

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ 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



ТЕАТР СЫНШЫСЫ, ПРОФЕССОР ӘШІРБЕК СЫҒАЙДЫҢ
70 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
«ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЗАМАНАУИ ТЕАТР ӨНЕРІНІҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ
МАТЕРИАЛДАРЫ

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
**«ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
КАЗАХСТАНА»**, ПОСВЯЩЕННОЙ **70-ЛЕТИЮ** ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА,
ПРОФЕССОРА **АШИРБЕКА СЫГАЯ**

CONFERENCE PROCEEDINGS
OF THE INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
**“THE WAYS OF DEVELOPING CONTEMPORARY
THEATRE ART OF KAZAKHSTAN”** DEDICATED TO THE **70TH ANNIVERSARY** OF
THE THEATRE CRITIC, PROFESSOR **ASHIRBEK SYGAI**.

АЛМАТЫ
ALMATY
20 қазан 2017 ж.
20 октября 2017 г.
20 October 2017

**ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС
ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ
PLENARY SESSION**

**Нүсіпжанова Бибиғүл Нұрғалиқызы,
Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
ректоры, педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор.**

**ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗ
Құрметті қонақтар мен конференция қатысушылары!**

Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, ҚР Мемлекеттік Сыйлығының лауреаты, Тәуелсіз Платиналы «Тарлан» сыйлығының иегері, көрнекті театр сыншысы, профессор Әшірбек Төребайұлы Сығайдың 70 жылдығына арналған «Қазақстандағы заманауи театр өнерінің даму жолдары» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясына қош келдіңіздер!

Әшірбек Сығай – қазақ театр өнерінің алып тұлғасы. Ол тек театрдың ғана емес, өнердің қай саласы болмасын келелі ой-пікір білдіретін сұңғыла сыншы еді. Лауазымдық қызметтермен қатар, ғылымда да, сыншылықта да, ұстаздықта да із қалдырған Ә.Сығай еңбегі болашақ ұрпаққа рухани мұра болып қалары сөзсіз.

Бұл конференциямызда ұлттық өнеріміздің ірі тұлғасы, зерделі зерттеуші, білгір аудармашы, ұлағатты ұстаз Ә.Сығайдың театр өнерінің дамуына сіңірген еңбегі жан-жақты қарастырылады. Сонымен қоса бүгінгі театр өнерінің өзекті мәселелеріне қатысты маңызды ойлар ортаға салынғалы отыр.

Конференцияға Ресей, Грузия, Тәжікстан, Қырғыз Республикасы, Қазақстан мемлекеттерінің әйгілі ғалымдары, жоғары оқу орындарының профессорлары мен оқытушылары арнайы қатысып отыр. Қадірменді шетелдік қонақтар, біздің шақыруымызды қабыл алып, осы конференцияға келгендеріңізге үлкен алғысымды білдіремін.

Пленарлық мәжілістен бөлек конференция жұмысы төмендегі секциялар: «Театр өнері», «Хореография өнері», «Бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер», «Кино және ТВ өнері» бойынша жұмыс істейді. Конференцияға жетпістен астам мақалалар келіп түсті. Оның ішінде театр өнеріне арналған жұмыстардың елеулі орын алатынын да атап өткім келеді.

Олай болса, конференция жұмысына сәттілік отырып, қатысушыларға ғылыми-шығармашылық табыстарыңыз мол болсын дейміз!

Нусипжанова Бибигуль Нургалиевна,
ректор Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова,
кандидат педагогических наук, профессор

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые участники и гости конференции!

Добро пожаловать на Международную научно-практическую конференцию **«Пути развития современного театрального искусства Казахстана»**, посвященную 70-летию театрального критика, профессора, лауреата Государственной премии РК, Заслуженного деятеля искусств Казахстана **Аширбека Сыгая**.

А.Т. Сыгай – выдающийся деятель казахского искусства. Среди искусствоведов он был известен как авторитетный театральный эксперт. Им опубликовано сотни статей и несколько книг. И все его творческие труды, безусловно, являются достоянием будущих поколений.

В ходе конференции будут всесторонне рассмотрены вопросы творческого наследия выдающегося деятеля казахского искусства, известного ученого и педагога, воспитавшего несколько поколений артистов, режиссеров и театроведов. На конференции также будут обсуждаться актуальные проблемы современного театрального искусства Казахстана.

В работе конференции принимают участие видные ученые из России, Грузии, Таджикистана, Кыргызской Республики, Татарстана и Казахстана. От имени коллектива Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова я хочу выразить нашим зарубежным ученым и коллегам особую благодарность за участие в данной конференции.

Работа конференции будет проходить по следующим секциям: «Театральное искусство», «Хореография», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство», «Искусство кино и телевидение». На конференцию представлены более 60-ти научных докладов. Стоит отметить, что среди данных докладов особое место занимают статьи, посвященные памяти А.Т.Сыгая.

Уважаемые участники конференции, желаю всем творческих успехов и всего доброго!

БАЯНДАМАЛАР ДОКЛАДЫ REPORTS

Нұрпейіс Б.К.

*Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Қазақстан, Алматы)
bakytn_70@mail.ru*

Ә.СЫҒАЙДЫҢ ҚАЗАҚ ТЕАТР ӨНЕРІН ДАМУДАҒЫ РОЛІ

Түйін: Мақалада Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, көрнекті театртанушы, профессор Әшірбек Сығайдың шығармашылық-сыншылық қайраткерлігі баяндалады.

Резюме: Статья посвящена жизни и деятельности выдающегося театрального критика, профессора, Заслуженного деятеля искусства Казахстана, лауреата Государственной премии Аширбека Сыгая.

Abstract: The article is devoted to the life and work of the outstanding theater critic, professor, Honored Art Worker of Kazakhstan, State Prize winner Ashirbek Szigaya

Кілт сөздер: театр өнері, театр сыны, спектакль, режиссура, актерлік өнер

Ключевые слова: театр, театральная критика, спектакль, режиссер, актер

Key words: the direction, acting, the work of the artist, director

Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, ҚР Мемлекеттік сыйлығын лауреаты, майталман театр сыншысы, дарынды да қарымды қаламгер, сөз өнерінің хас шебері, профессор Әшірбек Сығайдың есімі туған еліне ғана емес, алыс-жақын шетелдерге де кеңінен танылған. Тәуелсіз еліміздің руханиятына, театры мен мәдениетінің дамуына өлшеусіз үлес қосқан Әшірбек Төребайұлының дүниеден озуы – қазақ халқы үшін орны толмас ауыр қаза болды.

Қазақ театр өнерін насихаттауда құлашын кеңге сілтеп, парасат, білімімен ел-жұртының ыстық ықыласына бөленген Ә.Сығайдың шығармашылық жолына үңілетін болсақ, оның жүріп өткен жолы – бір сыдырғы өмір жолы емес, ұстаздық, сыншылық-жазушылық, буырқана қайнаған шығармашылық еңбек жолы, қосарлана атқарған қызметтер мансап тұғыры ғана емес, азаматтық кісілік болмыс биігін танытады.

Сонау 1965 жылы Құрманғазы атындағы консерваторияның актерлік бөліміне түсіп, 1969 жылы сол ұжымда ұстаздық қызметке қалдырылған Әшірбек Төребайұлының алғашқы сыни мақалалары алпысыншы жылдардың соңында жарық көре бастады. Жүрегінің қалауымен таңдаған актерлік мамандықты дау-дамайы көп, бейнеті белшеден, рахмет-алғысы аз театр сынына арнаған Ә.Сығайдың содан бері жазған жоталы еңбектерінің театртану ғылымы үшін берері мол. Зерттеуші қаламынан «Іңкәр шақ» (1978) «Сыр сандық» (1981) «Сахнаға сапар» (1991), «Жарнама алдындағы ой» (1993), «Сахна саңлақтары» (1998), «Театр тағлымы» (2003), «Толғам» (2004), «Талдықорған театры» (2006), «Ой төрінде театр» (2008), «Актер әлемі» (2008), «Таңғажайып театр» (2014) атты сүбелі кітаптарымен қоса мыңға тарта мақалалар туыпты. Бұл бір ғұмыр үшін көл-көсір дүние. Егер аталмыш кітаптарды саралап табиғатына қарай топтап, ой түйер болсақ ұзақ әңгімеге кетеріміз даусыз. Ең бастысы сыншының қай кітабын оқысаңыз да,

әр жылдарда қазақ театрларының сахнасында қойылған спектакльдерді қаз-қалпында көргендей әсерге бөленесіз. Қас-қағым сәтте өте шығатын, құдіретті өнердің күрделі пернесін дөп басып, келер ұрпаққа мөлдіретіп жеткізу, толғанис пен сарыла зерттеуді талап ететіні жақсы мәлім. Аталмыш еңбектерде қазақ театры мен драматургиясының өзекті мәселелері, ұжымның алдында тұрған келелі міндеттері уақыт талабына сай асқан талғампаздықпен, жанашыр жүрекпен жан-жақты сараланған. Сонымен қоса ұлттық театрларымыздың даму бағыты, олардың репертуарлық саясаты, режиссерлік шешімдер мен актерлердің бейне жасаудағы ерекшеліктеріне терең үніліп, пікірлер түйіндеген.

Театр өнерінде болып жатқан процестерді қалт жібермей сергек зердемен бақылап барып, ой қорытатын сарабдал сыншының гастрольдік сапармен келген облыстық театрлардың спектакльдеріне қатысты айтқан тұшымды ойлары да тым салмақты. Сол театрлардың қол жеткізген табыстарымен бірге, ойсырап ақсап жатқан тұстарын ащы да болса, ашып айтқан. Өнер додасының биік мәресі саналатын республикалық және халықаралық театр фестивальдерінде оза шауып көзге түскен өнер ұжымдарының бүгінгі сахна өнеріне әкелген жаңалықтары мен ізденістері зерттеуші назарынан қағыс қалмай кәсіби деңгейде сараланған.

Әшірбек Төребайұлы өнер адамдарының шығармашылық кескіндемелерін жазуға орасан зор тер төккен сыншы. Оның «Сахна саңлақтары» кітабында қазақ театр өнерінің майталман шеберлерінің өмірлері мен өнерлері асқан ептілікпен өрілген.

«Актер әлемі» деп аталатын екі томдық кітап сол еңбектің заңды жалғасы іспеттес. Мұнда әр дәуірде өмір сүрген, пенделік тағдырлары әртүрлі сабақталған, дүниетанымы бір-бірімен қабыса бермейтін үлкен тұлғалардың қай-қайсын да барынша зерттеп, объективті пайымдаулар жасаған. Театр тарландарының келбетін ашуда бұрын-соңды жинақтаған деректерін сан мәрте електен өткізіп, толықтырып нақты байламдар жасауға күш салған. Алпысқа жуық сахна шеберлерінің, дәлірек айтқанда, қазақ театр өнерінің көшбасшысы, режиссер Жұмат Шаниннен бастап, Қ.Қуанышбаев, С.Қожамқұлов, Қ.Жандарбеков, Қ.Бадыров тағы басқа ұлттық өнеріміздің алып бәйтеректерінің шығармашылық тағдырынан сыр шертіп, әрқайсының өзіне тән даралығы мен сахна төрінде жасаған сан-алуан бейнелерін байыппен таразылаған танымдық еңбек. Мұнда режиссер мен актер өнерінің қоғамдық маңызы, әлеуметтік-эстетикалық құндылығы, қазақ театрының даму үрдісі туралы толғақты ойлар белгілі сахна саңлақтарының өмірі мен шығармашылық жолдарымен сабақтастырыла баяндалған.

Өнер саласында оқитын жоғары оқу орындарына «Қазақ театрының тарихы» пәні бойынша арнайы оқулықтар жазылған жоқ. Соған байланысты ұлттық театр өнерінің бүгінгі жүрек соғысынан хабардар беретін кез-келген еңбекті жұртшылықтың асыға күтетіні рас. Ал сахна өнерінің тыныс-тіршілігін жіті қадағалап, ерінбей жалықпай кітапқа айналдырып отырған Әшірбек Төребайұлы соңғы жылдары 5-6 кітап жазып үлгіріпті. Бұл айтуға жеңіл болғанымен де, көз майынды таусатын бейнетті жұмыс екенін жақсы білеміз. Осы тұста республикамыздағы өнер ордаларының көпшілігі сыншының кітаптарын энциклопедиядай пайдаланып келе жатқандығын да айта кеткен орынды.

Сыншы қаламыннан туған кез-келген еңбек белгілі бір теориялық дайындығы бар ғылыми ортаға ғана емес, театр өнерінен мағлұмат алуға құштар көпшілік оқырмандарға арналған. Ойы алғыр, қаламы жүрдек сыншы ғылыми стильден гөрі, оқығанда көз ала алмайтындай көрікті тілмен көмкеріп, аса

динамикалы, поэтикалық рухта жазады. Содан болар оның кітаптары оқырманын бірден баурап, театр өнерінің сиқырлы әлеміне қызықтырып әкетеді.

Ә.Сығай пьесаларды тәржімалауға да ат салысқан қаламгер. Оның жатық та, көркем тілмен аударған Ж.Б.Мольердің «Еріксіз үйлену», К.Гольдонидің «Күлкілі оқиға», О.Иоселианидің «Арбаның ізімен», Ш.Роквидің «Мазасыз әжей», В.Ежовтың «Бұлбұлдар түні», А.Шайкевичтің «Әлем алақанымызда», Б.Жәкиевтің «Жүрейік жүрек ауыртпай» пьесалары республика театрларының репертуарынан берік орын алған.

Әшірбек Төребайұлының өзіне тән бір ерекшелігі спектакльдердің алғашқы премьерасынан кейін-ақ бірден баспасөз, радио мен теледидар арқылы сұхбаттар беріп пікірін ашық білдіретіндігі еді. Бұл екінің бірінің қолынан келе қалатын оңай шаруа емес. Бұған сыншыға тән сұңғылалық пен өткірлік, аналитикалық ақыл-ой ғана емес, жақсы мен жаманды саралап әділ бағасын бере білетін турашылдық керек. Бұл барлық сыншыға қажетті бірден – бір қасиет. Жылт еткен талант ұшқынын дәл танып, театрдың тамыр соғысын тура басып ашық та, боямасыз жазу мықты ұстанымды талап етеді. Театр сынына алғаш араласқан кезінен бастап осыны ұстанған Ә.Сығайды кезінде біреу ұнатқан шығар, біреу ұнатпаған шығар, бірақ сыншының алған бетінен тайған сәтін көрген емеспіз. Көркемдік сапасы төмен, көрермендердің эстетикалық талғамына жауап бере алмайтын талай спектакльдердің сахнаға қойылуына үзілді-кесілді қарсы шығып, тоқтатып тастаған кездері де болған. Мұның бәрі айналып келгенде Ә.Сығайдың өнерге, театр сынына деген адалдығын танытады.

«От ауызды, орақ тілді» сыншы тек театр төңірегімен шектеліп қалмай ел өміріндегі мәдени іс-шараларға да белсене араласып үлкен жұмыстар тындырды. Ол жетпіске жуық «Сахна», «Сахна саңлақтары» атты телехабарлардың, сол сияқты соңғы жылдары «Хабар» телеарнасындағы «Жансарай» атты хабардың авторы әрі жүргізушісі болды. Республикалық ақындар айтыстарында, театр фестивалдерінде сарапшылар алқасының төрағасы, мүшесі ретінде бірқатар міндеттер атқарды. Сонымен қатар әдебиет пен өнер жолында жүрген азаматтардың мерейтойында жасаған мазмұнды баяндамалары, олардың шығармашылық есеп беру кештерін жүргізіп, халыққа кеңінен дәріптеуі сол өнер иелерінің шабытын ұштап, одан да биік шыңдарға шарықтауларына ықпалын тигізді. Өнер мен мәдениет, әдебиет мәселелеріне арналған халықаралық, республикалық ғылыми-теориялық конференцияларда, Қазақстан Театр қайраткерлері одағының съездері мен пленумдарында Ә.Сығайдың дауысы жиі естіліп, кесек ойларымен тәнті ететін.

Әшірбек Төребайұлы қызметінің үлкен бір тармақты саласы – оның ұстаздық еңбегі. Ол Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында шәкірттер тәрбиелеу ісіне көп жылдарын арнады. Ал 2011 жылдан бері Қазақ ұлттық өнер университеті «Өнертану» кафедрасының профессоры болып, жаңа оқу орнының өркендеуіне қызу кіріскен болатын.

Оның дәрісін тамсана тыңдаған бір кездегі студент актерлер, режиссерлер, суретшілер қазір республикамыздың түпкір-түпкірінде еңбек етуде. Сондай-ақ, театртану мамандығы бойынша да бірнеше дүркін шәкірттер тобын даярлады. Ә.Сығай қашан да, студенттерінің жан-жақты білімді болуын қадағалап, олардың еркін ойлауына, өз пікірлерін дұрыс болса да, бұрыс болса да, тура айтуға тәрбиелуден танған емес. Әсіресе, «Театртану» инемен құдық қазғандай еңбекті талап ететін күрделі мамандық. Бұл бөлімге түскен жастардың дені институт

бітіргенше селеудей селдіреп, адасқанын түсініп, шығып кететіндер көп. Өйткені театр синтездік өнер болғандықтан оның табиғатын дұрыс ұғып, спектакльдің көркемдік-идеялық ерекшелігін түсініп, сөз айту білімділікті, яғни, өнердің барлық түрінен хабардар болуды талап етеді. Көргеніңді, оқыған-түйгеніңді ақ қағазға суреттей салып жазу тек еңбекпен жүзеге асады. Сондықтан да, Ә.Сығай үкілі үмітпен имене басып, аталған мамандықты таңдағысы келген талапкерлерге алтын уақытын сарп етіп, ұзақ әңгімелесетін. Уақыты көптігінен емес, осы мамандықтың көшін түзейтін жастарды іздеуші еді. Солардың арасынан ойлауға-жазуға икемі бар қыз-жігіттерді қателеспей таңдап, құсбегідей баптады. Тіпті бітіріп кеткеннен кейін де, оларды жұмысқа орналастырып, аяқтарын нық басып кеткенше қанаттыға қақтырмай, тұмсықтыға шоқтырмай қамқорлығына алып жүрді. Спектакльдердің талқылауларына қатыстырып, сөйлеп үйренулеріне дем беретін.

Ұлағатты ұстаз Әшірбек Төребайұлының шеберханасынан жоғары білім алған театртанушылар өнертану кандидаты Меруерт Жақсылықова, PhD докторы Нартай Ескендіров, өнертану магистрлері Айзат Қадыралиева, Сымбат Гениярова, Тимур Ахметов және т.б. жас ғалымдар ғылым саласында ізденістер үстінде.

Театр сынымен үздіксіз айналысқан Ә.Сығай мемлекеттік жұмыстардың тізгінін де қатар ұстаған дара тұлға. Ол 1974 – 1994 жылдар аралығында Мәдениет министрлігі театр бөлімінің, өнер басқармасының бастығы, министрдің орынбасары, Т.Жүргенов атындағы Театр және көркемсурет институтының ректоры, министрдің бірінші орынбасары, 1979 –1993 жылдар аралығында Қазақстан Компартиясы Орталық Комитеті мәдениет бөлімінің жауапты қызметкері болып жемісті істер тындырды. 1992 – 1994 жылдар аралығында Мемлекеттік наградалар және сыйлықтар жөніндегі комитеттің, 1993 жылы Республика Президентінің Мемлекеттік ұлт саясаты жөніндегі кеңестің мүшесі болып бекітілді. 2003 жылы Мәдениет, туризм және спорт министрлігінің Алматы қаласындағы өкілі болып қызмет етті. Сол жылдары ол қоғамдық, мемлекеттік, мәдени өмірде қыруар істер тындырып, республиканың сан-салалы мәдениетінің өсіп, өркендеуіне қомақты үлес қосты.

