастарға анықтады.

**Резюме:** В этой статье рассматривается речевая культура современных студентов, а также современное состояние русского языка и его будущее.

**Abstract:** The article describes the state of speech culture of contemporary college students, revealed a range of problems relating to the younger generation of speech, the question of the need thorough studies of academic speech, the youth of today .

**Кілт сөздер:**

**Ключевые слова:** типы речевой культуры, лексикон, тезаурус, жаргон, англицизмы.

Глобальные информационно-технические изменения, произошедшие в стране в начале XXI в., выдвинули новые требования к профессиональной подготовке специалиста. Современному обществу нужны всесторонне образованные, грамотные специалисты, знающие специфику и нормы деловых отношений, умеющие устанавливать контакты и эффективно общаться в условиях возросших информационных нагрузок и дефицита времени, формулировать цели и задачи общения, вести переговоры, логично и грамотно аргументировать свою позицию, публично выступать перед многочисленной аудиторией, проявлять речевую гибкость, преодолевать имеющиеся противоречия, предупреждать и разрешать возникшие конфликты, достигать согласия и др. Ведь речевая культура человека, являющаяся одной из составных частей общей культуры, во многом определяет нравственный облик личности и считается речевым имиджем любого специалиста.

Сегодня русский язык, втянутый в процесс глобализации мира, интеграции Европы, проходит своеобразное испытание на жизненную силу, переживает своеобразный «кризис». Наблюдается резкое снижение уровня грамотности и культуры речи в школьной и студенческой среде, средствах массовой информации, профессиональном и бытовом общении, а также политической сфере. Возникает противоречие, заключающееся, с одной стороны, в потребности специалистов с развитой речевой культурой и, с другой стороны, отсутствием у большей части выпускников вузов необходимых коммуникативных навыков и умений. Налицо также противоречие между необходимостью формирования у студентов высокой речевой культуры, способствующей успешной профессиональной деятельности, и отсутствием необходимых условий для развития и совершенствования культуры речи в практике высшего профессионального образования. Имеются определенные противоречия и между характерной студенчеству высокой познавательной активностью и невысоким уровнем мотивации изучения русского языка. По-

этому «окончательный продукт», т.е. дипломированный специалист (особенно тот, кто по роду своей деятельности работает с людьми), должен начинать свою профессиональную деятельность с углубленного изучения грамматических «азов», формул речевого этикета, коммуникативных стратегий и тактик.

Из всех выделяемых типов речевой культуры *среднелитературной, литературно-разговорной, фамильярно-разговорной* студенту свойственен свой особый тип общения (студенческий), включающий элементы практически всех типов, что обусловлено базовым уровнем знаний студента, его интеллектуальными и коммуникативными способностями, спецификой избранной специальности и многими другими причинами. (1,23) По речевому портрету можно судить о базовых и периферийных ценностных ориентирах, мировоззренческих установках и поведенческих реакциях человека. С одной стороны, молодые люди являются носителями базовых культурных ценностей (они сформированы семьей, школой, вузом), а с другой стороны, - разрушителями этих ценностей, что проявляется в усилении эгоистической направленности жизненных устремлений, эпатажности, речевой агрессии.

Лексикон современного студента сочетает в себе разнородные элементы. Кроме общеупотребительных слов, в него включаются жаргоны, сниженная и просторечная лексика, иноязычные слова (чаще всего англицизмы, выступающие в различных модификациях и сокращениях), слова-паразиты, что в целом создает особую (заниженную) стилистическую окрашенность речи.(2,4)

В тезаурусе молодого человека особое место занимают жаргоны, считающиеся специфической формой речевой реализации коммуникативной личности. В них отражаются социально-исторические условия жизни студенческого коллектива, уровень его культуры, моральные и нравственные установки, представления о жизненных ценностях, ориентирах, система оценок, событий, фактов, жизненного уклада и мн. др. Молодежный жаргон, обслуживая определенные группы носителей русского языка, тяготеет к внутренней дифференциации. Его ядро составляют общемолодежные жаргоны, а периферию - жаргоны более или менее замкнутых (в социальном и профессиональном плане) молодежных группировок и течений (панков, скинхедов, байкеров, рокеров, брейкеров)

В структуре молодежного жаргона, довольно пестрого и многопланового, выделяется большое число тематических групп: а) названия людей: *предки, инвесторы* 'родители', *дирик, дик* 'директор', *чувиха, бикса, цыпа* 'девушка', *кадр, перец, баклан, крендель* 'молодой человек'; б) названия частей тела человека: *фары* 'глаза', *черепушка, чердак* 'голова', *рыла, колодка* 'лицо', *плевало* 'рот', *локаторы* 'уши', *тормоза* 'ноги'; в) названия одежды и обуви: *колеса, 'обувь'*; г) названия предметов и понятий, связанных с учебным процессом: *препод* 'преподаватель', *физра* 'физкультура', *шпора* 'шпаргалка', *кол* 'единица', *пятак* 'пятерка'; д) названия пунктов общественного питания: *кабак* 'ресторан' и т.п.