Т.Жүргенов атындағы Театр және көркемсурет институтының ректоры болған тұста (1989 – 1991) ұлттық өнер мамандарын даярлауға мол күш жігерін сарп етті. Шығармашылық оқу орнының басты кредосы үнемі шығармашылық жұмыстар жасау екенін талап етті. Әрбір оқытушы мен студенттің бағасын ісіне қарап салмақтады. Қазақстанның өнер ордалары аса зәру болып отырған мамандықтардың ашылуына тікелей мұрындық болды. Атап айтқанда, 1990 жылы «Театртану» мамандандыруын белгілі ғалым, профессор Б.Құндақбайұлы екеуі бірлесіп ашқан еді. Расын айту керек бұрын Ресей мен Өзбекстанның өнер институттарында осы мамандық бойынша бір-екі адам ғана дайындалатын. Ал, қазіргі таңда «театртану», «кинотану», «кинотеледраматург», «өнертану» мамандандырулары бойынша дайындалған мамандар өнеріміздің зерттелуіне сүбелі үлестерін қосып келеді.

Әшірбек Төребайұлы алыс-жақын шетелдермен тығыз шығармашылық байланыстар орнатып, оқытушылар мен студенттердің таным көкжиегін арттыруға мән берген. Германия, Қытай тәрізді үлкен мемлекеттердің оқу орындарымен келісім шарттар жасасып, өзі басқарып отырған институттан сол елдерден келген талантты студенттерді оқытатын арнайы курстар ашты. Бұл Қазақстандағы өнер мамандарын даярлайтын қасиетті қара шаңырақтың өзге елдердегі мәртебесін көтеріп, абыройын асқақтата түсті.

Ұстаздар мен студенттердің тұрмыстық хал-жағдайларын да жіті қадағалады. Ол ректорлық еткен жылдары әркімнің босағасын сағалап, пәтер жалдап тозып жүрген жиырма төрт оқытушы баспанаға қол жеткізді. Мұндай игі істің жүзеге асуына Ә.Сығайдың өзі тікелей ұйытқы болды. Білікті мамандар даярлау үшін, бар өмірлері студенттермен бірге институтта өтетін ұстаздардың мүшкіл халін дер кезінде қозғап, әкімдердің есігін қағып, бастаған жұмысын соңына жеткізуге жеке басының беделі тікелей көмектесті. Осындай қомақты істі, нағыз жұртқа жаны ашитын адамгершілігі мол, үлкен жүректі адам ғана жасай алатыны бесенеден белгілі. Соны әріптестері білді, жақсы адамның жақсылығын айтып, бүгінгі жастарға үлгі тұтып айтып та жүр.

Сыншылық, ұстаздық, қоғамдық қызметтерде халқының көкейіндегі көп ойларды қозғап, оларды шешу жолында бар қабілеті мен еңбегін жұмсаған ардақты азаматына елінің ықыласы да айырықша болды. Ә.Сығайдың қазақ өнеріне, мәдениетіне сіңірген еңбегі мемлекет тарапынан жоғары бағаланып, 1989 жылы Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері атағы берілді. 2000 жылы Мемлекеттік сыйлықты иеленді. Кентау, Түркістан қалаларының «Құрметті азаматы», 2004 жылы «Құрмет» орденімен, 2005 жылы тәуелсіз «Платиналы Тарлан» сыйлығымен марапатталды.

Ә.Сығай өнерде, қоғамдық өмірде айтулы істер тындырса да асып, таспаған, іргесін өркөкіректіктен аулақ ұстаған қарапайым жан болды. Үнемі жүзінен жылылық есіп, әзіл-қалжыңы мен көптің көңілін жадыратып, үлкен-кішінің тілін тауып қолынан келер көмегін аямады. Шығармашылық өнегесімен ғана емес, осындай мінез-құлығымен көпшілікті маңайына үйіріп өзіне тарта білді.

«Жарқ етті де, жоқ болды, көрген түстей, сағымдай» дегендей, Әш ағаң бізбен ұзақ жүре алмай, көз алдымыздан ғайып болды да кетті. Ардақты ағамыздың өзі өмірден өтсе де, рухани құнды қазынасы ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып, мәңгі жасай беретіні сөзсіз. Кейінгі толқын жастарға сыншының азаматтық тұлғасы, кісілік келбеті ұлтжанды болмысы, үлгі-өнеге болары ақиқат.

**Өмірзақ Айтбайұлы,
ҚР ҰҒА-ның академигі**

САҒЫНЫШ СӨЗІНІҢ САЛМАҒЫ...

Әшірбек інімді ойға алған сайын қазақтың осы бір сөзі жүрегімді сыздатады да тұрады. Көп жайды еске салады, әралуан ойға жетелейді. Сонда бұл адамды бөлекше сезіммен қаусырмалап жүректі аһ ұрғызатындай қандай құдіреті бар сөз? Мұның мәнін өзімше қумалап көріп едім, ұшы-қиырына жеткізбейтін арнаға түсіп алдым да, тізгінді тарта алмай қалдым. Өмірдің әралуан сәтінде тағдырдың жазуымен ең қимас адамдарыңнан айырыла бастағанда бұл сөз айрықша әлуеттене түседі екен. Ең алғаш рет әкем дүниеден өткенде мен осындай сезімде болдым. Сағыныш сезімін көпке дейін баса алмай, толғаныс үстінде сенделіп жүрдім. Өмір өз арнасымен жүріп жатты, тірі адам тіршілігін жасайды екен.

Жар таптым, балалы-шағалы болдым, тірліктің неше бір тамаша кезеңдерінің ләззатын таттым. Сөйтіп жүргенде отбасылық ғажап өмірдің шырағын жарқыратқан асыл жарым өтті дүниеден. Әлденеше осындай оқиғадан қалған

сағыныш сөзінің ауыр салмағынан тағы да көпке дейін еңсем түсіп жүрді. Мұның үстіне, ер жетіп есейген ұлдарым бірінен соң бірі жарық дүниемен қоштасып, олар да кете барды. Болашағынан үміт күтіп амандығын құдайдан тілеп жүрген ұлдан қалған жалғыз ұл немерем бар еді, Алла оны да алып тынды. Осының бәрі бір адам көтере алатын салмақ па?! Сонда да сағыныш сөзінің зіл батпан салмағын сезгенмен, құдіретін әлі де біле алмай келемін. Алайда бәріне тәуба, шүкір деймін дә. Ал, сағыныш сезімі толастар емес. Бұл сөздің құдіреті шамасы осы толассыздығында ма дедім.

Өйткені, сенің жарық дүниеде адам болып қалыптасып, қатарға қосылуыма еңбегі сіңген қазір арамызда жоқ асыл ұстаздарды да сағынады екенсің. Бірге өскен қатар-құрбы, сыйлас қадір арттырған замандастарыңды сағынасың. Олардың көбі келместің кемесіне мініп алып, қайрылмас сапарға аттанып кеткен. Осылайша қимас жандардан айырылған сайын сағыныш сезімі түрлене, құдіреттене береді ме деймін.

Міне, Әшірбек інім дүниеден өткелі бері де осы бір сағыныш атты өрт сезім мені әралуан ойларға жетелеп, теңселтіп қойды. Ол мені «Көке» деуші еді. Кездескен сайын «көке» деп бастаған сөзінен жаның жадырап, іші-бауырым елжіреп жүре беретін. Адамды ішке тарта сөйлейтін сөзінің емі бардай көрінетін. Мұның көп оқу, көп тоқу арқылы қанға сіңген қасиет екеніне көзім жеткендей. Әдетте, адаммен адамды жақындастыратын да, табыстыратын да кездейсоқ себеп-салдар деп жатамыз ғой. Әшірбек екеуміздің арадағы табысуымыз тек аға-інілік ықылас қана емес, сонымен бірге, қазақтың құдіретті бір құндылығына құштарлықтан болар деп ойлаймын. Ол бүкіл жан-дүниелік болмыс-бітімімен қазақтың өнері мен мәдениетіне әбден малынған, табиғаты ән мен өлеңнен, әуеннен тұратын ғажап талант иесі болатын. Төңірегіне нұр шашып, айналасынан адамдықтың табын іздеп, көкірек көзін ашып жүретін болмыс-бітімі өзгеше жан еді ғой.

Оның осы өнерге ынтықтығы, әнге, музыкаға құмарлығы мені де елтітіп әкетті. Ол бойында өнерге тән бір қасиеті бар адамды көрсе, оны сөзге тартпай жібермейтін. Оны қалайда сол арнаға салуға тырысатын. Оның көзі тірі кезінде де өзі ылғи есіне алып жүретін, бір кездесу сәтін мен де бүгін қайталап еске алуды жөн көрдім. Бұл өткен ғасырдың 90-шы жылдардың аяғы, не 2000 жылдардың басы болса керек, Әметұлы Өмірзақ атты есті ініміздің үйінде (Шымкентте) басқосу болды. Отырысты Әшірбек жүргізіп отырды. Қатысушы жандардың бәрінің жан-дүниесіне кезегімен жол тауып, жұртты баурап алды. Бір мезгілде ол төрде отырған Сәбит Оразбаев (Қазақстанның халық артисі) екеумізге және жұртқа қарап сөз тастады.

«Ау, ағайын! Басымыз әдемі қосылып қалған екен, құр сөздің шаңын қағып отыра береміз бе? Есте қалар отырыстың жөні келіп тұрған секілді. Ортамызда Сәбең мен Өмекеңнің отырғанын пайдаланып, екеуіне қолқа салалық та. Екеуі де өнерге тікелей қатысы бар адам. Бірі термеші, екіншісі әнші. Қалай қарайсыздар?». Отырғандар дуылдап қоя берді. Сәбит те шабыттанып отырған екен, біраз терме сөздерді төкпелетті. Мен де ала-бұртып арқам қозып отыр едім, біраз аттың басын жібергендей болдым. Біраз әндер айтылды. Әшірбек осылай бізді де ашып, өзі де шабыттанып, жұртты да жадыратып тастаған еді.

Ертеңіне біз Әшірбек екеуміз пойызбен Алматыға бірге қайттық. Ол жол жөнекей мені ән кешін өткізейік деп қолқалаумен болды. Сондағы айтатыны «Өмеке, құдай берген дауыс бар, домбыраның құлағында ойнайсыз. Халық әндері

мен халық композиторларының әндерін Сіздей нақышына келтіріп, дұрыс, дәл айтатын әнші сирек. Неге ел алдына шықпайсыз?!». «Әшірбекжан-ау, мақтауды тым асырыңқырап жібердің-ау. Менің әншілігім тек әуесқойлық қана ғой, ғылыми ізденістерге біржола беріліп кеткен адаммын ғой». Ол тіпті тақымдап қоятын түрі жоқ. Тіпті, қызына түсіп, екпіндеп кетті. «Сонда, Өмеке, мына әндерді, мына дауысты өзіңізбен бірге ана дүниеге ала кетпекпісіз? Құдай өмір берсін, әрине. Дегенмен, обал емес пе, бұл дүниелерді елдің өзіне қайтару керек?» деп қаттырақ кетті.

Оның мына сөзі мені қатты ойландырды. Әндер мен өлеңдердің әлдиінде жүрген жас кездегі достарым Илья, Керімбек, Асқарлардың «әндерінді жаздыр» деп күйіне үгіттеген сөздері есіме қайта түсті. Содан іштей келіскендей болып, Әшірбектің сөзін мақұл көрдім. Ән айтуды, күй тартуды, әсіресе неше алуан әндерді домбырада шертіп отырғанды жаным сүйеді.

Осыдан кейін де біраз жылдар өтіп кетті. Бірақ, Әшірбек әлгі әңгімені аяқсыз қалдырмай үнемі мені қозғаумен болды. Мұнымен қоймай, Ғалымдар үйінің директоры Ғайникен Айдарханқызы Бибатырованы қосып алып, ақыры шығармашылық кеш өткізейік деп келістік. Ол ерінбей-жалықпай үйге келіп, әндердің көбін тыңдап сараптауға кірісті. Бас-аяғы 50-60 әнді таңдап сарапқа салдық. Оншақты күйді сұрыптадық. Ерінбей-жалықпай мені тыңдаумен, тыңдаған әндер мен күйлерді таңдаумен болды. Сонда оның әнді түсіну, ұғу сауатына тәнті болдым. Әндегі ырғақ, иірімдерге сай сөз қуаты мен мәнін талдаудағы талғамына таңданып отыратынмын. Оның қазақ өнеріне деген құмарлығы шексіз еді. Өзінің даусы бар болатын. Әңгіменің ара-арасында қайсыбір әндерді шырқап, таңданып отыратын.

Сөйтіп, Ғайнекең мен Әшірбек 2003 жылдың ақпанында Ғалымдар үйінде «Ө.Айтбайұлының шығармашылық кеші өтеді» деп бір ай бұрын жарнамалап оны газеттерде жариялап, Ғалымдар үйінің алдына іліп тастады. Шегінерге жол жоқ. Кешке жұрт көп жиналды. Зал лық толды. Сахна төрінде оң жақ шетіне таман креслода Әшірбек отыр. Ол кешті жүргізу міндетін өз мойнына алған. Арғы - бергі тарихты қозғап, жұртты тамсандырып отырды.

Оның ерекше бір қасиеті әрбір әннің ішкі мазмұн, мағынасын, оның адам жанын тербетер иірім, мақамын, саздық болмысын тереңнен қозғап, өзгеше түйсік танытып отыратын. Әшірбектің әлгіндей түсінік талдамасынан кейін оның осы бір жан балқытар әңгімесінің арбауына қалай түсіп қалғаныңды білмей жан-дүниен тербеле бастайды. Атақты әнші болмасам да, ол өзінің таным түсінігі арқылы көп әндерді ынта-шынтыммен беріліп айтуыма жол салып отырды. Халық әндерін, халық композиторларының және өз замандас композиторлардың қайсыбір әндерін өзімше игеріп, өзімше айтуға тырысатынмын. Әшірбектің құмартып жүргені де мәселенің осы жағы. Меніңше, ол көздеген мақсатына жетті-ау деймін. Ол кештің басынан аяғына дейін барынша шабыттанып отырды.

Кеште аспанда аққумен үн таластырған Біржан мен Илья Жақановқа дейінгі аралықта халық қазынасына айналған дүниелер жүйе-жүйесімен орындалды. Мұның бәрі Әшірбектің жетекшілігімен жасалған. Осы әндерден қуат алғаным соншама, ішкі сарайымда өзгеше құбылыстар болып жатқандай күй кештім. Әрбір ән орындалған сайын Әшірбекке деген ризалығымды іштей айтып қоямын. Ол әншілерге ғана емес, қазақтың әндеріне ғашық еді. Мен соны бүкіл жан дүниеммен сезіндім. Жасым жетпіске таянған шақта сахнаға көтеріліп, аса күрделі әндерді орындау әрине оңай бола қойған жоқ. Алайда, жұрттың ықыласы, Әшірбектің

сенімі, әсіресе сол орындалған әндердің ғажайып қасиеті адамды рухтандырып жібереді екен. Мен соны сезіндім. Қысқасы, менің есімнен шықпас бұл кештің ұйытқысы Әшірбек інім еді. Алайда, неге екенін қайдам, осы кештен соң ауырып, қалпақтай ұштым. Шамасы, орындалған әндердің салмағы мен қасиетінен бе, әлде, басқадай себебі болды ма, білмедім!.. Екі жарым сағатқа жақын уақыт бойы қолымдағы қоңыр домбыраға қосылып ән айтып, күй шерту оңайға түспеді. Қол соғып дуылдаған жұрт үні көпке дейін құлағымнан кетпей қойды.

Әсіресе, Әшірбектің осы кештің өн бойында айтқан сөздері, ара-арасындағы күлдіргі әңгімелері өнер, өмір туралы толғаныстары жұрттың жанын жадыратып отырды. Әралуан әңгіме тиегін ағытып отыруы арқылы мен орындай бастаған қайсыбір әндердің «Бүркітбай», «Ақылбай», «Шәмші қамар», Абай, Ақан, Біржан, Естай, Мәди, Кенен әндері т.б. жаңаша әсер танытқандай еді. Мен өз басым осынау әндерді қалдырған ұлы жандардың әруағына табына отырып, Әшірбектің өресіне таңқалумен болдым.

Ол өзінің терең білімімен қазақтың мәдениет, қоғам қайраткеріне айналған айтулы тұлға болатын. Қазақ өнерінің, қазақ мәдениетінің қай саласында да көсіліп пікір айта алатын, айтқанда біліп айтатын, тауып айтатын бірен-саранның қатарындағы жан еді. Әсіресе, қазақтың опера, драма артистерінің Әшірбек назарына ілікпей қалғаны шамалы. Бәрі де Әшірбек талғамына тәнті боп, оның өлшем таразысына түскісі келіп тұратын. Өкініштісі, мәдениетіміз бен өнеріміз орны толмас тұлғадан ерте айрылды. Киелі Түркістаннан түлеп ұшқан жас қыранның қанаты қатайып, әлемдік кеңістікте парлап ұша бастаған тұсында Алматының Алатау бөктеріне келіп мәңгілік мекенін тапты. Ол қырағы ойларымен өнер аспанында қазір де қалықтап ұшып жүрген сияқты...

Нұрлан Оразалин,

*сенатор, Қазақстан Жазушылар
Одағы басқармасының төрағасы,*

Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты

ТЕАТР ДЕЙТІН БІР СИҚЫР...

(немесе Әшірбексіз өткен бір жыл)

Дүние жарық...

Әшірбексіз бір жыл өтті...

Әшірбексіз өткен осынау бір жыл ішінде жұмыр жер де, жұмырбасты пенделер де ырғақты жүрісі мен тұрысынан, мына жалған ұсынар дүниенің қуанышы мен күлкісінен жаңыла қойған жоқ... Қар жауды, сақылдаған сары аяз Сарыарқаны кезді... Қар ереді. Алатаудың сұлу бөктеріне жыл құстары оралып, көктем келді... Көктемнің жылымығы байқалмай жаздың шуақ, нұрына жалғасып, Атыраудың ақ толқындары жағаны соқты...

Сөйтіп жүргенде...

Тамыздың таңғажайып түндері артта қалып, Алтайға сары ала күз келді.

Сөйтіп жүргенде ...

Қаратау қарттың қабағын тұнжыратып, қазан ұрды...

Хантәңірі мен Хантағының аспанын мұңға батырып, қараша құстар табиғат-ананың жылы қабағын іздеп, жылы жақтарды бетке алды.

Әшірбексіз өткен бір жыл жүректі мұңға бөлеп, ойды қабаржытып, жады шіркінді қайыра-қайыра жаңғыртып, көңіл дейтін жазулы дәптердің парақтары мен беттерін ақтарыстырды. Еміс-еміс есте қалған өмір үзіктері ана ғасырдың алпысыншы, жетпісінші, сексенінші, тоқсаныншы жылдарына тіл бітіріп, құлағыма бозбала күннің үні жеткендей болды. Қатар жүріп, қанжыға қағысып, ерге қатар қонған, таңды-таңға ұрып, Алматының аспанын әнмен тербеткен, жар қабағын аялап, балаларымызды бақшаға жетектеп, мектепке бірге апарған сәт-сағаттар еске түсті... Алматы дейтін ұлы шаһардың қойын-қолтығын кезіп, пәтер жалдап, біресе Әшірбектің Күләшінің, біресе Сағаттың Шәрбәнінің, біресе Баққожаның Нұржамалының, біресе Оралханның Айманының, біресе менің Фаукенімнің жылы жұмсақтарын бөлісіп, кейде түнді ауғызып, кейде таңды шаршатып, үйді-үйімізге әзер тарайтын, дүниеде әдебиет пен өнерден өзге құдыретті ештеңе жоқтай көретін со бір ессіз шақтар тізіліп өте бастады. Айлықты-айлыққа жалғап, пәтерден пәтер ауыстырып жүріп, мына ұлы дүниенің мәңгілік құндағын шабытты шақтармен тербеткен тұнық сәттер жан дүниемді теңіздей сапырды...