В молодежном жаргоне широко используются англицизмы, что в

определенной степени свидетельствует о престижности знания иностранного языка и активизации процесса межкультурных коммуникаций. Правда, иноязычные слова употребляются с экспрессивно сниженной коннотацией и (часто) в исковерканном и сокращенном виде: *герлушка* 'девушка', *мани* 'деньги', *дринк* 'выпивка', *шুзы* 'ботинки', *ботл* 'бутылка', *крэйзи* 'сумасшедший'.

Молодежному жаргону свойственны быстрая изменчивость, а также расширение сферы употребления и экспансия в художественную литературу, средства массовой информации. Приведём несколько, казалось бы, безобидных выражений, активно использующихся на страницах газет и в публичных выступлениях: *бабло*, *бабки* 'деньги', *шмон* 'обыск, досмотр, проверка', *облом* 'неудача, невезение', *прикид* 'одежда, наряд', *навар* 'доход', *чел* 'человек', *баклан* 'приятель', *перец* 'парень, мужчина', *оторваться* 'отдохнуть, развлечься', *оттянуться* 'хорошо провести время, получить удовольствие', *отмазаться* 'уклониться от ответственности', *кинуть* 'подвести кого-либо', *наезжать* 'обвинять, приставать с вопросами', *тащиться* 'испытывать восторг', *догонять* 'понимать', *надыбать* 'найти', *всё в шоколаде* 'все хорошо', *фиолетово* 'все равно'.

Не исключением является и современный песенный жанр, имеющий широкую аудиторию и пользующийся огромной популярностью в молодежной среде. В песенных текстах наблюдается активное употребление жаргонизмов и просторечий, стилистически сниженной и оскорбительной лексики (часто со скрытым подтекстом и в сочетании с примитивизмом содержания): *Жизнь ее дурацкая - серенький фрагмент. Здравствуй, девочка Сэконд-хэнд!* (А.Пугачева); *Пошлю его на небо за звёздочкой, Конечно, всё хуже может кончиться... Пошлю его на...* (Лолита); *Танцуй, Россия, не плачь, Европа, А у меня самая, самая, самая красивая...* (Глюк'оза); *Муси- муси, пуси- пуси, миленький мой, Я горю, я вся во вкусе рядом с тобой* (К.Лель). Самое плохое в этой ситуации то, что многие представители современной молодежи стремятся к копированию выражений известных звезд, подражанию им в создании своего личного имиджа.

Стремительное развитие информационных технологий, Интернета и других глобальных компьютерных сетей, возможность общения во всевозможных чатах, форумах, блогах создало предпосылки для появления компьютерного жаргона, известного не только узким профессиональным группам и программистам, но и обычным пользователям компьютера: *инет* 'Интернет', *бегемот* 'фирма Microsoft', *верблюд* 'программный продукт', *монстр* 'модуль памяти', *дойная корова* 'сеть Интернет', *мыло* 'адрес электронной почты', *хомяк* 'домашняя страница'.

Вместе с Интернетом и мобильными телефонами в повседневную жизнь ворвались и быстро завоевали популярность SMS-сообщения, ставшие неотъемлемой частью молодежной культуры. Предельно короткими фразами, (часто отрывочными или оборванными) типа «*выходи*», «*жду*», «*буду*», «*люблю*», «*скучаю*», «*нормально*» молодые люди общаются друг с другом: признаются в любви, назначают встречи, передают секреты, узнают

гороскоп и прогноз погоды, поздравляют с праздниками, переправляют шпаргалки экзаменуемым и др. Часто наблюдаемая безграмотность и сокращенность SMS-писем объясняется экономией места и денег на платных SMS- страничках, а также тем, что учащиеся не относят SMS-сообщения к письменной речи и предпочитают писать в соответствии с принципом «пишу, как говорю».

Психологи видят в SMS серьезное заболевание (SMS-зависимость), которое (по их мнению) негативно влияет на умственные способности человека. А для современной молодежи SMS-общение - это мода на мобильность, стиль современной жизни, требующий всегда находиться на связи, быть в курсе происходящих событий. «Продвинутые» же филологи видят в «эсэмэсках» не простой набор неграмотных и неправильно расставленных слов, а новые лингвистические сегменты, представляющие особую письменную культуру со своими законами и правилами. В некоторых странах (в частности, в Англии) делаются попытки преподавания языка SMS. Сегодня известен и такой факт, что на базе SMS-сообщений десяти сотовых телефонов создан философский и трогательно-сентиментальный роман финского писателя Хану Лунтиала «Последние сообщения», в котором разворачиваются события двух последних месяцев жизни главного героя.

Когда-то И.С. Тургенев писал: *«Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык - этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками. Обращайтесь бережно с этим орудием - в руках умелых оно способно творить чудеса»*. Этот наказ из прошлого нынешнему поколению довольно актуален. Современная молодежь должна быть грамотной, уметь ориентироваться в окружающей их языковой среде, определять стратегии собственного речевого поведения. *«Учиться хорошей, спокойной, интеллигентной речи надо долго и внимательно - прислушиваясь, запоминая, читая, изучая. Но хоть и трудно - это надо. Наша речь - важнейшая часть не только нашего поведения, но и нашей личности, нашей души, ума, нашей способности не поддаваться влияниям среды, если она затягивает»*, - писал Д.Лихачев. (3,16) И все мы должны понимать, что от нашей речи во многом зависит наша жизнь, наше реальное общение, производственные отношения, культура. А хороший пример молодежи и положительный эффект будет достигнут лишь тогда, когда все вокруг будут говорить правильно - специалисты школы и вуза, работники СМИ, представители высокой политики, родители, учителя, ученики и все те, кому небезразлично современное состояние языка и его будущее.

#### Литература:

1. Ларин Б.А. О лингвистическом изучении города / Б.А. Ларин // История русского языка и общее языкознание. - М., 1977. - С. 190.
2. Цейтлин С.Н. Речевые ошибки и их предупреждение / С.Н. Цейтлин. - СПб., 1997. - С. 4 - 5.
3. Толстой Н.И. Язык и народная культура / Н.И. Толстой. - М., 1995. - С. 16 - 17.

**Жұмашева Т.С.**

*Қазақ мемлекеттік қыздар  
педагогикалық университеті*

*Алматы қ., Қазақстан*

[d.s.tolkyn@mail.ru](mailto:d.s.tolkyn@mail.ru)

## **БАЛАБАҚШАЛАР ЖҮЙЕСІНДЕ РУХАНИ АДАМГЕРШІЛІК ТӘРБИЕСІНІҢ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРЛЕР НЕГІЗІНДЕ ДАМУЫ**

**Түйін:** бұл мақалада автор балабақшалар жүйесінде рухани адамгершілік тәрбиесінің ұлттық дәстүрлер негізінде дамуы мәселелерін қарастырады.

**Резюме:** В данной статье рассматриваются развития нравственных норм детей дошкольного возраста.

**Abstract:** This article discusses the development of the moral norms of preschool children...

**Кілт сөздер:** балабақша, рухани даму, ұлттық дәстүр

**Ключевые слова:** детский сад, духовное развитие, национальная традиция

**Keywords :** kindergarten, spiritual development, national traditions

Тәрбие жүйесінің әлеуметтік құрылымы және педагогикалық моделі мемлекет тарапынан құжаттармен заңды бекітіледі. Тәрбиенің әлеуметтік-педагогикалық моделі: әр түрлі типті тәлім-тәрбие мекемелерінің мақсаты мен міндеттерін, жүйесін, олардың құрылымын, ұйымдастыру ұстанымдарымен жұмыс жасауын, олардағы білім беру мен тәрбие мазмұнын, оқу-техникалық базаны, кадрлық мүмкіндіктерді және т.б. қамтиды. Тәрбиелік-білім мекемелерінің әрбір типінің қызметі стандартқа негізделген білімді, іскерлікті, дағдыны, көзқарастар мен түсініктер жүйесін алған жеке тұлғалардың белгілі категориясына нақты бағыттылығымен сипатталады.

Қоғамның әрбір дамуы кезеңдерінде білім беру мен тәрбие жүйесіне жоғары және жан-жақты талаптар қою, оны ұдайы жетілдіру мен дамыту әлеуметтік қажеттілік. Дегенмен, кез келген жүйені жетілдіруде, оның қалыптасып дамуын жан-жақты талдау жасамайынша, теріс және оңды нәтижелеріне сүйенбейінше, оның жұмыс жасауының белгілері мен заңдылықтарын есепке алмайынша мүмкін емес. Мектепке дейінгі жастағы балалардың рухани-адамгершілік тәрбиесінің дамуын талдауда, мектепке дейінгі тәрбие жүйесінің негіздерін қарастырмай, оның дамуы мен жұмыс жасауының ерекшеліктерін анықтайтын шарттар мен факторларды зерделемей жүзеге асыру мүмкін емес [1].