Иә...

Айтса, айтқандай! Жастықтың жалынды күндері де, ел танып, топ жарған, өмір дейтін ғұламаның қызық-қуанышын бірге жүріп бөліскен, әдебиет дейтін ұлы кеңістік пен театр дейтін текті жұртың түренін бірге ұстап, шоктығын да қатар үрлеген құрбы-құрдастарымды ойладымыз... Алпыс екі тамырымды кеткен айлар мен көшкен жылдардың ыстығы кезіп, жүрегімді әлдебір қуатты жалын шарпып өткендей болды.

Мен Әшірбекпен ең алғаш ҚазГУ-дың үшінші курсына оқып жүргенде кездесіп едім...

Құрманғазы консерваториясының бір топ студенттері мен біздің филология факультетінің ұл-қыздары бірігіп, «Махамбет рухы» дейтін театрланған жыр кешін өткізбек болдық. Абайдың тереңіне енді-енді бет бұрып, Махамбеттің өр мінезіне еліктеп жүрген жастармыз... Жыр десе, жарғақ құлағымыз жастыққа тимейтін кез... Талабымыз дұрыс еді... Бірақ қалай болғаны, кімдердің тоқтатқаны белгісіз, 1968 жылдың жылы көктемінде болған үш - төрт кездесуден соң, Махамбеттің «ереуілді кеші» болмайтын болды... Сол тұстағы «жылымық» тудырған тұлғалар мен «Жас тұлпардың» тұяғын тасқа салған әрекеттердің салқыны тиді ме, әйтеуір, кеш қанаты қайырылды... Дайындық тоқтатылды. Өтпейтін болды... Әшірбек есімді орта бойлы, жұтынған сары бала сөзімен, жүрісімен, тұрысымен көзімізге бірден ілікті. Жақсыны жадында тез сақтап, жаңаны көрсе, табысқысы келетін, тазалықпен жүрегін суғарған жылдардың мінезі... Әшірбекпен шала-шарпы есте қалған алғашқы таныстығымыз осылай болды.

Шала таныстығымызға жан бітіріп, бүтін сипат алуына себепші болған адам – Сағат Әшімбаев.

– Мен сені бүгін бір тамаша жігітпен таныстырамын. Консерваторияның соңғы курсына оқиды. Өзі бізбен түйдей жасты, – деді ойы да, сөзі де елгезек Сағат досым.

Сонымен...

Айтқан кезде, айтылған жерде, «уәде құдай атты», кездестік.

Сағат қай кездегідей шапшандық танытып, екеумізді таныстыра бастады.

Үстіне мойылдай қара костюм киіп, мойнына қызғылтым галстук байлаған орта бойлы ақсары жігітті бірден таныдым. Осыдан бір жылдай бұрын «Махамбет рухы» тұсында көрген студентім.

- Әшірбек Сығай...
- Нұрлан Оразалин...

Сағат ішек-сілесі қата күлді:

– Екеуің емтихан тапсыратын студенттердей сіресе қалдыңдар ғой... Босатындар бойларыңды! Қане! Әшірбек консерваторияға мұғалімдікке қалатын болыпты. Мұғалімдер «строга» киінбесе болмайды. Ал, жігіттер, кездесуіміздің ресми бөлігі осымен бітті. Енді, бейресми жағына өтейік. Жүріңдер, ана «Блиннаядан» бір-бір порция блины алып берейін... - деді

Блины желінді... Шәй ішілді... Әдебиет пен театр туралы әңгіме басталды...

Әшірбек екеуіміз көбірек тыңдап, Сағат көбірек сөйледі. Белинскийден бастап, Добролюбовқа өтіп, Әуезовтен бастап, Мүсіреповке соғып, ұзын сөздің қысқасы, әдебиет пен өнердің батысы, шығысын аз-кем адақтап, Әшірбекке өзі жаңа орналасқан «Лениншіл жастың» тапсырмасын да беріп үлгерді.

– Үшеуіміз бірге барып көрейік. Жақсы спектакль, жаңа спектакль... «Қозы Көрпеш - Баян сұлудың» соңғы шешімді қойылымы. Мәмбетовтің жұлдызды дүниелерінің бірі! – деді Әшірбек те Сағаттың сөзін қуаттағанын байқатып.

Арада бірер ай өтті. Көктемде болған әлгі үш құрдастың танысуы тұсында болған әңгіме өз мәресіне жетті. Ұмытпасам, күз айларының бірінде Сағат пен Әшірбектің қосалқы авторлығымен Әзербайжан Мәмбетовтің «Қозы Көрпеші» туралы мақала жарық көрді. Спектакль де, мақала да өз кезінде зиялы қауым арасында үлкен әңгіме туғызды. Қолдаушылар да, сынаушылар да аз болған жоқ... Қалай деген де, қазақ театрына жаңа леп әкелген Мәмбетовтің әр жаңа дүниесі әрісі – Мәскеу, берісі – Алматының кірпияз мінезді театртанушылары тарапынан «үнсіз» өткен емес. Сол тұстағы Мәскеуінің «Современник», «Таганка» театрларының спектакльдері қатарында үлкен-үлкен мінберлерден жиі айтылатын. Қазақ топырағында дәстүрлі режиссураның қалыбын бұзған новатор режисер мен жаңа тұрпатты новатор актерлер туралы бел шешіп, пікірін ашық айтқан қос достың мақаласы Мәмбетов дәуірін танушылардың алғашқы қадамдарының бірі еді.

Әшірбек өзінің туа бітті алғырлығының, сөз табиғатын тереңнен суырып таныр сирек дарынының, сондай-ақ, үлкен кәсіби дайындығының арқасында қалыптасқан дәстүрі мен мектебі бар қазақ театрының өрлеп, өркендеуіне орасан еңбек етті. Жаңа дәуір тынысын тап басып танып, жаңа дәуір талабына сай театр дейтін тарланбоз өнердің өрісін кеңейтуге ол қосшы да, басшы да, ұйымдастырушы да, театртанушы да бола жүріп, аянбай терін төкті. Сонау жетпісінші жылдары қазақтың ұлы актрисаларының бірі – СССР халық артисі Хадиша Бөкеевадан дәріс алып, қанаттанған жас жігіт актерлер дайындайтын факультетте мұғалім болды. Бүгінде театр дейтін киелі өнердің бір-бір майталмандарына, хас шеберлеріне айналған Тұңғышбай Жаманқұлов, Досқан Жолжақсыновтарға ұстаздық етті. Ара-тұра сол күндерін еске алып: «Пәлі, бұлар жасы жағынан маған өкше басар болатын. Екеуі де сұрапыл, екеуі де дарынды... Екеуі де иықтарын жұлып жеп, сахнаға шыққанда, «аласа бойлы, терең ойлы» мені қойып (осы тұста өзі де мырс етіпкүліп алатын), алдарындағы алпамсадай ағаларын таптап кете жаздайтын. Тіпті, осыларға «ұстаз болып едім» деудің өзіне ұяламын осы күнде,» – деп мәз-мәйрам болатын.

Әшірбек мінезді жігіт еді...

Ол жақсы көрген адамына ықыласы мен пейілін құлай танытып, жүрген жерінде оларды аузынан тастамай, айтып жүретін. Біреудің ығына тығылып, судан аман шығайын, желден аман қалайын дегенді білмейтін. Айтса, тура айтып, сол жолда жығылса да, сүрінсе де өкінбейтін... «Алпыс күн атан болғанша, алты күн бура болғаным артық» дейтін кейде ішкі сырын ақтарып. Сондайда жөпшендіге иығын бермейтін, Алтайдың кербұғысындай керіле шалқайып тұрып, қою қара шашын оң қолымен сілке тарап, қайран Орекең (Оралхан Бөкей): «Әшкө! Дұрыс! Дұрыс айтасың. Бұл мәселеде пікіріміз ұқсас...», – деп ақсия күлетін. «Біз бәріміз де сізге ұқсауға тырысамыз ғой, Ореке!...» деп Әшірбек те әңгімені Оралхан Бөкейдің өзіне итеріп, ортамызды күлкімен қарық қылып отыратын.

Ол жақсы көретін жылы жүректі ортаға түскенде әзіл-қалжыңын қардай боратып, тамылжыта ән салудан жалықпайтын... Ілия Жақановтың «Даниярдың әнін» дәл Әшірбектей әуелетіп шырқаған бір әншіні естімеппін. Алпысыншы, жетпісінші жылдардағы алмасы мен қара өрігі көшесінде төгіліп жататын Алматыны ойласам, көз алдыма ылғи көзілдірігін көтеріп қойып, әңгіме айтатын Сағат пен «Даниярды» шаншылып тұрып, үздіге шырқайтын Әшірбек елестейді. Ескі Алматының аспанын ән тербеген сәттер елестейді... Әшірбек консерваторияда қатар оқыған жігіттер мен қыздарды кездестіргенде де, әңгімеден әңгіме өргенді, өнер айналасында жүрген дос-құрдастары жайлы күлкілі сәттерді еске алғанды жақсы көретін. Құман Тастанбековпен, Әнуар Боранбаевпен, Әшірәлі Кенжеевтермен кездескенде, балаша қуанып, қайдағы-жайдағыларды еске алатын... Еркелей де, еркелете де білетін. Адал достары дегенде көңілі ала-бөтен еді.

Сөйтіп жүріп... Театр, өнер, спектакль деген ұғымдар айналасына келгенде, әлгі еркелеп, еркелетіп жүрген әріптес-достарына «қарабайдай қатал» болатын. Сыншы ретінде айтарын кесіп айтып, көңілінен шықпаған тұсы болса, оны тура айтатын, тіпті турап айтатын. Онысы біреуге ұнаса, біреуге ұнамайтын... Спектакль талдауға келгенде, шығарманың көркемдік сұлбасын таратып айтып, әр актердің образ сомдауына соншама терең, соншама нақты талдау жасап, баға беруде сыншы Сығаевтың пікіріне ден қоймайтын ұжым, құлақ аспайтын актер болмаушы еді... «Әшірбек не депті?», «Әшекеңнің пікірі қалай?» деген сауал әр спектакльден соң театр ғимаратының қойны-қонышын кезіп жүретін... Сахнада дүниені қопарып әкететіндей болып күркіреген талай дүлдүл тұлғалардың көркемдік кеңес үстінде Әшірбектің шаншудай қадалар саңқылдаған үніне үнсіз құлақ түрген сәтін сан мәрте көргенім бар. Көріп отырып, театр дейтін сиқыры мен жұмбағы көл-көсір осынау ғажайып әлемге өз тағдырын байлаған дос, құрдас замандасқа іштей риза болушы едім...

Кейде театр дейтін іргелі өнердің бағын анықтайтын басты орынды біріміз – драматургке, біріміз – режиссерге, енді біріміз актерге теліп, қызыл кеңірдек болып жатамыз. Осы бір ешкімге керегі жоқ ескі даудың қашан басталғанын, неден басталғанын ешкім білмейді. Бірақ, дау мәресіне жетер емес... Жалғасып келеді... Гоголь мен Островский заманында да, Чехов пен Булгаков кезінде де... Станиславский мен Мейерхольдтің тұсында да, Питер Брук пен Марк Захаров кезінде де... Жалғасқан!.. Бұл әңгімеден Мәмбетов пен Мұхамеджанов та, Қадыр Жетпісбаев пен Бағыбек Құндақбайұлы да, Әшірбек Сығай мен Нұрқанат Жақыпбай да сырт қалған жоқ... Театр дейтін кексе өнердің тізгінін кім ұстайды?

Айтулы өнердің өрісін кеңейтуде «Бірінші кім?» секілді сұрақ, сауал айналасындағы сөз үзілген емес, үзілмей келеді. Жалғасып келеді...

Жас кезімізде театрға бармасақ әлде бір қымбат бұйымымызды жоғалтып алғандай дегбіріміз кететін, ертерек жылдарда бұл әңгімеге менің қатарымдағы жолдас-жораларымның да талай ат терлеткені есімде.

Сондай дау көрігі қызған тұстарда «жас классиктердің» дені жас сыншы Әшірбек Сығайдан төрелік сұрап жататын. Әшірбектің өз сөзімен айтқанда, «жиырма жеті жасында жиырма жеті театрға бастық болған» досымыз төрелік сөзін жасқанбай айтатын. «Мықты пьеса мықты режиссердің қолына тисе... Бір деңіз! Мықты режиссер қара қылды қақ жарып, рөлді әділ бөлсе... Екі деңіз!... Бұған сценографтың шешімін қосыңыз... Үш деңіз! Спектакльдің көңіл ауанын жасайтын музыканы қосып, төрт деңіз!... Бесінші!.. Көрермен мен сахна арасына көпір салушы сыншы барын ұмытпаңыздар! Мырзалар! Ол – мына біз! Сағат екеуміз. Бес деңіз! Театр осы бес деген бірліктің биігіне көтерілгенде ғана Бес деген бағаға қол жеткізеді. Театр, әсіресе, жаңа дәуірдің театры осы бес түрлі компоненттің басы қосылған тұста ғана бақ биігіне көтеріледі» – деп жауап беретін еді... Осылай дау өзінің апогейіне жеткен бір сәтте арамызға өнер атаулының безбеншісі, үлкен де, кіші де алдында байқап сөз айтуға тырысатын Асекең – Асқар Сүлейменов келетін еді ойда-жоқта... Бірден пікірталасқа араласып кетпей, шеттеу қонып, қою кофесін сыздықтатып отыратын. Драматургтер көп... Әшірбек жалғыз... режиссерлер бірен-саран... Дау күшейіп, гәп «сен тұра тұрға» жеткенде, жас сыншы жарыла жаздап: «Асеке! Айтыңызшы мыналарға. Солай емес пе?!» дейтін еді. Сол кезде Асекең: «Браво! Браво!» деп қол соғатын. Соғатын да: «Сендерді білмеймін. Бізде, Созақта иманды мұғалімнің қояр бағасының ең жоғарғысы қанша? Білесіңдер ме?». «Созақтың бұл араға қатысы қанша?» дейтін еді күйіп-пісіп Әшірбек. «Айтыңыз!» дейтін Оралхан. «Созақта театр жоқ...» деп Қадыр Жетпісбай орнынан өре тұратын... «Драматургсыз пьеса жоқ. Пьесасыз спектакль жоқ!» дейтін едім мен де. «Созақта пьесасыз да спектакль қоя береді» деп Асекең міз бақпайтын... «Ту, Асеке!...». «Білмейсіңдер ме? Мейрхольдтың қайдан екенін?...» «Әділін айтыңызшы! Солай ғой...» «Солай! Мейрхольдтың Созақта туғанын естімеп пе едіңдер?!» дейтін Асекең шиқ-шиқ күліп.

Шулы топ ошарылып барып, отырыстың аяғы ду күлкіге жалғасушы еді.

Күлкі басыла бере Асекең: «Әшірбек прав!» дейтін. «Неге?». «Өйткені, біздің Созақта ең жоғарғы баға - бес!» дейтін Асекең. «Әшірбектің бес компонентінен Созақтың түтінінің иісі шалқиды. Бес! Ең жоғарғы баға! Бұған мен түгілі, Бақтығұл да (Зейнолла Серікқалиевті айтып отыр) қол қояр еді. Вот, тебе спектакль высшей пробы!» деп рюмкасын көтеретін. «Мықты спектакль үшін!» «Өнер үшін!» деп гуілдесетін отырғандар...

Менің жадым жаңғырып отыр...

Жаңғыртқан Әшірбек достың рухы...

Менің ойыма қанат бітіп отыр...

Қанат бітірген сыншы қаламынан туып, қазақ театрының ары мен абыройын арқалап, азаматтың түн ұйқысын төрт бөлген театр хақындағы ұшан-теңіз жазбалары – ойлары, толғаныстары, эсселері, портреттері, рецензиялары, ғылыми талдаулары, монографиялары, лекциялары, естеліктері, аудармалары, т.т. сыншы қиялын тербеткен телехабарлары, әр алуан үлкенді-кішілі аудиторияларда сөйлеген сөздері, ел аумағында ғана емес, алыс-жақын шет елдерде жүріп, сахна өнерінің қыры-сырына үнілуге жетелейтін ойлы сөздері, байсалды баяндамалары... Бір

сөзбен айтқанда, өнердің осынау тебінгелі, текті саласын тануға, талдауға, саралауға арналған жарты ғасырлық мерзім ішінде өмірге келген рухани таным мен сиқырлы сұлулықтың кеңістігі! Менің ғана емес, талай жанның ойын тербеп, жүрегін қозғаған, жаратылысы мен болмысы бөлек, бар өмірін өнерге арнаған кесек мінезді, кесекті тұлғаның әлемі!

Осы бір тіл ұшына оралған түйдек-түйдек ойлар төркінінде өз тағдырларын театрға байлап, ұлт өнеріне өлшеусіз қызмет еткен қаншама буынның басып өткен жолы жатыр?! Қаншама тұғырлы тұлғалардың театр өнеріне сіңірген еңбегін бағалап, олардың шығармашылық қалыбын, қара үзген болмысын, дара сипатын тануға себі тиер өнер танудың өрісті, жарқын беттері жатыр десеңізші?!

Әрісі - Қаллеки Қуанышбаев, Серке Қожамқұлов, Елубай Өмірзақов, Құрманбек Жандарбеков, Қанабек Бейсейітов, Қапан Бадыров, Рахия Қойшыбаева, Сәбира Майқанова, Хабиба Елебекова, Шәкен Айманов, Камал Қармысов, Хадиша Бөкеева, Сейфолла Телғараев, Бикен Римова, Шолпан Жандарбекова, Мүлік Сүртібаев, Нұрмұхан Жантөрин, Ыдырыс Ноғайбаев сынды аға буын; берісі – Асанәлі Әшімов, Сәбит Оразбаев, Әнуар Молдабеков, Фарида Шәріпова, Райымбек Сейтметов, Есболған Жайсаңбаев, Нүкетай Мышбаева, Салиха Қожақова, Торғын Тасыбекова, Құман Тастанбеков, Әнуар Боранбаев, Әшірәлі Кенжеев, Тілектес Мейрамов, Рахила Машурова, Гүлжан Әспетова, Ғазиза Әбдінабиева сынды орта буын актерлері жайлы жазылған мақалалар мен портреттер, эсселер мен пікірлер... Бәрін санап, түгендеп шығуға уақыт тар... Бұл айтып отырғандарымыз бір ғана Әуезов театрындағы мысалдар. Әшірбек Сығаев қаламы мен талдауларына іліккен жастар театры мен облыстық театрлардың майталман жүйріктері қаншама?! Кейінгі жас буын актерлер қаншама?!

Әшірбек әлемін құрайтын көп салалы, кең тынысты көркемдік танымның қанаты қалай құлашты болса, тамыры да солай терең.

Ол театр дейтін аса күрделі қанатты, қуатты өнердің өрісін актерлер болмысынан қалай іздесе, сахнаның алтын арқауы саналар драматургия мен сахнаның алтын қазық, ақ бұрауы саналар режиссурадан да солай іздейді... Мұхтар Әуезов, Ғабит Мүсірепов, Бейімбет Майлиндер секілді ұлттық классиканың табысты қойылымдарын тілге тиек ете отырып, өткен ғасырдың алпысыншы, жетпісінші, сексенінші, тоқсаныншы жылдарында театрлар репертуарын құраған кезеңдік пьесалар мен шоқтықты драмалық шығармаларды да өз назарында ұстағанын білеміз... Жұмат Шанин, Асқар Тоқпанов, Әзірбайжан Мәмбетов, Бәйтен Омаров, Есмұхан Обаев, Қадыр Жетпісбаев, Жақып Омаров, Ерсайын Тәпенев, Нұрқанат Жақыпбай, Жанат Хаджиев, Әубәкір Рахимов, Талғат Теменов секілді қазақ режиссурасының әр дәуірі мен әр алуан дамуын көз алдымызға елестетер тұлғалар жайлы пікірлері, мақалалары театр процесін тануға, театр өнерінің бағыты мен бағдарын айқындауға көмектеседі.