XXI ғасырдағы білім берудің жаңа технологияларының енуінің даму мәселесі мен стратегиясы – үшінші мың жылдықта еліміздің дамуының негізгі құралы – саяси құрылыс, экономика, меншік формалары әскери күште емес, мемлекет пен адамзаттың негізгі даму қарқыны ғылым мен білімде жатыр. Бұл әлемдегі білім беру жүйесін түбегейлі қайта құруды, еліміздегі тәрбиелік-білім мекемесінің жаңаша пайда болуын талап етеді.

«Білім туралы Заңда»: «Білім беру жүйесінің басты міндеті – ұлттық және жалпы адамзаттық құндылықтар, ғылым мен практика жетістіктері

негізінде жеке адамды қалыптастыруға, дамытуға және кәсіби шыңдауға бағытталған білім алу үшін қажетті жағдайлар жасау» – деп атап көрсетілген.

Педагогикалық парадигмадағы негізгі идеялары мектепке дейінгі педагогикадан андрогогикаға дейінгі ғылыми саланың шешетін, баланың дүниеге келуінен қартайғанға дейінгі тәрбие мен білім берудегі үздіксіздігін және сабақтастығын қамтамасыз ету міндетін шешу болып табылады. Бұл мәселені шешудегі жолдың бірі – өткен кезеңдердегі республикадағы білім беру және мектепке дейінгі тәрбие тарихын тереңінен зерттеу. Қазақтың және Қазақстанның басқа халықтарының бай тарихи-мәдени және тарихи-педагогикалық өткендерін зерделеу білім беру жүйесін және тәрбие мәселелерін одан әрі жетілдіру бойынша жұмыстарға пайдаланылуы қажет.

Философиялық және психологиялық-педагогикалық әдебиеттерде адамгершілікке байланысты негізгі ұғымдарға анықтамалар берілген. «Краткий словарь по философии» (1999) атты еңбекте адамгершілік (нравственность) ұғымы «мораль» ұғымына тән қасиеттердің кешені түрінде анықталады. «Мораль (лат. mores-нравы) адамдардың жүріс-тұрыс, қарым-қатынас нормалары, принциптері, тәртібі, сондай-ақ адамның өзінің мінез-құлқы (әрекет мотивтері, іс-әрекет нәтижелері), адамдар мен адамдардың және толық қоғамдық (ұжыммен, сыныппен, халықпен, қоғаммен) қарым-қатынас саласына қатысты сезім, талқылауы». Мораль қоғамның дамуымен бастау алды. Оның пайда болуын анықтаушы болып адамдардың еңбек іс-әрекеті атқарды. «Психоло-педагогический словарь» атты еңбекте адамгершілік (нравственность (мораль)) «...қоғамдық пікірлер негізінде адамдардың қарым-қатынасын реттеуші, олардың жүріс-тұрысын және іс-әрекеттерін ынталандырушы немесе тежеуші нормалар мен ережелер жиынтығы» ретінде сипатталған. Ал «адамгершілік тәрбиесі моральдық сапаларды, мінез белгілерін, жүріс-тұрыс дағдылары мен әдеттерін қалыптастыру үдерісі» делінген [2].

Мораль қоғамдық қатынастар сипатымен анықталады және жеке тұлғаның ішкі рухани дүниесіне қатысы бойынша ішкі рухани күш болып табылады. Ол өзіне адамның ерте балалық шақтан тегіне, әлеуметтік және қоғамдық ортада қарым-қатынас үдерісінде жалпы қабылданған ережелерді, нормаларды, заңдарды, өсиеттерді, тыйымдарды қабылдап, мінез-құлқына тәрбиелеу болып табылады. Мораль бала жеке тұлғаға қатысы бойынша ішкі күш болып табылып, қоғамдық өмір жағдайына баланың бейімделуін қамтамасыз етеді, оның жалпы қабылданған нормалар мен мінез-құлық ережелері шеңберінде өзін-өзі ұстай білуі.

Моральдан өнегеліліктің айырмашылығы, өнегелілік күрделі әлеуметтік-психологиялық білімділікті білдіреді. өнегелілік жеке тұлғаның қызығушылығын, бағыттылығын, оның рухани келбеті мен өмір салтын анықтаушы өздігінен қалыптасатын жеке интеллектуальдық-эмоциональдық сенімнен түзіледі. Өнегелілік әлеуметтік және психологиялық құбылыс ретінде адамның ұйымдастыру: ұтымдылықпен, тұтынушылықпен, мотивациялық, еріктік, эмоционалдық, жүйке-психикалық аймақтардың барлығымен байланысты.

Сонымен, рухани тәрбие мәселесі, оның теориялық негіздерін дамыту нақты қоғамда, мемлекетте өмір сүретін әлеуметтік-экономикалық, саяси, идеологиялық, мәдени, ұлттық және т.б. шарттармен тығыз байланысты, яғни осы жағдаймен анықталады және осы жағдайда өмірге жеке тұлғаны дайындауға бағытталады.

Руханилық – бұл (модус, «режим») интеллектуалдылықты және эмоционалдылықты, өнегелілікті және эстетикалық, сондай-ақ экологиялық идеяны, сезім мен күйгелектікті, жеке тұлғаның ішкі бекітілімін, бүтіндік жиынтығын сипаттайтын адамның психикасы мен мінез-құлқының сипаттамасы.

Оның орталық категориясы – жақсылық және сүйіспеншілік; олардың оптимизміне негізделген сенім, үміт; ақылдылық және шыншылдық; әдемілік және барлық ойлардың және әрекеттердің көтеріңкілігі; ар-ождан мен ұят; батылдық және еріктілік, біреудің қайғы-қасіретін түсіну, мейірбандық; бақытқа жету жөніндегі қамқорлық пен тек өзі үшін ғана емес, сондай-ақ өзінің бауырына, барлық адамзатқа игілікке ұмтылу; қоршаған табиғат жағдайына жауапкершілік; ноосфера – табиғат пен қоғамды қамтитын ақыл-ой сферасын қалыптастыру идеясы; балалар мен немерелердің, ауру мен жетімдердің, қариялар мен мүгедектердің тағдырына алаңдаушылық. Орыстың философы Н.А.Бердяев: «Рухани өмір – деңгейі және әртүрлі сапасы бойынша ашылады. Оған барлық танымдық, өнегелік, адамзаттың көркемдік өмірі, сүйіспеншіліктегі қарым-қатынас кіреді», -деп жазды. Ғылым, интеллект, сондай-ақ мораль және эстетика адамның рухани дүниесінің басты құраушысын құрайды. Жеке тұлға қашанда шығармашылық ізденісте, әрі интеллектуалдық мүмкіндігінсіз әлсіз. Ұтымды-танымдылық адамның рухани дүниесінің барлық жақтарына енеді, ал өнегелік-эстетикалық сапа ұтымды-танымдылыққа тереңінен ықпал етеді.

Педагогикалық әдебиеттерде «адамгершілік», «адамгершілік тәрбиесі» ұғымдарына негізінен түсініктер берілген. Біз зерттеуімізде қазақстандық педагог-ғалымдар берген анықтаманы басшылыққа алдық. «Адамгершілік адамдардың күнделікті қарым-қатынасына қатысты гуманизм ұстанымдарын бейнелейтін моральдық қасиет. Адамдарға деген ізгіниеттілік, құрмет, жанашырлық пен сенім, кеңпейілділік, басқалардың мүддесі үшін жан аямаушылық, кішіпейілділік, адалдық, шыншылдық...» қасиеттер жатады. Ал, адамгершілік тәрбиесі – «...тұлғаның адамгершілік сана-сезімін, іс-әрекетін қалыптастырып, құндылық бағдарын айқындайтын тәрбие. Бұл тәрбие адамды сүюді, оның бостандығын, құқығын, қадыр-қасиетін құрметтеуді, рақымшылық пен шыншылдық қасиеттерін қалыптастыруды қарастырады.

Адамгершілік тәрбиесін адамның бойында қалыптастыру білім берудің жүйелі құрылымының барлық буынында жүзеге асырылуы одақ кезеңінде кеңінен қолға алына бастады. Бұл мәселеге қатысты көптеген ағартушылар еңбектер жазды. Адамгершілік тәрбиесінің өзегін моральдық қасиеттер құрайды деп білетін болсақ, онда аталмыш қасиетті қалыптастырудың құралы еңбек іс-әрекеті болмақ. Мектепке дейінгі мекемелерде,



балабақшаларда балалардың моральдық қасиеттерін тәрбиелеу, адамгершілік тәрбиесін қалыптастырудағы негізгі құрал, іс-әрекеттің түрі – ойын болып табылады [3].