Әшірбек әлемінің тұтастығы мен кеңдігін аңғартар бір қыры – ұлттық театрдың өрісі мен өркенін әлемдік театр өнерімен сабақтастықта отырып, жалпы өнер дамуына әсер етер ықпалды бағыттарды жадынан шығармайтыны. Ол әлемдік классиканың ұлттық сахнаның өсуі мен өрлеуіне өлшеусіз әсері болатынын үздіксіз айтып, төл театрымыздың осы бағытта ізденуін, өріс жайып, өркендеуін қалайтын. Шәкірттерін де осы бағытта тәрбиелеуші еді.

Бұл принцип оның эстетикалық кредосы болатын. Өзі де ізденуден жалықпайтын, өзгелерден де соны талап етуге күш салатын. Айтқанына тақ тұратын сыншылық мінезі, терең эрудициясы, мол білімі Әшірбектің кез-келген

аудитория алдында кібіртіктемей, көсіле шауып, есіле тауып сөйлеуіне әркез көмектесетін.

Ең бастысы, Әшірбек театр дегенде «ішкен асын жерге қойып», керек пе алыс-жақын демей, көлік таңдамай, бап тілемей, жолға жүре беретін. Бір күн Астанада жүрсе, бір күн – Алматыда, бір күн Ташкентте жүрсе, бір күн – Мәскеуде... Жарғақ құлағы жастыққа тимей, жаналық пен жақсылық атаулыны іздеумен жүретін. Әсерлерін қағазға түсіріп, мақала етіп жазуға, лекция күйінде аудитория алдында әңгімелеуге асығатын.

Әшірбек тынымсыз еңбек пен табанды күрестің адамы еді.

Ол Кеңестер Одағы кезінде Орталық Комитетте жауапты қызметте жүргенде де, министрлікте әртүрлі басшылық қызметтерде (бөлім бастығы, басқарма бастығы, Мәдениет министрінің орынбасары, бірінші орынбасары, өнер академиясының ректоры) болған кезде де театрға деген ықыласын еш бәсеңдеткен емес. Аға буынды назарында қалай ұстаса, іні буынды да солай көңілінен таса қылмайтын. Жаңа, жақсы дүниені көрсе, балаша қуанып, солғын дүние көрсе, қабаржып, қуарып қалатын. Әсіресе, шәкірттерінің жетістіктеріне қуанып, олардың шығармашылық бағыт-бағдарын қадағалап отыратын.

Осындай ойлар құшағында отырып, күнделігіме қонған мына бір жазбаға көзім түсті.

«... Телефон күтіп, түскі үзіліске кешігіп отыр ем, Әшірбек Сығай келді. «Қазақ әдебиетіне» жарияланған Хұсейн Темір жайлы мақаласымен құттықтадым.

– Ескерусіз жүретін елдегі азаматтардың бірі зой, дұрыс жасаған екенсің... Әлі оқи қойған жоқпын. Асықпай оқимын, – дедім.

– Рахмет. Маған оқығаның керек... Рас айтасың, өзі де қаға берісте, ескерілмей жүретін жігіт. Әдейі жаздым. Ел білсін деп жаздым, – деді Әшірбек.

Алдымда жатқан күнделік бетін ашып, Әшірбекке Жақып Омаров өлімін естіген күнгі жазбаларды оқып бердім.

Бір сәт екуміз де үнсіз қалдық. Толқыдық...

Тыныштықты Әшірбек бұзды:.

– Тұрмайсың ба? Үзіліс бітіп барады... Уақытың болса, біздің институтқа барайық. Жаңа шәкірттерімді көр. Ашық сабақ.

– Телефон күтіп отыр ем... Кейін ... Бір қол боста барармын.

– Өмір зой... Тағдыр зой... Иә... Жақыптың өлімі ауыр болды. Уфа көз алдымнан кетпейді. Әлі күнге. Амал жоқ... Қас пен көз арасында арыстай азаматтан айырылып қалдық. Жүрекке жіберме...

– Ескі жазбалар... Сені көрген соң оқыдым.

– Жүрек арқылы өтеді бәрі... Жүректі сақтайтын кезеңге келдік. Ой, ми, жүрек – үшеуі байланыста екенін ұмытпа!... Жүйкені қажсауға бермеіік.

Жастық шақтың талай-талай қызуы мол қызық күндерін бірге өткізген жақын досты есікке дейін шығарып салдым. Иштей әлдебір толқынысты сезім құшағына түстім... Әшірбек кетті... Мен де кеткен достың соңынан ілесіп бірге кеткім келді... Баяғыдай көше кезіп, таусыла сырласқым келді... Ағыл-тегіл ақтарылғым келді... Бірақ, оған мына қыдыып желкеңде отырған өмір,

қызмет, міндет дейтін көзге көрінбейтін үнсіз қарауыл мүмкіндік бере бермейді. «Шаруадан қол босамайдымен» уақыт өтіп барады...

Әшірбек кеткенімен, оның әлгінде гана айтқан сөздері құлағымның ұшынан кетер емес...(2001 жыл, 23 ақпан, жұма)

Бұл - осыдан табаны күректей 14 жыл, 8 ай бұрын жазылған ойлар.

Осыдан 14 жыл, 8 ай бұрын мені «жүрегіңе жіберме» деп сақтандырған Әшірбектің өзі, міне, жылға жақындап келеді өз жүрегін сақтай алмай, оқыста мына жарық дүниемен қоштасып, жүре берді. Ойда жоқта...

Қалың елі, театр дейтін ұлы жұрты арда емген азаматын ақырғы сапарға аттандырып жатқан күндердің бірінде Әшірбекпен қоштасып тұрып, әріптестерінің бірі: «Театр жетім қалды!» деп еді күйзеліп.

Сол сөзді сол тұста күллі қазақ театрлары үнсіз қайталап жатқандай еді.

Содан бері бір жыл өтіпті.

Жары Күләш... Ұлдары – Қанат, Сұңғат, Нұрзат... Немерелері... Әшірбексіз өткен бір жылды тұраулы тарихқа аманат етті.

Бәріміз де Әшірбексіз өткен бір жылдың салмағын қатты сезіндік...

Иә...

Өткен гасырдың алпысыншы жылдары «театр дейтін бір сиқырдың» арбауына шәкірт болып ілігіп, өмірінің соңғы сәт сағатын театр дейтін құдыретті әлемнің үлкен майталманы, беделді білгірі, мүлт кетпес Мэтри болып аяқтаған жомарт дарынның ұлт өнеріндегі орыны осы Әшірбексіз өткен бір жыл ішінде анық байқалды. Ол орынды толтыру, ол орынды әлдеқандай лауазымды басшылардың бұйрығымен қалпына келтіру мүмкін емесі анық аңғарылды. Оны театрға қатысы бар әрбір адал, ақ жүрек адам жан жүрегімен, болмысымен сезінді десек, артық айтқандық болмас еді...

Алтай мен Атырау, Арқа мен Сыр арасын жайлаған ұлы байтақтың әр театрының ұжымы осы бір толқу мен тебіреніске толы пікірдің астына ойланып, толғанбай, бірден қол қоярына өз басым кәмілмін. Бұл ой, бұл баға Әшірбекті ақырғы сапарға шығарып салу кезінде «жоқтау» сарынында қалай айтылса, бір жыл бойына театр дейтін ғажайып әлемнің жүрек соғысынан, алған демінен, әрбір тынысынан сағыныш лебі болып солай есіп тұрды.

Өйткені...

Сыншы, театртанушы, ұстаз, ғалым, аудармашы, профессор, Қазақстан Республикасына еңбек сіңірген өнер қайраткері, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, бір сөзбен айтар болсақ, тағдырын театрға теліген, өзгеге ұқсамайтын Өз әлемі бар Әшірбек Төребайұлы Сығай жүрегі Алашым деп соққан текті азамат, тегеурінді тұлға болатын.

Дүние жарық деген осы...

Сарыарқаның сары белі қуаң тартып, Қаратаудың қарт қабағын тұнжыратып, қазан ұрды.

Алтайға қырау қонып, Атырауға солтүстіктің салқыны келді.

Алатауда – қоңыр күз.

Алматыда түн салқын.

Кеңсай атты қабірстан үнсіз...

Хантәңірі мен Хантағының аспанын мұңға батырып, қараша құстар жылы жақтарға бет түзеді.

Есмұхан Обаев,
театр режиссері,
Қазақстанның халық артисі,
профессор

ӘШІРБЕК ПЕН ТЕАТР СЫНЫ – ЕГІЗ ҰҒЫМ

Әшірбектің есімі аталса, жасы 20-дан жана асқан консерваторияның студенті, езуінен күлкі кетпейтін орта бойлы, келбетті жігіт елестейді. Екеуміздің өнер саласында қатар жүргенімізге 50 жылдың жүзі болыпты. Қазақтың профессионалды театр өнерінде Әшірбектің орны ерекше. Өйткені, театртанудың театр сыны деп аталатын саласын кең арнаға салып, өрісін ашқан Әшірбек еді. Қазақстанда 54 театр болса, ол соның бәрінде болды. Еліміздегі 54 театрды түгел аралап, ондағы таланттарды тірнектеп жинап, елеп-екшеп, өнерде жүрген дарынды актерлердің шығармашылық портреттерін жасады. Сол портреттер топтастырылған «Сахна саңлақтары» атты кітабы үшін 2000 жылы ҚР Мемлекеттік сыйлығының иегері атанды. Театрлардың тарихын, репертуарын, драматургия мен режиссураны зерттеген көлемді еңбектер баршылық. Бірақ Әшірбек сыншы ретінде театр актерлерінің шығармашылық портретін жасауда ерен еңбек сіңірді.

Ол ешқашан дүние қуған жоқ. Кәсібіне адал қызмет етті. Кейде қалжындап: «Әй, сен осы уақытқа дейін байып кеткен шығарсың? Жиған-тергеніңді қайда жасырып жүрсің?» десем, «Қайдағы байлық? Тапқаным жолдан артылмайды. Ел кезіп театр аралаумен-ақ қалтам қағылады емес пе? Азкем жиғаным болса, кітап шығарғым кеп тұрады», – дейтін. Сөйтіп жүріп қазақтың театр өнері туралы мәнді де мағыналы 18 кітап жазыпты. Сол еңбектерін оқып отырсаңыз, Әшірбектің жұдырықтай жүрегі өнер деп соққанын көресіз. Театрдың түйткілдерін мінберлерде де батыл айтты. Облыстағы, аудандардағы театрлардың халі мүшкіл екенін, орталықтан шалғай тұратындар театрдың не екенін білмейтінін Мәжілісте мәселе етіп көтерді. Дарынды актерлер, білікті режиссерлердің тек Алматы мен Астанада шоғырланғанын, жыраққа барса, үй-күйсіз сенделіп кететінін айтып, театрлардың сүреңсіз жағдайын ақ жағалылардың алдына жайып салған. Театрларды талантпен қалай байытамыз деген сауалға үнемі бас қатыратын. Орта мектептің оқу бағдарламасына «Қазақстанның өнері» пәнін енгізу туралы бастама көтерген де Әшірбек еді. Немістер 7- сыныптан бастап оқушыларды өнер сырына қанықтырады. Яғни, өнерге жақын балалар мектеп қабырғасында жүріп-ақ осы салаға машықтана бастайды. Расында да, аталмыш пәнді қазақ мектептерінде неге оқытпасқа? Әшірбек кадр дайындау мәселесіндегі көп олқылықтың орнын толтыру үшін күресті.

Әшірбек Сығайдың «Хабар» арнасымен бірлесіп қолға алған «Жансарай» атты жобасы түптеп келгенде қазақ өнерін өрістету мақсатын көздеген еді. Бағдарлама барысында ол қазақ әдебиетіндегі, мәдениет пен өнердегі айтулы тұлғалармен сұхбаттасты. Драматургия мен режиссураның сан тараулы проблемаларын көтерді. Телевизия мен баспасөзде болсын, сахна мен мінберлерде болсын, ол ылғи мемлекеттік маңызы бар мәселелерге үн қосты. Толағай түйткілдер жұдырықтай жүрекке салмақ салмай қоймады. Жүрегінің сырқаты асқынған соң, Әшірбек Астанаға барып ота жасатты. Сын сағатта дос-

жараны қасында болдық. Отадан кейін есін жия салып, «Еске, дәрігерден қанша өмірім қалғанын сұрашы», – деді. Әзіл-қалжыңға араластырып: «Денсаулығы қалай? 10 жылға шыдай ма?», – дедім дәрігерге. «10 жылыңыз не, бұл кісіні одан да ұзақ ғұмыр күтіп тұр», – деп сендірді. Өзі де, біз де оның енді қайтіп ауруханаға жоламайтынына сендік. Содан бері жүрекке зардабы тимесін деп айқай-шу мен талас-тартысқа толы орталардан бойын аулақ салып жүрді. Жақсы спектакльдерге барып, үнемі көтеріңкі көңіл-күйде жүруге тырысты. Өзі табиғатынан ақжарқын адам еді, әзіл-қалжың араластырмай сөйлемейтін. Әшірбекті танитындар басқаны ұмытса да, оның риясыз күлкісін ұмыта қоймас. Қызықты әңгіме айтпас бұрын өзі көзінен жас аққанша күліп алатын. Екеуміз талай кештерді бірге өткіздік, сан мәрте сапарлас болдық. Кеше бір досым: «Енді тамбурда кіммен бірге ән айтасың?» – дегенде, Әшірбекпен бірге өткізген қызықты күндер көз алдымнан бір сәтте жүгіріп өте шықты. Екеуміз пойыздың шуын басамыз деп, тамбурға шығып алып, бар дауыспен ән салушы едік. Оның қасында жүрген адам ешқашан зерікпейді. Айналасындағыларды қағытып, күлкіге кенелтіп жүреді.

Туған жерімді көрсетем деп бірде мені Кентауға ертіп барды. Әкесі істеген шахтаны көрсетіп, бала күнінде өзі шомылған көлге түсірді. Кентаудың тау-тасын жаяу араладық, өлкенің тарихи жәдігерлерімен таныстырды. Сол жолы мен Әшірбектің тек өнерді ғана емес, тарих пен географияны да жетік білетініне көз жеткіздім.

Оның ерекше әуестігі – хайуанаттар өсіру еді. Орталықтағы пәтерін тастап, қала сыртынан үй салуына белгілі бір деңгейде сол әуестігі де себепкер болған шығар деп ойлаймын. Қанатты мен тұяқтының неше түрін көргенде оның үйін зообақ па деп қаласыз. Жұбайы Күләш гүл өсірсе, Әшірбек бос уақытын жан-жануарларға арнайтын.

Ол балажан еді. Өз перзентін ешкім жек көрмейді. Бірақ, Әшірбектің балаға деген махаббаты ерекше-тін, ет-бауыры елжіреп, еміреніп тұратын. Үш баласымен қарым-қатынасы үш мемлекетпен жүргізілген дипломатияға ұқсайды. Әрқайсысын әр салаға баулып, өмірден адаспай өз жолдарын табуға ықпал етті. Перзенттерін ұлттық рухта тәрбиелеу үшін қазақы салт-дәстүрді уағыздаумен болды. Көрегендігі, ұрпақ тәрбиесіндегі сарабдал саясаты барлық ата-анаға үлгі болса, шіркін. «Екі жақсыны бір қоспайды» деген сөздің жаңсақтығына Әшірбек пен Күләштің жарастығы дәлел бола алады. Екеуінің қабақ шытысқандарын біз, достары көрген емеспіз. Бірінің айтқанын бірі ерін қимылдарынан-ақ түсінетіндей көрінетін. Әшірбек асыл жарын ғана емес, қараша халқын түгел қара жамылдырып кете барды.

Абзал досымыздан қапияда көз жазып қаламыз деп ойладық па? Қалың елі сүйікті перзентін қара жерге табыстады. Жатқан жері жайлы болсын!

Бақұл бол, бауырым!

Айгуль (Цыцыгма) Умуралиева
*Художественный руководитель
Бишкекского городского драматического
театра им. А. Умуралиева,
Театральный критик,
Заслуженный деятель культуры
Кыргызской Республики
Бишкек, Кыргызская Республика*

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОФЕССИИ ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА

Я благодарю за оказанную честь участвовать в конференции, посвященной 70-летию выдающегося, заслуженного деятеля Казахстана – Ашырбека Сыгая.

В течении 40 лет мы дружили по человечески и творчески и многие наши беседы, мысли возможно прозвучали в статьях разных лет, но самое главное, в них прослеживается мысль о созидании мира души, созидании духовного начала в человеке, об ответственности искусства театра и об ответственности художника-творца.

Современное состояние театров постсоветского пространства, как известно, находится в инерционном режиме. Новая культурная политика не была предложена, и это то же понятно, «новые суверенные государства», еще не осознавали ответственности за провозглашенные лозунги, и по сути, многие, и не думали, что и как строить.

Можно разбежаться политически, но, для того, что бы, сохранить профессиональное и человеческое взаимодействие, необходимо создать систему контактов, что сегодня обозначается, как “фестивальное пространство”

В рамках этой, не новой системы, обозначаются и, нити притяжения, и новые проекты, и человеческие и профессиональные отношения. Но, сложившаяся в последнее время система фестиваля, как смотра или конкурса исключила очень важный аспект – это просмотр участниками фестиваля всей программы. Участники, как правило, приезжают на три дня, а то и менее, выступают и отъезжают. У них нет возможности увидеть работы своих коллег, поучиться и сравнить свой опыт, и тем самым расширить творческие возможности. Я считаю, что необходимо подумать о конкретных целях фестивалей, и в перспективе продумать об обучающих, развивающих акциях.

Безусловно, сохранение репертуарного театра в постсоветском пространстве, говорит о том, что сохраняются и тенденции – просветительского и воспитательного направления. Театр, как институт воспитания, духовности несет ответственность за каждое сценическое произведение.

Достаточно посмотреть на афиши многих театров, что бы сделать вывод - мало что изменилось в содержании репертуара. Мировая классическая, национальная, современная драматургия, и в каждом направлении возникают проблемы извлечения контекстов. Да появилась новая драматургия, в большинстве своем рефлексирующая о состояниях одиночества душ в эпоху перемен.

Таким образом, сохраняется и такое направление научной деятельности, как театроведение и театральная критика. Но насколько эта наука остается востребованной и в каком качестве? Конечно, в практической плоскости

необходима обратная связь, это может быть организованный процесс или, как модно нынче, проекты. И размышляя о необходимости анализа спектаклей и репертуарной политики театров, и экспериментов в области сценического творчества, я считаю особенно важно доброжелательное и корректное внимание к процессу развития того или иного театрального организма.

В этом случае для меня совершенно очевидно, необходимо владеть не только знаниями в области сценических искусств, но и прежде всего, моральным правом высказывать свою точку зрения на тот или иной аспект творческой деятельности.

Возможно, необходимо создание некой структуры, типа сообщества аналитиков театра, которые смогли бы обмениваться более детальной информацией о развитии новаций, или в дискуссионном режиме обсуждать проблемы и достижения в области театра.

Кто собственно такие - аналитики, критики, это по сути те же зрители, только более подготовленные: эрудированные, интеллектуальные, знающие все составные сценического произведения. Но их задачи расшифровать послание создателей, а в некоторых случаях, понять и разъяснить, это другим зрителям.

Картина театрального процесса в Кыргызстане, думаю, не во многом отличается от других стран Содружества, есть разница в понимании первыми лицами страны - сохранения и развития театрального искусства, как средства воспитания и образования, просвещения в области культуры.

В театральной жизни Казахстана очевидно сохранение приоритета культурного человека. Сравнивая культурную политику наших стран, я замечаю, что в посещении театров в Казахстане есть тенденция приобщения зрителей к мировой культуре, и думаю, это может быть скрытая потребность в развитии духовного начала, эмоционального потрясения, или интеллектуального интереса. Всё творчество Аширбека Сигаева пронизано поисками системы доверия, которая способна дать импульс для творческой фантазии, и что особенно важно поддержку, или сомнение, что то же провоцирует поиски и логику.