Қоғамда руханилықты қалыптастыру үшін білім беруді, тәрбиені, ғылымды біртұтас бүтіндікке біріктіру, олардың өмірмен тығыз байланысын байыту қажет. Руханилық тәрбие, әсіресе, балабақшада, мектепте және студенттік жылдарда жемісті. Осы кездерде жеткіншектердің алған руханилық қоры едәуір берік және өмір бойына адамның практикалық рухани-өнегелілік келбетін анықтаумен ұзақ уақытқа сақтайды.

Тарихи кезеңдегі зерттеулерге сәйкес және қазіргі уақытта балалардың кейбір бөлігі мектепке балабақшадан кейін барса, кейбір бөлігі ата-ананың қолында тәрбиеленіп, мектеп табалдырығын аттайды. Олардың тәрбиесінің әліппелік негіздері, оқу, жазу деңгейлері әр түрлі болады. Дегенмен, осы кезеңдегі жас бүлдіршіндердің көпшілігі мектеп табалдырығын үлкен әуестікпен, қызығушылықпен аттайтындығы белгілі. Міне, осы кезде олардың әрқайсысының ерекшелігі мен тәрбиелік деңгейін айқындап, білім алуға деген қызығушылығын оятып, онан әрі дамыта беретін, сезімтал да сергек, талантты ұстазға тап келген баланың бағы ашылары даусыз. Алайда, «Бес саусақ бірдей емес» демекші, ұстаздардың ала-құлалығынан балалардың білімділік, тәрбиелік деңгейінің де көңілдегідей болмайтындығы ешкімге жасырын емес.

Балалардың жүйелі дамуын қамтамасыз ететін білім беру құжаттары негізінде ұйымдастырылған оқу-тәрбие үдерісі анағұрлым нәтиже берері анық. Елімізде мектепке дейінгі тәрбие мен оқыту Қазақстан Республикасының мемлекеттік жалпы білім беру стандартында балаларда ерте жастан «...бастамашылдықты, білуге құштарлықты, еркінбастылықты, өзін-өзі шығармашылық тұрғысынан көрсетуге деген қабілеттілікті дамыту...» негізгі мақсат етілген. Тәрбие мен оқытудың мектепке дейінгі жалпы білім беретін бағдарламалары мазмұнының базалық минимумына бала дамуының төмендегідей бағыттарының енгізілуі көрсетілген:

- ойын қызметі; оқиғалы-рөлдік шығармашылық ойындары және ережелі ойындар;
- тілді дамыту, көркем әдебиетпен танысу;
- табиғи-ғылыми даму негіздері: ойындар және музыкалық тәрбие, бейнелеу өнері, еңбек, көркем құрастыру бойынша сабақтар.

Бұл тәрбие мен оқытудың мектепке дейінгі жалпы білім беретін бағдарламалары танымдық іс-әрекеттің негізі ретінде білуге құштарлықты дамытуды; шығармашылық қиялды қалыптастыруды қамтамасыз етеді және баланың жеке басының, оның шығармашылық қабілетінің дамуына жағдай жасайды. Бағдарламадағы көрсетілген мақсаттың жүзеге асырылуы негізінен мектепке дейінгі мекеме тәрбиеленушілеріне тән.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Козлова С.А. *Нравственное воспитание дошкольников в процессе ознакомления с окружающим миром.* –М.: Педагогика, 1985.

2. Крайнова Л.В. *Формирование нравственной активности у детей старшего дошкольного возраста в совместной продуктивной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук.* – М., 1985.

3. Андреева Е.Г. *Развитие общественного воспитания в Белорусской ССР. (1917-1941 г.): автореф. дисс. ... докт. пед. наук.* –Тбилиси, 1987.

## МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

### ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС / ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ / PLENARY SESSION

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры  
Б.Н.Нусипжанованың құттықтау сөзі.....

### БАЯНДАМАЛАР/ ДОКЛАДЫ/ REPORTS

#### **Нұрпейіс Б.К.**

Асқар Тоқпановтың қазақ режиссурасын дамытудағы жаңалығы.....????..

#### **Туляходжаева М.Т.**

Интеграция театральных культур: восток-запад...????.....

#### **Бармак А.А.**

О методе Михаила Чехова.....???......

#### **Исрафилов И.**

Театр умер, да здравствует театр.....???......

#### **Кабдиева С.Д.**

Казахский театр в системе тюркской культуры.....???....

#### **Piroska E.Kiss.**

Set design for theatre when the location of the play is a room or an apartment ?.....?

#### **Құлбаев А.Б.**

Ұстаз ұлағаты.....???......

### СЕКЦИЯЛЫҚ МӘЖІЛІС / СЕКЦИОННОЕ ЗАСЕДАНИЕ / SECTIONAL SESSION

Секция 1. Театр өнері

Театральное искусство

Theatre art

#### **Әбілдина Ғ.**

Сахна өнерінің бәйтерегі (Асқар Тоқпанов – 100 жаста).....???......

#### **Тұранқұлова Д.**

Рухани тәуелсіздіктің негізі – тіл. Театр тілінің даму мәселелері.....???......

#### **Омарбаева М.С.**

Бүгінгі күнгі сахна тілін дамытудың кейбір мәселелері..??...

#### **Каржаубаева С.К.**

Poetics and spirituality in creativity of Gulfajrus Ismailova.....???....

#### **Халықов Қ.З.**

Қазақ театр өнеріндегі А.Тоқпанов тағылымы және заманауи сахна көркемдеу мәселелері.....???.

#### **Бельжанова К.А.**

Қазақ театр педагогикасының негізін салушы – Асқар Тоқпанов.....

#### **Ізтілеуов Д.**

А.Тоқпанов – қазақ кәсіби сахналық өнерінің негізін салушы...???......

#### **Мұқан А.О.**

Бас театрдың шығармашылық келбеті мен даму келешегі.....

**Исламбаева З.У.**

Қорқыт философиясының сахналық көрінісі.....

**Жақсылықова М.**

Театр суретшісі Серік Пірмахановтың шығармашылық ізденістері.....

**Ескендіров Н.Р.**

«Айман – Шолпан» қойылымының режиссерлік интерпретациялары.....

**Хожамбердиев О.К.**

Бүгінгі күнгі сахналық тілдің өзекті мәселесі.....

**Тәшімова М.М.**

Бүгінгі актерлік өнердің мәселелері.....

**Маемиров А.М.**

Қазақстан режиссурасындағы сабақтастық пен жаңашылдық.....

**Абединова С.А.**

Ұлттық театрдағы режиссерлік ізденістер.....

**Сұлтанова Ж.С.**

Әлем классикалық туындыларының қазақ сахнасында қойылуының бастапқы кезеңдері.....

**Ахмет А.Қ.**

Ерсайын Тәпеновтың тарихи тақырыпты меңгерудегі ізденістері.....

**Құмарғалиева Н.Р.**

Қазақ театрын дамытудың кәсіби жолдары.....

**Наймантаева М.Т.**

Бүгінгі эстрададағы суретші өнерінің маңызы.....

**Алшынова А.С.**

«Қарагөз» спектаклінің жаңа режиссерлік интерпретациясы.....

**Джумагул С.Д.**

Бүгінгі қазақ сахнасындағы актерлік ізденістер.....

**Баемирова А.Ж., Мухтарова Г.С.**

Цифровой перформанс и современный театр.....

**Қожағұлова Г.Е.**

Театр – жасөспірім дамуының рухани ордасы.....

**Омарова Ж.Н., Мухтарова Г.С.**

Сценография ГАРДТ им. М.Горького в 1993-2015 гг.....

**Қоспағарова Ә.Қ., Қырқынбекова Б.Т.**

Халықтық мерекелерді сахнаға бейімдеудің мәселелері.....

Секция 2.

Музыка және хореография өнері

Музыка и хореография

Musical art and Choreography

**Сапарғалиева Г.Г.**

Орта білім беретін өнер колледждеріндегі студенттермен жүргізілетін алғашқы «жеке ән салу» сабақтары.....

**Шанкибаева А.Б.**

Нурсулу Тапалова – самородок национального танцевального искусства.....

**Sapenova Z.**

Interpretation of kazakh song “Dudarai” by british composer karl jenkins: international listeners’ perception.....

**Даулетбак М.Т.**

Педагогические условия формирования исполнительской компетентности эстрадного певца.....

**Жумагалиева А.М.**

С берегов Невы на берега Ишима.....

**Мұстапаева Т.**

Балетмейстер Дәурен Әбіров және ұлттық би өнері.....

**Бәкірова С.Ә.**

Мемлекеттік «Салтанат» би ансамблінің ұлтаралық қатынасты тәрбиелеудегі маңызы.....

**Абжалелова Д.Қ.**

Ұлы Жібек жолы және қазақтардың жыршылық дәстүрі.....

**Капанова Г.Ж.**

Профессиональные компетенции артиста балета.....