Какие проблемы на сегодняшний день замечены во многих постановках спектаклей? Из того, что я видела на сценах театров Казахстана, в постановках разных режиссеров - проблема с определением жанровой природы спектаклей, и их обращенность в современность. В разных изощрениях технических возможностей, определяемых, как современность, существование персонажей остается, то в системе «классицизма», то в соцреализме, то в глубокой драме 70-х лет.

И возвращаясь к мыслям о театральной критике и театроведении, необходимо подумать о развитии прямых контактов с театрами для оказания полноценной помощи в качественном, художественном воплощении сценических произведений.

Аман Құлбаев

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы «Театр өнері» факультетінің
деканы, өнертану кандидаты, профессор
Алматы, Қазақстан*

СЫН ӨНЕРІНІҢ ДАРАБОЗЫ – ӘШЕКЕҢ!

Жақсылыққа жаны құмар Әшекең. Киелі сахна өнерінің өзегінде өртеніп бұл фәниден өте берді... Қазақ сахна өнерінің өркендеуіне түн ұйқысын төрт бөліп тынымсыз еңбегімен зор ықпал етумен қатар сахна өнері ұлтының бай қазынасы мен әлемдік көрсеткіші екенін дәлелдеп кетті... Халықаралық конференциялар мен дөңгелек стол, кздесулер мен фестиваль-конкурстар, Ұлы тұлғалардың кейпер сомдаудағы кейпін халқына, шәкірттеріне жазып айтып, дәлелдеп мұра етіп қалдыруы- табиғи талантының биіктігі мен еңбекқор талпынысының нәтижесі еді.

Ол қазақтың ұлттық сахна өнерін халықаралық деңгейде таныстыра білуде ерен еңбек атқарған, аса дарынды театр сыншысы әрі сөз шебері, тапқыр, ойшыл, өткір тілді, шешен сөзді, дара тұлға болып қоғамда өз орнын анықтаған асыл азаматтарымыздың бірі де бірегейі – Әшірбек Төребайұлы Сығай. Аталмыш азамат туралы естелік жазу – мен үшін әрі қиын, әрі жауапты. Қиындығы – қоғамдық өмірдегі мәдениет саласының өркендеуіне қасықтай қанын, шыбындай жанын аямаған, күндіз жұмыстан, түнде ұйқыдан тыным таппай, барлық қайраты мен жігерін сарп еткен көрнекті қайраткер еңбегінің бағасын жалпылама сөзбен айта салу – ол әруаққа деген күпіршілік болар еді... Ал, жауаптылыққа келсек, бірге жүрген кездер, ортадағы әзіл-шыны аралас құрдастық қақтығыстар мен тапқыр теңеулер баяғыдан өнердегі ортаға жайылып та кетті... Анекдотқа да айналды...

Студенттік кездегі жастардың баспанасы, яғни консерваторияның жатақханасы көп азаматтардың басын қосып, оларды өзара достастырып жіберген еді. Әшекең екеуімізді де жақындастырып, достастырған осы жатақхана болатын.

Біз Әшірбек екеуіміз – 1969-1970 жылдардағы жастардың ішінде жігіттердің алғашқылары болып, актер және режиссура кафедрасына ұстаз ретінде қабылданғандардың біріміз. Сол ұстаздықтың ауыр жолы, студенттер тәрбиелеудегі ұлттық рухқа құрылған қызмет жауапкершілігі үнемі оқу мен тоқуды, ізденісті талап ететіні белгілі. Студенттерге дәріс бер, өзің де әдебиет, театр, кино, телевидение сынды өнер жанрларының қыр-сырларына етене жақын болып, заман ағысынан кеш қалма. Міне, аға буын ұстаздардың бізге қойған мақсаты, кафедраның талабы осы.

Әшірбек Төребайұлы КСРО халық артисі, профессор Хадиша Бөкееваның шеберханасында тәлім-тәрбие алды. Ол кезде У.Шекспирдің «Асауға тұсау» қойылымындағы Катаринаны Х.Бөкееваның, Петруччионы КСРО халық артисі Ш.Аймановтың сомдағанына, бұл спектакльдің қазақ сахна өнерінің айтулы табысына, халықаралық деңгейдегі тарихи оқиғаға айналғанына біздер куә болғанбыз.

Сахнадағы Катаринаның алғырлығы, албырттығы, өжеттігі тапқырлығы, тәкаппарлығы бәрі-бәрі Х.Бөкееваның бай болмысынан табылғандығына дән риза болған көрерменді көріп, біз де шабыттанынбыз. Әсіресе, Х.Бөкеева шеберханасының студенттері.

Шәкірттерді Хадиша апай бөліп-жармайтын, біз Әшірбекпен бірге жүргеннен бе, әлде «бұлар біздің болашағымыз» деп қараудан ба, әйтеуір ақыл-кеңес беріп, «Балақай, мынандай ұлы ұстаздардың мынандай еңбектері бар, соны оқы, түсінбеген жерлерін сұраңдар» деп, әйтеуір көмегін аяған емес. Кафедрадағы қазақ сахнасының әйгілі тұлғалары – КСРО халық артистері, профессорлар Ы.Ноғайбаев, Н.Жантөрин, Ә.Мәмбетов, Е.Диордиев, кафедра меңгерушісі Қазақстанның еңбегі сіңірген қайраткері Р.Қаныбаева, Қазақстанның халық артистері А.Тоқпанов, Е.Обаев, А.Пашков сынды ұстаздар қауымы нағыз қазақ сахна өнерін қалыптастырып, жас буын өнерпаздардың жоғары деңгейде қызмет атқаруына үлкен үлестерін қосты. Міне, солардың ішіндегі оза шауып, іскерлік танытқан, өнердің жан-жақтылығын жіті танып, сахналық қойылымдарды талдау мен оларға кәсіби тұрғыда баға беруді мұрат еткен Әшірбек болды. Министрлікте, Орталық комитетте қызмет атқара жүріп, театрдың жай-күйі мен артистердің шығармашылық тыныс-тіршілігін, кемшілігі мен табыстарын күнделікті басылымдарда жария етіп, жанына өз оқырмандарын топтастырды. Мақалаларын іздеп жүріп оқитын өнерсүйер қауымды қалыптастырды.

Әшекеңнің жүрген жері әзіл-күлкі, әжуа болатын, ол дастарханның асабасы да еді. Өзін үлкен, салиқалы жиындардың басшысы, зеріктірмейтін шешен, ғұлама ретінде де көрсете білді. Көптеген халықаралық конференциялардың, жиындар мен сұхбаттардың бел ортасында орақ тілді, от ауызды шешен де шыншыл Әшекең өзінің әділ шешімін айта білген азамат еді...

...Бірде «Әй, Аманчик, «Амиго» (шет тілінде дос деген сөз)! Сен ренжіме, мен сенің атыңды бүкіл Қазақстанға емес, шет елге де шығарып жүрмін» деді. Мен де қалмай «Ой, идиот, не жарылқап жүрмін дейсің, мазақтап жүрген шығарсың!» деймін. Іле-шала маған:

– Ой, онда тұрған не бар, сенің де менің сыртымнан сыбап жүргеніңді талай адамдар жеткізген кәззап! – деп деканатқа келіп, – мен сені Германияға барғанда еске алдым...» деді. Мен оған бек рахметімді айтып, деканатқа шайға шақырдым. Деканатта Қазақстанның халық артистері, профессорлар Кәукен Кенжетаев, Маман Байсеркеұлы және Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Дариға Тұранқұлова, Майра Омарбаева, Мұрат Әбзелбаев, Дінмұхаммет Ізтілеуовтер отырған. Кәукен аға өзінің 80 жылдығын Павлодар облысының Баянауылында Әшірбекпен бірге өткізгенін айтып, қыз-келіншектердің гүліне, облыс басшылары мен ел-жұрттың үлкен ықыласына бөленгенін айтып, Әшекеңнің денсаулығына тос көтерді. Содан Маман аға: – Германияда Аман құрдасыңның атын шығарыпсың да, бізді айтпағаның болмаған екен, – деп қалды. Сонда Әшекең: «Театр мектептерімен қарым-қатынас ұйымдастыру үшін арнайы делегацияның мүшесі ретінде ректор Т.Қышқашбаев, мен, Б.Атабаев, Д.Арынғазиева, А.Жалынбек, т.б. барғанбыз. Сонда Кёльн қаласы институтының ректорымен кездескен кезде немістің бір оқымысты театр сыншысы театр тарихын Аристофан, Опулейлерден бастаймыз деп бірнеше рет қайталады. Содан сөз маған келген соң, мен де «От античного театра до Кулбаева, мы тоже изучаем и преподаем» деп соғып жібердім. Содан Тілеуғали, Болат, Дәмештерге қарасам, күлкіден жарылайын деп отыр екен. Сөзімді сабақтай келе, теория мен практикалық жағын Мәскеу театрының мектебінен дәріс алып, Құлбаевпен бірге қызмет атқарып жүргенімді алға тарттым. Сонда ғана менімен барғандар сабасына түсті. А что, бұл шындық емес па?! Мәскеуде де Аманмен бірге оқығаным рас, Кәукен аға, Маман аға!..» деген еді, марқұм досым.

Әшірбектің ой қиялынан туып, өмір тәжірибесінен, шығармашылық елегінен өткен еңбектері өте мол. Ол жиырмаға жуық кітап жазды. Театр фестивальдары мен халықаралық ғылыми конференциялардың бел ортасында алыс-жақын шет елдердің білікті мамандарымен ой жарыстырып, сөз сайыстырып жүрді. Кино мен телевидениенің, шоу бағдарламалардың «рыцары» болғаны және бар.

Осы ғасырдың басталар алдында мерейтойлардың көбейе бастағаны, халықтың әл-ауқаты түзеле бастаған кезде барлығымыздың алпыс жасты өткізуге талпынғанымыз жасырын емес. Қалай өткізу керек? Қайда өткізу деген сұрақтар да көбейіп кетті. Бір кездесуде маған өкпесін айтқан Әшірбек: «Мен саған өкпелімін, қанша жыл дәріс беріп, институттың басшысы болып жүріп, бірде-бір жазған еңбегің жоқ. Мен сияқты бірнеше кітаптың авторы да емессің» – деді. Содан мен жата кеп жармастым, «Әшурчик ибн Сығай, сен ойла былай» – деп. «Менде жазылған материал бес кітаптың көлемін көтереді, тек өңдеп, тігісін жатқызып беруге қаражат керек. Және сен сияқты актер табиғатын және пластикасын түсініп, ретке келтіретін редакторды табу қиын болып жүрген жоқпын ба?» – дегенде, «Мақұл, маған қашан алып келесің?» – деді. Мен: «Ертең-ақ әкеліп беремін» деп, ақыры бір шешімге келдік.

Содан ертеңгісін қолжазбамды алып келіп қолына ұстаттым. «Апырай, а, шынымен-ақ жазылған екен ғой» – деп алып кетті. Біраз күттім, асықпа деп қояды. Бір күні ұрыса бастап едім, «Тоқта, осы аптада қол тиеді, қараймын шыда» деді. Содан Әшекеңді күтіп жүрмін... Екі күн өтті, үшінші күні телефон шалып, кіріп шығуыңа болады деді. Не айтарымды білмей, ауруханаға бір бөтелке айран, екі алма алып жеттім. Барғаннан ойбайын салды Әшекең, «Ойпырмай, мен сенің мамандығыңа аса мән бермей жүріппін, бұл бір үлкен ғылым екен. Әбден шатасып, сөз тіркестерін жөндеуге ғана әлім келді. Ал, пән ерекшелігін өзің де жазыпсың ғой. Тағы бір білетіндерге қаратып ал» деді.

Содан аға ретінде сыйлайтын жазушы Сейфолла Оспанов ағаға жүгіндім. Ол кісі Әшірбектен соң түзету оңай деп көмегін берді. Осылайша, 2005 жылы «Сыр мен Сымбат» атты монография дүниге келді. Еңбектің атын қоюға да Әшекеңнің көзқарасы мен пікірі ерекше ықпал етті. Содан «Кітап жазылды, ал, ғылыми атақ сенде жоқ» – деп, тағы да мені түйрей бастады. «Егер де сенің салмақты сөзің өтсе, менде диссертация дайын тек өңдеу керек. Ол бұрын Ленинградта оқып жүрген кезде Мәскеу мектебімен байланыста жазылған жұмыс болатын оны өзің білесің дедім. Өнер секциясына ұсын, қорғауға мен дайынмын» деп тағы бір істі бастадым. Расында, диссертация осы тақырыпта алғашқы рет дайындалған еді. Жетекші тағайындап, Өзбекстан мен Қырғызстан өнер мектептерінің сараптамасынан өтіп келген соң қорғауға жіберді. Қорғаған күні әріптестерім – осы Ә.Сығай, М.Байсеркеұлы, Е.Обаев, Б.Нұрпейіс, С.Қабдиева, Х.Сағатова, Д.Тұранқұлова, М.Омарбаева, А.Мұқан, М.Жақсылықова, З.Исламбаевалар қолдап, «өте жақсы» деген баға берді.

Міне, осылай студенттік достықтан, отбасылық сыйластықтан, әріптестіктен, дос жүрегінен туған жанашырлық іс-әрекеті өте көп болды. Жоғарыдағы жазылған жолдар Әшекеңнің, жаның жаннатта болғыр досымның мыңнан бір парасы ғана. Алладан сұрайтыным – отбасы мен жары Күләштің көрер қуанышы бұл өмірде көп болып, балалары мен немерелерінің бақытты өмір сүруі.

Биік таулар алыстаған сайын мұнарланған айбынынан айырылмай асқақтай түсері тек ақиқат екенін Қазақ сахна өнерінің өресін өркендеткен сыны мен шынын, көкейкесті ой орамдарын кейіпкер сомдаушы-актерге әліппелік әдебін, Режиссер мен драматургтің ой өрісіндегі биік талғам мақсатын талдап берудің хас шебері Әшекең еді.

Сания Кабдиева,
*кандидат искусствоведения,
профессор КазНАИ им. Т.Жургенова,
Заслуженный деятель РК*

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Түйін: Мақалада Қазақстандағы бүгінгі театр өнерінің өзекті мәселелері қарастырылады.

Резюме: Рассматриваются проблемы театрального искусства Казахстана на современном этапе развития.

Abstract: The problems of the theatrical art of Kazakhstan at the present stage of development.

Кілт сөздер: театр, фестиваль, спектакль, режиссура.

Ключевые слова: театр, фестиваль, спектакль, режиссура, театральный процесс.

Key words: theatre, festival, theatre performance, stage directing, theatre process.

Классические звенья театральной цепи – это драматургия, актерское искусство, режиссура. В театре XXI века многое изменилось. Тем не менее, важно посмотреть, что же происходит с современным театральным искусством Казахстана. Основная проблема современного театра Казахстана заключается в том, что преобладающая его часть продолжает развиваться в системе координат прошлого века.

Во все времена театр выражал дух своего времени. Сегодня для того, чтобы вести со сцены серьезный разговор на важнейшие темы, необходим актуальный современный драматургический материал. Однако молодые режиссеры не могут найти среди авторов, пишущих пьесы, соратников, единомышленников своего поколения, работающих на профессиональном уровне, думающих о насущных проблемах общества, страны, способных поднимать темы, актуальные для общества.

Многих из них нельзя назвать драматургами из-за элементарного несоответствия профессиональным критериям. Вместо того, чтобы создать собственный художественный мир, вести честный разговор со зрителем на самые важные темы, авторы придумывают умозрительные сюжеты, в которых конфликт примитивно прямолинеен – есть только хорошие и плохие, а персонажи выписаны одной краской. В таких произведениях авторов не интересуют судьбы героев, они не выражают им сопереживания, тем более сочувствия. В качестве сюжета берутся банальные бытовые истории или события далекого прошлого, не имеющего ничего общего с современными проблемами. Появилась тенденция писать заказные пьесы. Есть авторы, далекие от искусства драматургии.

Вследствие этого молодые актеры, играющие некачественный драматургический материал, основанный на формальном соединении обрывочных сцен, не имеют возможности раскрыть внутренние переживания и боль своих героев, сценически взаимодействовать с окружающими, держать паузу. Из спектаклей практически исчезли скрытые смыслы, второй план.

Засилье таких постановок ведет к падению уровня актерского, режиссерского профессионализма и в целом сценической культуры. В связи с отсутствием новой хорошей драматургии режиссеры, в основном, занимаются интерпретацией классики или инсценировками прозы.

Следующий принципиальный момент заключается в том, что для того, чтобы говорить на современном театральном языке, надо осваивать новую зарубежную драматургию. Однако актеры казахстанских театров получают образование и играют в традициях логоцентричной сценической культуры, основой которой является слово. При обращении к драматургии XXI века привычный способ существования актера на сцене вступает в противоречие с новым для него типом драмы. Ведущий театровед России А.В.Бартошевич подчеркивает: «Слово на сцене перестает быть не только главным, но и сколько-нибудь существенным способом воздействия. Публика разучилась слушать, отвыкла внимать слову, да и слово на современной сцене, как правило, не таково, чтобы ему стоило внимать».

Современная мировая драматургия зиждется на деконструкции текста. Режиссеры не знают, как ставить такую драматургию, актеры не знают, как ее играть.

Тем не менее, попытки освоения «новой драмы» в Казахстане есть. Республиканский немецкий драматический театр ставит современную европейскую драматургию, написанную на немецком языке, в областных театрах играют пьесы В.Сигарева, О.Богаева, И.Вырыпаева и др. В последнее время театры стали активно сотрудничать с московским драматургом О.Жанайдаровым, победителем Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица – 2013» и призером Международного конкурса современной драматургии «Свободный театр – 2013».

Практической лабораторией могут стать читки новых пьес. Это и освоение новой лексики, и развитие современного сценического языка. Живой процесс, когда корректируется не только текст, но и происходит совместный акт творчества автора и исполнителей. Во многих новых пьесах важно не столько сценическое действие, как прежде, сколько передача эмоционального состояния персонажа. Актеры подчас не перевоплощаются в художественный образ. Их задача – дистанцироваться от персонажа, показать свое отношение к образу и к происходящему на сцене.

Ситуацию усугубляет немаловажный фактор театров Казахстана – значительная удаленность от центров мировой сценической культуры. У деятелей сценического искусства нет возможности смотреть лучшие спектакли других стран, к нам на гастроли не приезжают хорошие театры – далеко и дорого. В некоторых областных театрах актеры и режиссеры не имеют представления о современных тенденциях развития мирового театра. Поэтому они играют на сцене так, как играли 20-30 лет назад.

Для развития профессионального вкуса надо много смотреть, для роста профессионального мастерства надо много ставить. Однако сегодня очень мало режиссеров, одержимых своей профессией, готовых на риск и лишения. Они

больше думают о комфорте, о материальном, нежели о духовном. Более того, появились режиссеры, нацеленные на должностную карьеру. Это те, кого не взяли в театры, кто еще не научился ставить профессионально грамотные яркие спектакли, которые бы стали настоящим событием театральной жизни Казахстана. Не владея теоретическими знаниями и практическими навыками режиссуры, такие деятели ринулись в магистратуру и докторантуру, чтобы впоследствии обеспечить себе карьерный рост. Для театрального искусства это – катастрофа, плоды которой уже наблюдаются на театральных фестивалях.

Министерству культуры РК следует разработать программу по развитию и поддержке областных театров как основных центров культуры в городах. Они предоставлены сами себе, варятся в собственном соку и полностью зависят от местных властей. Однако именно в этих театрах работают подвижники, преданные театральному искусству. Зарплаты маленькие, условия далеки от комфорта. В ряде областей в одном здании сосуществуют по два, а то и три театра. Соответственно играют в таких обстоятельствах театры не каждый день, а раз в неделю. Когда, порой, артист выходит на сцену 4 раза в месяц, он непременно теряет квалификацию не по своей воле. Эту проблему необходимо решать.