Секция 3. Бейнелеу және өнері

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

Fine art and decorative art

**Шкляева С.А.**

Молитвенные коврики: к анализу некоторых орнаментальных мотивов.....

**Ибраева А.Б.**

Традиции казахского костюма: вопросы творческой интерпретации.....

**Муканов М.Ф., Тургынбай Б. С., Сулейменов М. Ш.**

Искусствоведческий анализ авторских гобеленов «Хранитель очага» и «Воины» казахского мастера художественного текстиля Бауыржана Досжанова.....

**Кенжебаева Л.А.**

Ж.Қайрамбаев шығармашылығындағы хандар бейнесі.....

**Володева Н.А.**

К вопросу об использовании традиций казахского национального костюма в современном дизайне одежды.....

**Қарабалаева Б.Р.**

Заманауи гобелен өнеріндегі ұлттық таным көріністері.....

**Джабықбаева М.Б.**

Қазақ мүсін өнеріндегі монументалды бейнелер.....

**Дилдаева М.Е.**

График Темірхан Ордабековтың шығармашылығындағы жыраулар образы.....

**Ескожина Л.Б., Мухтарова Г.С.**

Нанотехнологии в производстве одежды.....

**Акланова А.Б., Алашабаева У.Н.**

Восприятие художественного объекта дизайна в системе ассоциативных связей.....

**Еспенова А.Т.**

Қазақ қолөнеріндегі теріден жасалған бұйымдардың көркемдік ерекшелігі....

**Толғамбаев А.М.**

Бапановтар шығармашылығындағы гобелен өнерінің көркемдік ерекшелігі.....

#### Секция 4. Кино және телевизия

##### Кино и телевидение

##### The art of film and television

**Маткерим Д. А.**

Нұрғиса Тілендиевтың қазақ киносындағы музыкалық шығармашылығы...

**Sarwari Ruknudin.**

Modern cinema of Afghanistan.....

**Жұмабеков Е.**

Телеарна және көрермен психологиясы.....

**Еділбаев Б.У.**

Анимация өнерінің көркемдік табиғаты мен өзіндік ерекшеліктері.....

**Тоханов К.Н.**

Эволюция документальных фильмов-портретов как предшественников биографических документальных телепроектов.....

**Қошқарбаева Д.Н.**

Телеарнадағы бағдарламалау ерекшеліктері.....

**Шорабек Ә.Д.**

Телесериал: шығу тарихы, ерекшеліктері.....

**Көпбаева Г.К.**

Кинотанушы Б.Р. Нөгербектің шығармашылығы.....

**Омарова А.К., Солтанбаева Г.Ш.**

Специфика создания образа в кино через возможности искусства грима...

**Миуа Мұратқызы.**

Қытайдағы қазақ киносының алғашқы кезеңі және дамуы.....

#### Секция 5. Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер

##### Социально-гуманитарных дисциплин

##### Social and humanitarian sciences

**Алимжанова А.Ш.**

Қазақтың дәстүрлі ойын-сауық мәдениеті.....

**Кусайнов Д.У., Аюпова З.К.**

«Алаш бағдарламасы» - XX ғасыр басындағы қазақ мемлекеттігін қалыптастырудың заңнамалық үлгісі ретінде.....

**Айткулова Ж.Б.**

Интенсивные и интерактивные приемы в обучении русскому языку как иностранному.....

**Алдабергенова Г.Д.**

К вопросу о тюркизмах в русском языке.....	
<b>Еспенова Т.Т.</b>	
Антропонимикалық лингвокультуремалардың ұлттық сипаты.....	
<b>Тауенов К.Е.</b>	
Казахстан на пути к устойчивому развитию.....	
<b>Курмангалиев А.Ч.</b>	
Использование икт в обучении студентов на современном этапе.....	
<b>Шаймерденова М.Д.</b>	
Глубокие животворные корни великой степи как источник сохранения культурного наследия.....	
<b>Қосназарова С.Д.</b>	
Кейс-стади әдісін оқу үрдісінде қолдану жолдары.....	
<b>Жанақова Д.М., Нұрлыбаева Э.Н.</b>	
Кредиттік жүйе, қашықтықтан білім беру үдерісінде ақпараттық-коммуникациялық технологияны қолданудың тиімділігі.....	
<b>Кадирова Р.</b>	
Жай сөйлемнің абстрактылық-грамматикалық мағынасы.....	
<b>Шатаманова Ж.Д.</b>	
Речевая культура современного студента.....	
<b>Жұмашева Т.С.</b>	
Балабақшалар жүйесінде рухани адамгершілік тәрбиесінің ұлттық дәстүрлер негізінде дамуы.....	