Тем не менее, даже в таких обстоятельствах в театрах есть молодое поколение, жаждущее творить, воплощать новые формы и идеи: в Алматы и Актау, в Астане и Усть-Каменогорске, в Петропавловске и Атырау.

Например, Северо-Казахстанский областной казахский музыкально-драматический театр им. С.Муканова первым среди казахских театров начал осваивать современный сценический язык «новой драмы», «открыл» для казахстанских театров драматургию О.Жанайдарова. Именно эта труппа успешно продвигается в желании совершенствовать актерское мастерство.

При всем различии спектаклей театров из Петропавловска и Атырау, у них много общего: энергия молодости артистов, творческая смелость режиссеров, профессиональный уровень сценографии, качественная музыкальная партитура. При этом оба театра показали на Республиканском фестивале в Актобе, что работа режиссера с актером на казахской сцене по-прежнему остается камнем преткновения. Но главное – есть хорошие актеры: замечательный Молодежный театр в Астане, ищущая труппа Восточно-Казахстанского Молодежного театра и др. В областных театрах, которые являются устойчивыми центрами культуры, есть хороший актерский потенциал и режиссеры со стремлением и способностями созидать новые спектакли.

В последние годы уверенно заявило о себе молодое поколение современной казахской режиссуры. Наиболее яркие его представители - Дина Кунанбайкызы (Жумабаева), Болат Абдрахманов, Тимур Каримжанов.

Д.Кунанбайкызы с первых же постановок проявила творческое бесстрашие, поразив зрителей нестандартным режиссерским решением национальной и мировой классики, произведений В.Шекспира, Ж.Расина, Н.В.Гоголя, М.Ауэзова, Ч.Айтматова. Ею поставлены спектакли по всему Казахстану: в Караганде, Актау, Таразе, Семее, Актобе. Она последовательно отстаивает свое право на свободу интерпретации сценические поиски, экспрессивные и жесткие, но всегда существующие в системе современного театра. За прошедшие годы уровень мастерства Д.Жумабаевой, безусловно, вырос. Ее спектакли были отмечены на международных и республиканских фестивалях.

Спектакли Б.Абдрахманова запомнились смелым обращением к российской «новой драме», интересным прочтением драматургического материала, работой с актерами и великолепным актерским ансамблем («DawnWay или Дорога вниз без остановок» О.Богаева в Северо-Казахстанском областном казахском музыкально-драматическом театре им.С.Муканова), продуманной работой над художественным образом спектакля и пространственным решением («Трамвай «Желание» Т.Уильямса в Акмолинском областном казахском музыкально-драматическом театре им.Ш.Кусаинова), поисками новых сценических форм и синтезом искусств («Здравствуй, Белый пароход» Ч.Айтматова в Северо-Казахстанском областном театре кукол).

Одной из первых театральных работ, которой Тимур Каримжанов заявил о себе, стало нестандартное сценическое прочтение «Грозы» А.Н.Островского. У него достаточный опыт работы над классикой и современной драматургией. Под занавес сезона 2016-17 гг. Т.Каримжанов представил интересную премьеру спектакля «Джут» О.Жанайдарова в Северо-Казахстанском областном русском драматическом театре им.Н.Погодина. В стремлении к самоидентификации в контексте исторического развития режиссер к существующим в пьесе двум планам – прошлого и современности добавил третий. Он включил в сценическое действие пластические сцены с участием образов национальной мифологии – аруахов, объединил визуальный и музыкальный ряд, расширив метафорическое пространство спектакля.

Необходимо отметить, что все трое режиссеров являются учениками Заслуженного деятеля РК Ю.И.Ханинги-Бекназара. Вдумчивые и пытливые, они, прежде всего, продемонстрировали самостоятельность художественного мышления, профессиональную состоятельность, преданность профессии, творческую смелость и удивительную человеческую скромность.

Важной составляющей развития театрального процесса в Казахстане является и работа с приглашенными режиссерами. Во-первых, это продуктивный обмен профессиональным опытом. Во-вторых, обогащающее взаимодействие театральных культур. В пространстве такого творческого сотрудничества возникают неожиданные режиссерские решения, яркие актерские работы, новые формы. Спектакли Й.Вайткуса (Литва), Б.Абдураззакова (Таджикистан), С.Потапова (Россия), Н.Асанбекова (Кыргызстан) - в числе лучших за последние сезоны. Они отмечены на международных театральных фестивалях. Для актеров работа с режиссерами такого профессионального уровня является школой повышения мастерства.

В казахском театральном искусстве ключевой является проблема преемственности поколений. В театроведении эта проблема благополучно разрешена. На кафедре «История и теория театрального искусства» в Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова, заведующей которой является автор статьи, 80 процентов преподавателей – это выпускники специализации «театроведение». Все они имеют ученые степени: кандидаты искусствоведения, доктор искусствоведения, PhD, магистры или в настоящее время продолжают обучение в магистратуре и докторантуре. Руководителями курсов были профессора, Заслуженные деятели РК: доктор искусствоведения

Б.Кундакбайулы, кандидат искусствоведения А.Н.Кадыров, лауреат Государственной премии РК А.Сыгай.

Театроведы проводят занятия – лекции и семинары, для студентов бакалавриата, для магистрантов и докторантов разных специальностей. Кроме того, все театроведы ведут активную высококвалифицированную театральнокритическую деятельность: анализируют современный театральный процесс в рецензиях на спектакли и в статьях о проблемах сценического искусства, принимают участие в обсуждениях гастрольных спектаклей и постановок текущего репертуара, обсуждают спектакли на региональных, республиканских и международных театральных фестивалях в качестве членов жюри и коллегии критиков.

Кроме того, театроведы участвуют с докладами на международных театральных конференциях, образовательных форумах: помимо Алматы, в Эдинбурге, Бохуме, Братиславе, Москве, Баку, Тбилиси, Кишиневе, Бишкеке, Ташкенте, Казани, Якутске и др. Театроведами только в Казахстане опубликованы сотни статей, десятки книг. Статьи опубликованы в России, Азербайджане, Грузии, Кыргызстане, Узбекистане, Таджикистане, Турции, Болгарии, Венгрии, Словакии, Великобритании и др.

Выпускники кафедры «История и теория театрального искусства» преподают в КазНАИ им.Т.Жургенова, в Казахском национальном университете искусств в Астане, в Казахской национальной академии хореографии в Астане и в других учебных заведениях творческого направления. Кроме того, театроведы ведут научную деятельность в Институте литературы и искусства им.М.Ауэзова МОН РК, работают в театрах по всему Казахстану, на телевизионных каналах, в газетах и журналах.

Международное признание театроведческой школы Казахстана выразилось в том, что группа театроведов принята в Международную ассоциацию театральных критиков (ИАТК) как Казахстанская национальная секция: Кабдиева С.Д. – председатель секции, Б.Нурпеис, А.Мукан, Г.Жумасеитова, М.Жаксылыкова, Ж.Султанова, А.Еркебай, З.Исламбаева, С.Абединова, Д.Махметова, А.Ахмет.

Новое время требует новой модели организации театрального дела. В Казахстане отсутствует система современного театрального менеджмента. Хотя во многих театрах работают профессиональные директора – крепкие хозяйственники и администраторы, которые приобрели знания и навыки персональным опытным путем и вынужденным образом адаптировались к условиям рыночной экономики.

В заключение необходимо отметить, что новое театральное поколение Казахстана продолжает тему поиска национальной идентичности на театральной сцене и ищет пути гармоничного соединения традиций культурного наследия с идеями и формами актуального мирового театра. Такая модель взаимодействия сценических традиций и инноваций представляется наиболее продуктивной на современном этапе.

Рахиям Машурова,
Заслуженная артистка Казахстана,
профессор

СЛОВО О МАСТЕРЕ

Аширбек обладал ораторским искусством, мог завоевать любую аудиторию. Так как Аширбек обладал энциклопедическими знаниями, он мог говорить на любую тему, наизусть цитировал главы из книг, знал историю, этнографическую культуру своего народа, историю становления и развития театрального искусства, искусство народов, населяющих РК.

Аширбек был очень позитивным человеком. Разбирая слабую постановку, он мог не унижая человеческого и профессионального достоинства объективно указать недостатки.

Впервые я увидела Аширбека Сыгая на занятиях по мастерству актера в классе Народной артистки СССР Хадиши Букеевой. Курс был уже укомплектован. Я пришла на курс позже из – за того что поступала на вокальное отделение и не прошла. Записалась на прием к ректору. Он, выслушав меня, посоветовал пойти на театральное отделение. В тот год пришла преподавать Хадиша Букеева. Я плакала, говорила, что хочу петь, а не играть, но ректор меня уговорил. И вот я стою перед Хадишой Букеевой, читаю ей монолог «Назугум», пою, играю этюд. Она согласилась взять меня к себе на курс. Но я боялась идти на курс, где обучение должно было проходить на казахском языке.

Я пришла на занятия. Первым со мной заговорил Аширбек. Он был старостой группы, познакомил со студентами курса. Так началась студенческая жизнь. Я была русскоязычной. Оно и понятно почти все мы учились в русской школе, потому что родилась в Алма-Ате. Мне вначале было очень трудно. Много не понимала, приходилось за каждым казахским словом обращаться за помощью чтобы понять смысл. Мне помогали сокурсники, в особенности, Аширбек.

Через год я освоила язык. Мне было намного легче учиться по специальности, на лекционных вообще легко было, так как они читались и велись на русском языке. И так мы соревновались: если сегодня на занятия по мастерству актера Хадиша Букеева похвалила Аширбека, то на следующем занятии я старалась, чтобы Хадиша Букеева похвалила меня. Курс был дружный. Все приезжие жили в общежитии, а городские жили дома.

Хадиша Букеева привила нам, студентам, уважение друг к другу. Мы были детьми одной театральной семьи. Так и прошли по жизни - как братья и сестры на протяжении уже 49 лет. Мы общаемся, договаривались, что 50-й юбилейный год будем отмечать, придем со своими детьми и внуками. Но жизнь Аширбека оборвалось так неожиданно, застав нас врасплох... Как жаль, что человеческая жизнь так коротка.

Несколько актрис нашего театра поехали в Астану на юбилей памяти режиссера Ж.Омарова основателя театра им. К.Куанышпаева. Много лет назад Ж.Омаров работал в нашем академическом театре им. М.Ауезова очередным режиссером и поставил ряд замечательных спектаклей. Мы играли в его постановках: Майра Омарова, Баян Имашева и я. Поезд тронулся, проехали станцию Алматы I, Отар и на одной из следующих станции Баян говорит, что на вокзале в Алматы II видела Аширбека Сыгай.

Мы решили позвать Аширбека на чай к нам в купе. Так как мы в поездку едем не с пустыми руками: кто с собой вез казы, кто отвареную курицу, мясо, овощи, фрукты, чай - быстро организовали дастархан. Я ему позвонила на сотовый телефон, спросила, действительно ли он едет в Астану. Он подтвердил и был приятно удивлен, что мы будем участвовать на памятном юбилее Ж.Омарова. От имени актрис и от себя лично я пригласила Аширбека в гости к нам в купе. Вначале спросила, в каком вагоне он находится. И вот, приготовив чай, мы ждем. Его нет. Звоню. И отвечает я в вашем вагоне, стою перед таким – то купе, но вас здесь нет. Я ему снова объясняю, какой у нас номер вагона и купе. Он мне говорит, что стоит у нашего купе, а мы его разыгрываем. Я снова объясняю, какой вагон и купе. Вдруг, он спрашивает, какой номер поезда. Оказалось, что мы ехали с ним в разных поезде. Он выплил на меня тираду негодования, что его сокурсница невнимательна и заставила его ходить по вагонам. Мы все смеялись, что накрыли стол Аширбеку, ехавшему в поезде, который отправился в путь позже нас.

Как-то Аширбек лежал в больнице. Я решила проведать сокурсника. И мы с его супругой Куляш, Аширбек очень любил Куляш. Она же родила ему троих сыновей, и каких!!! И с младшим сыном ему было где то 5 лет Нурзатом поехали к нему в больницу. В то время он работал заместителем Министра культуры. По дороге мы говорили о разном. Я Нурзату говорю: «Твой папа – мой сокурсник. Он младше меня, и я старше. Нурзат отвечает: «Нет мой папа старше». Мы спорили, кто старше.

Вдруг Нурзат насупился и почти прокричал: «Зато мой папа главнее тебя!».

Да, он был главным в семье. Неназойливо крепко держал воспитание и управление, несмотря на свою занятость в творчестве, в педагогике.

Все творческие люди с большим уважением относились к нему. Потому что Аширбек Сыгай был видным театральным деятелем, театральным критиком и педагогом.

Секциялық мәжіліс. Секционное заседание. Sectional session

Секция 1. Театр өнері. Театральное искусство. Theatre art

Халықов Қабыл Заманбекұлы

филол.ғ.д., профессор,

Т.Жүргенов атын. ҚазҰӨА ғыл.жұм. проректоры

ТӘУЕЛСІЗ ҚАЗАҚСТАН СЦЕНОГРАФИЯСЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ЖӘНЕ ТЕХНОЛОГИЯЛЫҚ СИНТЕЗДЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйін: Мақалада Қазақстан театрларындағы Тәуелсіздік алған жылдарғы театр, сценография үдерісіндегі синтездеудің төрт бағыты қарастырылады: *бірінші:* спектакльдердегі хореография, вокал, пластикалық декорациялар тәрізді құрамдардың ассоциативті-метафоралық, шартты трансформациясы; *екінші:* әлем құрылымы, болмыс мәселелері, түс көру, үрей, қатыгездік, үнсіздік - театрдың жаңа метафизикалық өлшемдердегі синтезі; *үшінші:* әлеуметтік-саяси тұрғыда ұлттық тәрбие мәселелерін, идеологияны рефлекциялау, миссионерлікті әжуалау, ұлт тағдыры, болашақ тәрізді мәселелердің, образдардың синтезделуі; *төртінші:* ұлттың коды, феноменология, қазақ этногенезін көркем тұрғыдан тануға арналған тарихи бейнелердің технологиялық синтезделуі талданады.

Резюме: В статье рассматриваются четыре направления синтеза в сценографии казахстанских театров за годы Независимости. *Первое*, ассоциативно-метафорические, условные трансформации на спектакле, в таких составляющих как хореография, вокал, пластические декорации; *второе*, синтез театра в новом метафизическом измерении в структуре мироздания, проблеме бытия, сновидении, страхе, жетокости; *третье*, синтез в социально-политическом аспекте проблемы воспитания, рефлексия идеологии, высмеивание миссионерства, будущее нации и ее судьба, образы; *четвертое*, технологический синтез исторических образов посвященных к этногенезу казахов, анализ код нации, феноменология.

Abstract: The article are considered four directions of synthesis in scenography of Kazakh theatres for the Independence Years. The first, associative-metaphorical, conditional transformations in the play, in such components as choreography, vocal, plastic scenery; the second, the synthesis of theatre in a new metaphysical dimension in the structure of the universe, the problem of being, dreaming, fear, and violence; the third, the synthesis in the socio-political aspect of the problem of education, the reflection of ideology, the derision of missionary work, the future of the nation and its fate, images; the fourth, the technological synthesis of historical images dedicated to the ethnogenesis of the Kazakhs, the analysis of the code of the nation, phenomenology.

Кілт сөздер: Қазақстан театры, сценография, феноменология, этногенез, синтез, спектакль.

Ключевые слова: Казахстанские театры, сценография, феноменология, этногенез, синтез, спектакль

Key words: Kazakhstanian theatres, scenography, phenomenology, ethnogenesis, synthesis, performance.

Қазақстан театрлары тәуелсіздік жылдары ХХ-ХХІ ғасыр басындағы өнері синтезі контекстінде сахна көркемдеу өнері қойылымдық дискурс бойынша бірқатар жаңаша өзгерістерге ие болды. Жалпы бұл жаңа технологиялық үдеріске ұмтылу өткен ғасырдың 60-шы жылдарынан басталатындығына қарамастан, сценографтардың, режиссерлердің көркем үдерісте техникалық-технологиялық жаңашылдыққа бет бұрыстары өзіндік орынға ие.

90-шы жылдардың басында Тәуелсіздік кезеңі мәдени бірегейлегімен және көркем ұжымдардың сахна өнеріндегі ұлттық пластиканы өзіндік пайымдаумен ерекшеленеді. Бұл серпіліс жеке суретшілерде де және бірқатар топтарда шығармашылығында сезілді. Топ жұлдыздардай шоғырланып, өздерін «авангардшылар» деп санаған қазақ суретшілері топтары шынымен де тарихтағы көшпелілер рухымен сусындаған еді. Негізгі дүниетанымы ретінде «Тәңірілікті» басшылыққа ала отырып қазақ фольклорын зерттеу мен халықтық қолданбалы өнердің жаңаша сапада шығармашылыққа әсер етуі өзіндік «пассионарлы» ерекше батыл серпін туғызса, екінші жағынан «сопылық» сарынмен келген әулиелік әпсаналар мен аңыздар тек қана қазақ өнеріндегі даму сатысына ғана тән емес, бұл бүкіл Кеңес Одағының құрамында болған түркі тілдес халықтарға да ортақ өнердегі синтездеу құбылысы екені байқалды. Осылай пластикалық сахна өнерінде жаңа театрлар дүниеге келді, олар мемлекеттік емес «Арти-шок», «Мен!» театры, «Тазабеков Театры», «Жас сахна» тәрізді жеке театрлар; әпкелі-сіңілілі «Ғаббасовлардың» ұжымдық би театры, перформансшылар («Қызыл трактор», «Көксерек», Қанат Ибрагимов және т.б.).

Мемлекеттік театрлардың да бұл кезеңдерде алған бағытында өзгеше синтезге ұмтылыстарымен қазақ театрларының тарихында қалғандығын айтсақ артық болмайды. Олардың бірі «Домалақ ана» спектаклі, сценограф Қанат Мақсұтов (С.Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық музыкалық драма театры, 2007ж.). Спектакльдің визуалды және музыкалы шешіміндегі заманауий синтезінің басты шешімі тарихи драманы жоғары-поэтикалық деңгейде игеруде жүзеге асқан. Кеңістіктің семантикалық синтезі мазмұн мен музыка қабатының бірігуінде және актерлер құрамының ойынында қайнасуы. Ол сценографиялық ойланып табылған элемент сахнаның жоғарғы бөліктерінде (ілініп тұрған қоңыраулар) оқиға өтіп жатқан тірі атмосфераның эссенциясын білдіреді. Жалпы, сценографпен өтіп жатқан уақыт лирикалық ноталардың костюмдермен байланысы өте нәзік күйлерді көрерменнің басынан кешіруге қабілетті.

Театр өнеріндегі «тірі театрға» жақын терең синтезді Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш Баян Сұлу» қойылымы мысалында көре аламыз (М.Әуезов атындағы мемлекеттік академиялық қазақ драма театры, реж. Қ.Сүгірбеков, сценогр. Есенгелді Тұяқов, 1991ж.). Режиссердің махаббат жайлы тарихқа нәзік талғамды қатынасы архайкаға бетбұрысы ұйымдастырылған, алғашқы жаратылыс тереңдігін көрсететін сценографиялық киімдерден, санадағы бір мезет пайда болған таңбалар, оқиғалар легімен байланыстырылған. Қ.Сүгірбеков ізденуші режиссер ретінде Хроно-Топос эрасы – «Тәңірілік» дүниетаным дәуіріндегі «Қозы мен Баянның Көктен берілген махаббатының көрінісі» идеясын терең пайымдауға ұмтылысы сезіледі. Осыдан таңдамалылық пен өзіндік үйлесімнен спектакль формасы туындаған. Е. Гротовский «миф пен салт-ғұрыптық театрды іздеуде армандар, иллюзиялар, қателіктер мен еліктеушіліктерде» мән бар екендігіне тоқталады [1;103 б.]. Бұл жаңашыл тұрғыда режиссураның шығармашылықтық бастауын ритуал-ғұрыптық санадан, мифтерден іздеуші дарынды режиссер Қ.Сүгірбековке де тән құбылыс еді.

Сахна дизайнының жарығы, актерлық өнер мен режиссура синтезі заманауи интерпретацияда Германиядан Лермонтов театрының шақыруымен келген сценограф Г.Гейдебрехтің «Лир патша» қойылымында көрініс тапқан (2011ж.). Мұндағы бірегей шешім дәстүрлі аркалы-кулисалы безендіру тәсілінен бас тартумен ерекшеленеді. Сценограф шартты кеңістікті «контейнердің» көмегімен

байланыстырылып, ондағы әрекет орны әртүрлі әрекет орындары «тауар сататын лавка», «орталық әлем», «жолайырық», «король сарай», «зорлық бөлмесі» және т.б. тәрізді контекстерде ойнатылады. Г.Гейдебрехт Қазақ ұлттық өнер академиясының «Сценография» кафедрасын бітірген түлегі Алматыға 30 жылдан кейін қайта оралғанда, ол Германия театрларындағы жинақтаған сахна дизайны тәжірибесін қолданып отырғандығын байқаймыз. Барлық сахна әрекетінің көріністері мен ауысуларын алмастырушы ретінде үйреншікті сахна материалы «бөз» емес, синтетикалық қою қара, бірақ жарық өткізе алатын мөлдір «салафан» таңдалуы бейне мен сипаттамалардың уақыттан тыс, тұрақсыздық, артқы шымылдық, кулиса, бөлушы қабырға, парус ретінде ойнатылуы сахнаның жарық өтіп арғы кеңістіктерінің көрініп қалуы «сатқындық», «күмән», «көксеу» мен «өкініш» тәрізді сәттерді нақты дәл беруінде. Мәселе синтездің материалдың семантикалық мән туғызып, оқиға қабаттарын қоюлататын заманауи астар беруінде.

Мистикалық пен жердің образды синтезі технологиялық дискурстарының серпінді мысалы Н.Гоццидің «Турандот Ханшайым» қойылымында анықталған (реж.В.Александров, сценограф В.Окунев, Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры, 2007ж.). Жалпы театр мен ритуал қатынасы мәселесін көтерген Е.Гротовский «театр» өзін дүниелік тәжірибе бойынша мистикалық немесе ритуал лауазымында көрсетеді: «... если угодно, коллективное воображение, или первобытная мысль, здесь можно прибегнуть к самым различным определениям. Поскольку, напомним, мы не стремились к воскрешению религиозного театра, наш опыт был скорее опытом мирского ритуала» [1;107 с.]. Дегенмен, театрдың негізі болып – драматургия қалмақ. Сонымен қатар, «театр жазушылардың әдеби шығармашылығының бір формасы емес, өзіндік ішкі заңдылықтарына, өзіндік рухқа ие бірегей тұтастық екендігі тағы бар: «...театр есть совершенно самостоятельное целое, имеющее свой дух, свои внутренние законы, а не есть отдел литературы, не одна из форм литературного творчества писателей» [2; 340 с.].

Біздің ойымызша, сценографтың кәсіби көзқарас тұрғысынан ұлттық мәдениетке ену, мифтің интерпретациясына, образдар мен кейіпкерлерді таңдауда қаһармандардың сипаттамасын терең түсіну және оған ену маңызды. Әрине олардың діни сенімі мен мойындаулары, бір бөзбен айтқанда «мәдениеттің тұрақты белгілерін» үстіртін, сырттай емес, іштей ажырату маңызды. Егер шетел театрлары гастрольге дайын спектакльдерін көрсетіп, сценограф-әріптестер өзара тәжірибелерімен, жаңа технологиялармен бөлісіп жатса бір жөн. Ал, бірақ қойылымға шақырылған сценограф пен режиссер сырттай спектакльдің «ішкі формасын» мазмұндық аспектіде ашуға емес, тек сырттай технологияларға, уақыт пен кеңістік трансформациялар ауыстыру ретінде қарап, бөтен эклектикалық тілдеріне сүйеумен шұғылданса, білместікпен бүкпелейтін болса, бұл әрине еліміздегі «кәсіби театр» әлемінің қырларын ашуға емес, ұлттық мәдениетімізді теріс уағыздауға бет алуы да мүмкін. Өкінішке орай, көп жағдайда шақырылған қоюшы топ ұлттық тарихи тақырыпқа жаңа спектакльдер шығаруда ұлттық мәдениет философиясына, оның оның тұрақты белгілеріне, семантикасына, дәстүрлі мәдениет пен жаңа технологиялар синтезіне ену таяз деңгейде өтіп жатады. Мұндай мысалға Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры 2010 жылы сахналаған «Абылай хан» қойылымын атауға болады (реж. В.Александров, сценограф В.Окунев).

Көлеңкелер проекциясы синтезінің өзіндік ерекше мысалы, актерлер ойыны мен тарихи тақырыпты терең де қарқынды ұйымдастыруының үлгісін режиссер М.Ахманов «Райымбек! Райымбек!» спектаклінде көреміз (сценограф Қ.Шалабаева, Б.Римова атындағы облыстық қазақ драма театры, 2008 ж.). Спектакльдің басты кейіпкері Райымбек батыр линиясына жасалған трактовка мен тарихтың өмір сынағына төтеп беруге ұмтылған халықтың интенциясы қойылымның бейнелік қатарындағы музыка мен силуэтті-графикалық сценографияның синтезі байланыстырылып қойылған мұндай биік-поэтикалық пафостағы шешімді берді.

Синтез тек қана материал мен оның сахнада орындалу технологияларымен шектеліп қоймайды. Синтез сахналық ойлау жүйесінің, оның стильдік, пластикалық, көркемдік-эстетикалық дамуына көркемдік тұрғыдан игі тигізген әсерін де айтуға болады. М.Әуезов атындағы мемлекеттік академиялық қазақ драма театрында Т.Ахметжанның «Сұлу мен суретші» ноктюрн (реж. Н.Жақыпбай, сценогр. Халықов Қ., 2007ж.), Т.Жүженоғлының «Көшкін» әфсанасын (реж.А.Кәкішева, сценогр. Халықов Қ., 2012ж.), Е.Жуасбектің «Күлеміз бе, жылаймыз ба...?» комедиясын (реж. М.Ахманов, сценогр. Халықов Қ., 2013ж.), Ғ.Есімнің «Таңсұлу» тарихи драмасын (реж. А.Кәкішева, сценогр. Халықов Қ., 2014ж.).

Бұл аталған тәрізді қойылымдарда қолданылған көркем құрамдарына қарай синтездің төрт түрлі бағытын анықтауға болады.

Бірінші синтездік бағыт: «Сұлу мен суретші» спектаклінде хореография, вокал, пластикалық декорациялар қойылымда синтездің оқиға орнының ассоциативті –метафоралық шартты тронформациясын береді. Бұл «суретші шеберханасы, Ыстықкөл, Махаббат мұнарасы, пейіштегі кездесу» тәрізді музыкалық – поэтикалық пластикалық кеңістік синтезін туғызады.

Екінші синтездік бағыт: әлем құрылымы, болмыс мәселелері, түс көру, үрей, қатыгездік (А.Арто), ақырын сөйлеу - бұл синтезде театрдың жаңа метафизикалық өлшемдерде, символдардағы формасын көркемдік шешімін анықтайтындығын «Көшкін» спектаклінен көре аламыз.

Үшінші синтездік бағыт: ұлт-тәрбие мәселелерін, идеологияны рефлексиялау, миссионерлікті әжуалау, ұлт тағдыры, болашақ тәрізді мәселелерді декорацияларда маскалар мен құлақтар, киіз үй, ұшақ, поезд, құдық, көлеңке силуэттер тәрізді құралдардың образды синтезделуі «Күлеміз бе, жылаймыз ба...?» спектаклінде қолданылған.

Төртінші синтездік бағыт: ұлттың коды, пароноя, көріпкелдік, магия, фенеменология, қазақ этногенезі, вокалдық ән салу, хореография- әртүрлі көріністерде эстетикалық категориялармен көшпенділік, қаһармандық, ерлік пен беріктік қазақтың шаңырағы – отбасын сақтаудың символы ретінде, тарихи «жар жағалған адам тағдырын» суреттеуге құрылған видео-проекциялар мен музыка, голографиялық бейнелердің синтездері «Таңсұлу» қойылымында басы бірігетін тұтас көркем шешімде.

Театр синтезі уақыттың талабына қажетті енгізулерсіз және ізденулерсіз өмір сүре алмайды. Нақтырақ айтқанда театрлық ағымның көркем-айқындылық құралдарынсыз, әсіресе визуалды режиссурасыз шешу мүмкін емес. Шексіз ізденіспен қадам жасау, болмыстың көкейкесті тақырыптарын заманауи театр пластикалық формаларының араласа көрсетулерімен сценография, хореография,

музыкалық көркемдеу, ән салу актерлық ұжымды ерекше өзектілікке ие болулары басым мюзикл тәрізді жанрларда орын алады.

Бұл қалыптасып келе жатқан қос индустриалды мәдениеттің ұлттың «модерні» тәрізді құбылыс, қазақ театрындағы этникалық пластиканы жаңғыртушы стильдік жағынан жасампаздығымен көрінетін жаңа бағыт ретінде бағаланады («Қозы Көрпеш баян сұлу». Ғ. Мүсірепов, реж. Н.Жақыпбай, Ғ.Мүсірепов атындағы мемлекеттік жасөспірімдер мен балалар театры. Алматы, 2003ж.), «Ревизор» Н.В. Гоголь, реж.Н. Жақыпбай, Жастар театры. Астана, 2009ж., «Мекеге қарай ұзақ жол». С.Раев, Н.Жақыпбай, Жастар театры. Астана, 2012ж.

Қазақ театрының тек тарихты констатациялап қана қойма, сонымен қатар нақты спектакльдерде оқиғаның пайымдалуы кәсіби технологиялық ізденістерге толы екені сценография теориясын зерттеушілерімен байқалып жүргені анық. «Надо отметить, что сегодня ситуация в казахстанской сценографии определяется тем уровнем задач, которые театральный художник ставит перед собой, и тем мировоззренческим и концептуальным уровнем размышлений, которыми он задается... и тонкие проблемы искусства в этом, откликаться на новые открытия в художественном творчестве и на развитие технической мысли [3; 76с.]. Спектакльдерге деген мұндай қажеттілік айқындылық құралдарын таңдау еркіндігінің жеткіліксіздігімен және ұлт мәселесін айқындауда, өзін-өзі көрсетудегі рух поэтикасы мен байланысты да болуы мүмкін. Сонымен қатар, Тәуелсіз Ел театрларының пластикалық театрдағы «экспериментке» деген құжырлы ұмтылысы мемлекетімізде бұрын-соңды танымал бола қоймаған құбылыс. Мұндай интенциялар кейде формамен сырттай әуестік тәрізді ішкі мазмұнмен сәйкессіздікке әкелді, біртәуірі тәжірибе жинақтаумен келген бұл бағыттар мен пайымдауға деген құштарлық екпінді түрде бұл бағытта терең мәнді тануға, ізденістерге арналды.

Аталған спектакльдерде барлық көркем ұмтылыстардың синтезіне деген қызығушылық тарихи-мәдени және техникалық-технологиялық мәтіндерді жүзеге асыру, қазіргі заманғы танымда заманауи шығармаларды «мәдени мәтін» деп айтылатындығына бірегей мән-мазмұндық қабаттар тұтастығына қол жеткізу. Демек, бұл белгілі бір тарихи кезеңдерді зерттеу объектілерінің бар екендігін көрсетеді. «Пластикалық» бағыттардағы спектакльдер, жоғарыда біз атап көрсеткен өзіндік «эксперименттерінде» (бұл туралы театр сыншылары отандық деңгейде көркем ізденістерін «экспериментке» жатқызбайды), олардың қандай да бір жасаған тәжірибелері мән туғызушылыққа ие. Олардың қолданған спектакльдерінде аудио-визуалды жанрдағы элементтер семантикалық және семиотикалық зерттеулер объектісі болып табылған синтезге ие.

Театр семантикасы жайлы Л.В. Ошарин «театр мәдениетінің маңызды мән туғызушы сегменті ретінде, Әлемдік мәдени игеру практикасы ретінде «меңгеру», оны семантикалық құрылымдау арқылы көрсету түрі» [4; 26 с.] дейді. Біздің ойымызша тек театр құрылымына ғана емес, сонымен қатар, семантикалық зерттеу объектісі де бола алады. В.Г. Ищенко театрдың замануилық мәні турасында: «Ю.М. Лотман үшін театр кеңістігінің диалогы - бұл сахна мен көрермен залының диалогы, ал П.Пави мұны – кеңістіктік экспрессия, көрсетілімге ерекше көрнекілік беретін субъектінің қосарланған визуализациясы десе, А.Арто - потенциалды шынайылықтың репрезентациясы, Б.Брехт үшін - заманауилық айнасындағы тарихи тәжірибенің шағылысуы және т.с.с.» көзқарастармен толықтырады [5;106 с.].

Көркем ойлау жүйесінің дамуына байланысты оның тәсілі, әдістері мен оның өнердегі шындықтың шағылысу принциптері де өзгереді. Әрбір спектакль өзіне тән образды белгісін табуы тиіс, себебі өнер өмір қатынасында таңба-белгілер арқылы сөйлейді. Сценография белгісі бір ғана спектакльдің эмоционалды фоны болып қалмас үшін, жұмыс барысында актерлер мен инсценировкаға оның әрекетінің ақталуы қажет. М.Әуезов атындағы мемлекеттік академиялық қазақ драма театрындағы «Көшкін» спектаклінің премьерасы (реж. А.Кәкішева, сценограф Қ.Халықов, 2012 ж.) бұл театрда өзгеше технологиялық мысал көрсетіп отыр. Дәл осы қойылымда сценография арқылы «әлем мен оның жүйкесін», біз оның жүйкесін қалай тықырлатып жұқартамыз, оның «әлем ағашы» бұтақтарынан адамдар қалай зорлық қаруын жасап, оған өз мәселелерін таңатындығы туралы.

Спектакльдің суретшісі назар аударып отырған «Жер бетіндегі табиғи апаттарды» пайымдау технологиясы ... және осымен байланысты «Көшкін» тақырыбы тікелей де, жанама түрде де қатысты. Мұнда реалдылық пен көркем ойланды арасында үлкен айырық бар. Жер бетінде көптеген апаттар қауіп төндіру үстінде: бұл ядролық қарулар мен жарылыстардан мекендер мен адамдар зардап шегуде. Осыған орай «Көшкін» спектаклі Қазақстанның Оңтүстік-Шығыс аймағындағы кеңістіктің жауапты жаңғырығы ретінде қарастырылып отыр. Алматы қаласы, көшкін қауіпі зор мекен және осы жағдайды көрермен өз санасында интуитивті түрде тікелей және жанама тұрғыда қойылып отырған синтездік мәселеге қатынасты.

Спектакль сюжеті табиғат үйлесімділігімен арпалысқан топтың қатыгездікке бой ұратындығы спектакльде үлкен ішкі қақтығысқа ие. Біз осы орайда қойылымға қатысқан режиссер және актерлық топпен А.Артоның «Қатыгезді театрына» қатысты тұжырымдарын пайымдап, спектакльдің қандай да бір дейңгейде әдіснамасын қалыптастыруға тырыстық. Осы тұста

режиссер А.Херманис «Зорлық концепциясына тоқталсақ» атты мақаласында, Арто концепциясы өзін осы уақытқа дейін сарқыды және өзекті емес» дейді [7, 10 б.].

Біздің ойымызша бұл қарастырып отырған мәселеге қатысты мәнді. Театр тарихы өзінің дамуында тікелей ғасырдың індеттерін сынап, режиссуралық ойдың дамуына үлес қосқан есімдерін жақсы біледі. Артоның театрға әсері қандай да бір театр философиясына қосқан метафизикасымен тек қана кеңейтіп қойған жоқ, сонымен қатар, нақты дамушы деңгейге бірқатар ұғымдары және категорияларымен (крюоте, алхимия, қасиеттілік, театрдың көлеңкесі (двойнигі) оны көтерді, теориялық ойлары ХХ ғасырдың ұлы режиссерлерін туғызды. Қайсысы дұрыс: өзінің атын қалдыру ма ілде басқалардың дамуына әсер етіп, метафизикалық театрдың ойлау жүйесін жаңа бір деңгейге көтеру ме? Бірақ, Алвис Херманис «шоксыз әрекет ету мен «нәзік шапалақ қолдануды» ұсынады, сондықтан Артоның қатыгездік идеясы шындыққа сәйкес емес» дейді [7, 10б.].

Бұл тұжырымды анықтай түсу үшін А.Артоның «Театр и Двойник» атты кітабына Вадим Максимовтың алғы сөз мақаласынан үзінді келтірейік: «... первое заблуждение в определении практического и теоретического значения деятельности Арто сводится к восприятию режиссера в ряду великих безумцев... другое заблуждение – попытка найти в учении Арто практическую режиссерскую методологию; третье заблуждение – рассмотрение теории Арто как философской системы, которое приводит к выводу об отсутствии системы как таковой.. с его узкой специализацией, «профессионализмом» [8, 5 б.]. Ю.Барбой өзінің «К теории

театра» атты кітабында «театр не вечен и не бесконечен, в том числе по возможностям и смыслу. Он ограничен и, значит, определен,... просто уход в другие области духовной или просто культуры, которых без театра немало» деген пікірді айтады [9, 4 б.].

Театрда әрине қатыгездікті (әлеуметтік, саяси, эстетикалық) көрсетудің әртүрлі формалары бар болуы мүмкін. «Целиком согласен с тем, что на театральной сцене все «значит», но кроме знаков и значений, в театре есть еще и некий духовный смысл, который что-то говорит уму и сердцу и который, вопреки современным иллюзиям» [9, 5 б.].

Бірақ біздің жағдайымызда синтездік технологиялық форма адам болмысының терең болмыстық қабаттары арқылы зерделенді:

- қазақ театрындағы театрлық дискурсты «Көшкін» спектаклі сценографияның теориялық аспектілері объективтенген «рухани» болмыс ретінде талданды;

- мәдени-философиялық пәні үшін өзекті болып табылатын табиғи феномен айқындалды;

- әрекетке енгізілген «интенционалды объектілер» сананың мән туғызушы факторы екендігі табылды;

- интенционалдылықтың қазақ театрындағы мән туғызушы фактор ретіндегі сипаты ашылып, адам мен оның әлемін көркейтуші және жасампаздық бастаулары екендігі анықталды;

- мәдени мәтіндердің синтезі теориялық рефлексиялануы мен практикалық жүзеге асырылуы кері байланыс тәсілі арқылы дәлелденді;

- иллюзиорлы шындық пен табиғи феномендердің ара-қатынасы өнердің компенсаторлық «сейілтуші» және «өзін-өзі өтеуші» қызметтері ретіндегі көзқарас тұрғысынан адамды қоршаған ортасымен үйлесімді қамтамасыз етушілігі айқындалды.

Театр – семиотикалық жүйе болғандықтан, ондағы шығармашылық комбинациялар контекстке сәйкес бір мағынаны білдіруден екіншіге ауысуға қабілетті болуы керек. Дәстүрдің құндылықтарын оның мәндік-символдық астарын жаңа заманға сай ұстанымдармен салыстыра көрсету де синтезді үдеріске ие. Синтез – дәстүрді, мемлекетті, жүйені білдіру үшін символдар - «шаңырақ», «кереге» - «отбасы», «құдық» алынса, заманауи маскалар мен құлақтар, ұшақ, поезд, көлеңке силуэттер олардың арасындағы қатынаста үйлеспеушіліктер, аффектілі жағдайларды қабылдап, көрермен тұрғысынан ұдайы индукцияның жүріп отыруын қамтамасыз етті.

«Күлеміз бе, жылаймыз ба...?» спектаклінің *синтездік бағытының* негіздемесі. «Ұлт тағдыры – қазақ тағдыры» деп көрерменге ой тастайтын бұл спектакльдің ұлт-тәрбие мәселелерін, идеологияны рефлексиялау, миссионерлікті әжуалау, ұрпақ тағдыры, болашақ тәрізді мәселелерді декорацияларда маскалар мен құлақтар, киіз үй, ұшақ, поезд, құдық, көлеңке силуэттер тәрізді құралдардың образды синтезделуі арқылы қолданылған. Қойылымда спектакльдің мазмұндық линиясын бейнелік формасымен қабыстыру үшін метафоралар, провакациялар қолданылады. Комедиялық жанрды білдіру үшін мұнда - «құлақтар» мен «маскалар», фарсқа дейін жеткізіліп синтезделеді. Театрдың генезистік түп-тамырына үнілетін болсақ, ол - индивидтің биологиялық табиғаты туындатқан түс көру құрылымы негізінде пайда болған. Басқаша айтқанда, әр қайсысымызда ойналатын ең алғашқы театр, ол – түс көруден басталады екен. Бұл синтез неліктен театр әлемін сүйетіндігіміздің себебінде: «біздің өзіміз образ болып

табылатындығымызда, образдарда өмір сүріп, образдармен ойлайтындығымызда» [10, 186.]. Эмоционалды, ойлау жүйесіндегі рефлексиялық үдерістер басынан әрекет болып табылады. Біз тек осы кең ауқымды өмірлік әрекеттің анықтауға, оқуға мүмкін болатын кейбір белгілерін ғана қамти алады екенбіз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
2. Розанов В.В. Сочинения. М., 1990. – С.340.
3. Каржаубаева С.К. Сценография казахского театра: критерии и проблемы аксиологизации. Материалы VII Международной конференции. Прага: - 2011. – С.75-79.
4. Ошарин Л.В. Культурные источники современной театральной семантики // Культура и цивилизация. 2016. № 3. – С. 26-34.
5. Ищенко В. Г. Театральная сущность современного российского общества // Вестник НГУ. Серия: Философия. 2013. Том 11. – С.106-109.
6. Бердяев Н.А. Проблема человека (к построению христианской антропологии). <http://www.studfiles.ru/preview/5568433/page:14/>
7. Hermanis, Alvis. *Speaking about violence*. PAJ: A Journal of Performance and Art, PAJ 90 (Volume 30, №3), September 2008, pp. 8-10.
8. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
9. Барбой Ю.М. К теории театра: Учебное пособие. Спб.: СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
10. Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное. Пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология», Том 2. М. – 2003.

Сапарғалиева Гүльдана Ғалымқызы

*Т.Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы қаласы, Қазақстан
Sapargalieva51@mail.ru*

ДАУЫС ТҮЗУ ҮДЕРІСІНДЕГІ ТЫНЫС АЛУ ЖӘНЕ ТІРЕК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Кілт сөздер: Жеке ән салу пәніндегі тыныс алу, аралас тыныс, іш немесе көк етпен тыныстау, көкірекпен тыныстау. Вокалдық тыныстауды үнемдеу. Жеке ән салу пәніндегі вокалдық тыныс алу тәжірибесі мен әдістемесі, тірек.

Ключевые слова: процесс дыхания, смешанное дыхание, брюшное или диафрагмальное дыхание, грудное дыхание. Экономное использование дыхания. Практика и методика вокального дыхания в предмете «Сольное пение», опора.

Key words: Specifics of the professional vocal breath-taking methodology are considered in this article. The prevention of possible pedagogical issues with the students is also underlined due to teach the vocalists to use diaphragmatically vocal breath-taking.

Тыныс алу – энергетикалық фактор. Оған дыбыстың күш-қуаты мен ұзақтығы, оның тембрі (бояуы) тәуелді.

Ән айтқандағы тыныс алу, кәдімгідей, демді ішке тарту мен демді сыртқа шығарудан тұрады, әйтсе де ол күнделікті әдеттегі тыныстаудан көп жағдайда өзгеше болып келеді. Дыбыс түзу (фонация) демді сыртқа шығарғанда басталады.

Соның салдарынан демді сыртқа шығару әжептеуір ұзара түсіп, демді ішке тарту қысқарады. Жай кездегі тыныстаудың ырғағы өзгеріп қана қоймай, қарқыны да өзгеріске түседі. Бір минөттегі тыныс алу қозғалысы барынша азаяды. Демді ішке алғандағы ауа көлемі ән айту міндетіне қарай біркелкі деңгейде болмайды.

Тыныс алу үдерісі бірте-бірте санамыз бақылай алмайтындай автоматты жүруге ұласып, еркіндікке айналады. Дыбысты қайта жаңғыртуға дауыс қатпарлары мен көкірек сарайы қуысындағы ауаның кәдімгідей қысымын жасау қажет болады. Осыған орай тыныс алу бұлшық еттерінің жұмысы өзгереді. Біздің тыныс алу ісіне қатысатын мүшелердің жұмыстарын ішінара бақылауға мүмкіндігіміз бар. Бұл мүшелердің қайсысы тыныс алуға барынша белсенді қатысатынына орай тыныстаудың түрлері жайлы айта аламыз. Мынадай тыныс алу түрлері болады:

1. Көкірекпен тыныстау. Тыныстаудың бұл түрінде кеуде сарайы бұлшық еттері белсенді жұмыс істейді. Тыныстаудың сырт қозғалысы кеуде сарайы қабырғаларының белсенді қозғалысына ауысады. Әсіресе, оның жоғарғы-орташа бөлімдері белсенді қозғалысқа түседі.

Көк ет (диафрагма) көп қозғалмайды. Қарын демді ішке алғанда тартыла түседі. Тыныстаудың бұл түрі көне италия мектебінде кең тараған (XIX ғасыр бойына).

2. Бұғаналы (клавикулярлы) не жоғары көкіректі тыныстау түрлеріне кеуде сарайының жоғарғы бөлігі, иық белдеуі (тұсы) мен мойын бұлшық еттері қатысады. Тыныстаудың бұл түрі ән айтуға жарамсыз, өйткені бұл жағдайда үстірт тыныстау, мойын бұлшық еттерінің тырысып, жиырылып қалуы көмей қозғалысының шектелулігі дауыс түзерде кедергі келтіреді.

3. Аралас көкірек құрсақ (сүйекті-абдоминалды) тыныстауы. Көкірек, құрсақ қуыстары бұлшық еттері мен көк ет (диафрагма) белсенді болады.

4. Құрсақ, не көк етті (диафрагмалық) тыныстау. Тыныстаудың бұл түрінде көк ет (диафрагма) пен құрсақ қуысының бұлшық еттері, дәлірек айтқанда, белгілі бір тыныштық қалыптағы көкірек сарайының қабырғалары белсенді қозғалысқа түседі.

Тыныстауды жекелеген түрлерге бөлу ғылыми тұрғыдан қарағанда шартты боп саналады. Ал іс жүзінде тыныстаудың таза түрлері мен олардың арасында нақты шекара жоқ. Ерлер мен әйелдер тыныстауларының арасында кейбір айырмашылықтар болады. Ер адамға төменгі тыныстау, құрсаққа жақын тыныстау тән де, ал әйелдердің тыныстауы барынша «жоғары» боп, көкірекпен тыныстау түріне жақындау жатады. Көкірекпен тыныстау түрі төменгі мектеп жасындағы балаларға да тән боп келеді. Бұл ерекшеліктерді дауыс түзу кезінде ескерген жөн.

Вокалды-педагогикалық тәжірибеде барынша қолайлы боп саналатын төменгі қабырғалы-диафрагмалық тыныстау, яғни аралас тыныстау. Бұл тыныстаудағы демді ішке тартқанда төменгі қабырға көтеріле түсіп, кеңиді де, ал кеуде сарайының басқа бөліктері қозғалыссыз қалады. Көк ет пен құрсақ қуысының бұлшық еттері белсене жұмыс атқарады. Қарынның алдыңғы жағының қимылы жақсы сезіледі. Және бұл-жай тыныс алуды ән айтуға икемдеу нәтижесінде пайда болады.

Сабақ үрдісі барысында әнші ағзасының жеке ерекшеліктеріне орай, тыныстауға қатысатын мүшелердің жұмысының барынша ыңғайлы сәтін таба білген жөн. Себебі әншілер тыныстауларының сан алуан реңктері болуы мүмкін.

Тыныстаулары олардың ән айтуларының бейнелі көрінісі бола тұра, орындаушылық міндеттеріне орай өзгеріске түсуі де мүмкін.

Дауыс түзудің алдында дем ішке тартылады. Тыныстаудың бұл кезеңін біз саналы түрде реттей аламыз. Бұл дауыс түзу үрдісі үшін өте маңызды болмақ. Ән айтудағы демді ішке тарту жай кездегі демді ішке тартудан өзгеше өтеді. Ән айтудағы демді ішке тартуда өкпені ауамен толтырып қана қоймай, дауыс аппаратын дауыс түзуге дайындау да қоса жүреді.

Ән айтқанда демді ішке тарту шусыз, едәуір терең, жартылай жұтқыншақ арқылы алынады. Демді ішке тартқанда ауаның барынша мол көлемін жинауға тырысудың қажеті жоқ. Өйткені ондай жағдайда дыбыстың түзілуі мен дыбысталу үрдісі қиындайды.

Демді ішке тартқандағы шуыл дауыс қатпарларының жеткілікті дәрежеде алшақтамауынан, ауаның үйкелісінен, сонымен бірге кеңірдек пен өңеш жолдарының жеткіліксіз ашылуынан туындайды. Бұндай жағдай ән айту кезінде де жағымсыз бөгде шудың түзілуіне әсер етеді. Демді ішке осылай тарту дауыс қатпарлары үшін зиянды болып келеді. Дауыс қатпарларын кеберсітіп, (құрғатып) олардың жұмысына кері әсерін тигізеді. Соның салдарынан дыбыс үнінің сапасы бұзылады. Бұл кемшілікті жою үшін әншіге демді ішке тартқанмен бірге туындайтын шуға үнемі назар аудырып отыруы қажет. Демді ішке шусыз тартуға қол жеткізуге жұтқыншақ пен асықпай, терең тыныстау көмектеседі.

Демді ішке тарту жеткілікті терең, яғни толық болуы үшін оны кеуде сарайының төменгі бөлімімен алған дұрыс. Ол үшін төменгі қабырғаларды барынша көтеріп, кеңейту қажет. Мұндай қозғалыс кеуде сарайы көлемін әжептәуір ұлғайтады да, тыныстауды қажетті қормен қамтамасыз етеді. Сонымен бірге, төменгі қабырғалардың көтерілуі мен кеңеюі оларға бекітілген көк етті (диафрагма) созып, сол арқылы оның демді ұзақ сақтауына түрткі болып, қалыпты жұмысына жағдай жасайды.

Демді ішке тартқан кезде төменгі қабырғалармен бірге қарынның жоғарғы бөлігі де алға қозғала түседі.

Бұл қозғалыс көк еттің барынша тартылу, оның күмбездерінің тығыздалу салдарынан өтеді. Бұл жағдайда құрсақ қуысы сығылып, төменгі қабырғаларды сыртқа қарай итереді. Дыбысты шығарар алдында қарынның жоғары бөлігін арнайы қысып ұстау тиімді емес. Бұл қозғалыс көк етке басы артық қысым түсіріп, оның жұмыс істеуін қиындатады.

Жоғарыда сипатталған тыныстаудың демді ішке тартуға қарама-қарсы түрі – демді үстірт, тайыз ішке тарту деп аталады. Бұл – кеуде сарайының жоғары бөлімінде өтеді. Демді бұлай ішке тартуда көкірек қуысының көлемі сәл ғана ұлғаяды және тыныстауды қажетті қормен қамтамасыз ете алмайды. Демді үстірт ішке тарту шулы болып келеді. Демді бір мезгілде ауыз бен мұрын арқылы тартқан дұрыс. Ауыз жабулы тұрып демді ішке мұрынмен тартушылық - тынысты ішке толық және терең тарту сезінушілігін туғызады. Бұл – алғашқы сабақта-ақ оқушыларға көмектесері анық. Ауыз жабулы тұрып демді ішке мұрынмен тартушылық ән айту жаттығулары арқылы іске асады. Әрбір музыкалық сөйлемнен кейін демді ішке тарту үшін ауызды арнайы жабуға мүмкін болмайтын көркем шығармаларды орындағанда, демді бұлай ішке тарту мүмкін емес. Сондықтан ән айту барысында әдетте, демді ішке тарту ауыздың сәл ашылып тұрған қалпында орындалады және бір мезгілде мұрынмен де, ауызбен де дем алады. Дегенмен де мұндай жағдайда мұрынмен тыныстау жоғары тұрады.

Ән айту дыбысын дұрыс қалыптастыруға себепкер болатын жұтқыншақ пен мұрын қуысының қосылған жерін (носоглотка) жұмсақ таңдай бөледі, жұмсақ таңдай көтерілген қалыпта тамаққа (алқымға) жақындай түседі. Демді ішке тартқан кезде іске қосылатын «есінеу» қалпы ән айтудағы дыбыс түзуге үлкен ықпал жасайды. Бұл кезде жұтқыншақ қуысы кеңейіп, оның дірілдеу қабілеті ұлғайа түседі, соның салдарынан дыбыстың қуаты арта түседі. Жұтқыншақтың осындай қалпындағы жоғары көтерілген жұмсақ таңдай ән айту дыбысын, оның әдемілігі мен жоғар деңгейін (высокая позиция) дұрыс түзу үшін жағдай жасайды. Есінегенде, көмей ілініп тұрған тіл арты мен тіл асты сүйегі төмен түседі. Сондықтан «есінеу» көмейді барынша төмен түсірудің тәсілі болып табылады. Есінеген кездегі жұмсақ таңдайдың көтерілуі жүйке жүйелері байланыстары арқылы көк етті (диафрагма) қажетті күш-қуатпен қамтамасыз етеді. Бұл – аралас регистрді құру үшін маңызды. Дауыс түзу тәжірибесінде ән айту дыбысы жай кездегіден әлсіз болатынын айтудан гөрі, жартылай есінеу жайлы айту тиімді нәтиже береді. Алғашқы сабақтан-ақ демді ішке тартқан кезде таңдайды жартылай есінеумен байланыстыру қажеттігін айтқан абзал.

Ән айтқандағы демді ішке тарту мен демді сыртқа шығару тыныстаудың тоқтауымен бөлініп тұрады, содан барып демді ішке тарту басталады. Дыбысты тікелей қайта жаңғырту алдындағы тыныстаудың кілт кідірісі – демді ішке тарту қалпының сәті немесе, басқаша айтқанда дем шығарудың басталу сәтін білдіреді. Дем шығару қалпы деп кеуде сарайының демді ішке тартқан сәтін ғана емес, жартылай есінеу жағдайының да дыбыс шығаруға дайындық кезеңі деп түсінген жөн.

Дұрыс ән айтудағы демді сыртқа шығарудың негізгі міндеті - дауыс шымылдығы асты кеңістігіндегі дауыс қатпарлары қысымының дұрыс жұмыс істеуі үшін қажеттілікті құратын тыныстауды, демді біркелкі сыртқа шығару, яғни демді ішке тартқан кезде жиналған ауаны тиімді үнемдеу болып табылады.

Тыныстауды тиімді үнемдеу деп, біртіндеп ауыз қуысына келген ауаның түгелдей дерлік дыбыс толқындарына айналуы айтылады. Тыныстауды қалдықсыз дыбысқа айналдыруға үнемдей білушілік – ән айтудағы дыбыстауды меңгерудің шеберлігін айқындайды. Оқымаған әншілер демін ішіне тартып ауаның барынша мол көлемін жинап, оны музыкалық сөйлемнің алғашқы дыбысында-ақ тауысып тастайды. Сондықтан да олардың тыныстауының көп бөлігі бекерге ысырап болады.

Дауыс қатпарларының қысымы дауыс шымылдығы асты кеңістігінде дұрыс жұмыс істеу үшін қажет жағдайды жасау, сондай-ақ үнемді дем шығаруды орнықтыру, яғни демді сыртқа шығару дауыс шымылдығы асты қысымының кілт қимылсыз болуы кеуде сарайының көлденең бұлшық еттері жұмысының күрделі үйлесімін қамтамасыз етеді, яғни тыныс алу мен тыныс шығаруды және кеңірдек-өңеш діңгегінің жұмыр бұлшық еттері жұмысын қамтамасыз етеді.

Ән айту үшін демді сыртқа шығаруға, тыныс алу мен тынысты сыртқа шығару бұлшық еттерінің ерекше өзара әрекеті тән. Жай кездегі тыныстауда тыныс алудың жұмысы – демді ішке тарту кезеңімен ғана аяқталады. Дыбыс түзу кезіндегі тыныстауда – ол демді сыртқа шығару кезінде де сақталып, тыныс алудың тегеурініне ақырындап жол береді. Демді ішке тарту кезіндегі тыныс алу уақытының қысқаруы дем шығаруды тежейді, оны уақыт жағынан ұзартады, реттейді, сол арқылы көк ет пен көкірек - өңеш діңгегінің жұмыр бұлшық еттерінің

жұмысы үшін қолайлы жағдай тудырады, оларға қажетті дауыс шымылдығы асты қысымын ұстап тұруға көмектеседі.

Вокалды педагогикада демді ішке тартқан кезеңдегі тыныс алу уақытын азайтуды іске асыру үшін тыныс алуды орнықтырудың, немесе ән айтқан кездің барлық уақытындағы демді ішке тарту қалпының тәсілін сақтаудың маңызы өте зор (дыбыс түзудің барлық кезінде дем шығару). Демді ішке тартудың аяқталғандығы, тыныс алудың әлі кернеулік қалпы тыныстаудың тірегін жасайды.

Басқаша айтқанда, тыныстаудың тірегі – бұл – сыртқа шығарылған ауаның дауыс шымылдығы асты қысымының дауыс түзу үшін қажеттілігіне көмектесу әрекеті. Тыныстаудың тірегі – қатып қалған, ешқандай өзгеріссіз нәрсе деп түсінілмеуі керек. Бұл – тыныстаудың бұлшық еттерінің «ойыны», олардың тартылған кездегі, яғни қозғалыс кездегі дәлме-дәл үйлескен өзара әрекеттері. Тірек жатық, серпінді, икемді болуы керек. Бұлай болу - өзгерген дыбыстарға орай, дауыс шымылдығы асты қысымының тез өзгеріске түсуі үшін керек. Тыныс алу кезеңін үнемді дем шығару мен демді сыртқа шығаруды шатастырмау керек. Өйткені, тыныс алу кезеңін ұзарту – демді сыртқа шығаруды шектен тыс тежеп, тыныстау үдерісінің бұзылуына әкеп соқтырады. Бұл – дауыс түзуді енді бастағандардың арасында жиі байқалады және – тыныстаудың бұлшық еттері жұмысының үйлесіміндегі дағдылардың жоқтығымен түсіндіріледі.

Әншілер тиімді тыныстаудан басқа, тағы салғырт (босаң) және үдемелі тыныстауды біледі. Салғырт тыныстауда, атының өзі айтып тұрғандай, тыныстау бұлшық еттері салғырт жұмыс істейді, демді ішке тарту жеткілікті терең, толық болмайды, демді сыртқа шығару – тыныстау бұлшық еттерінің белсенді өзара әрекетінсіз іске асады, оның салдары дыбыс түзудегі дауыс шымылдығы асты қысымына, «тыныстау тірегіне» қажетті жағдайды жасамауға әкеп соқтырады. Мұндай тыныстау жұмысында дауыс бұлшық еттері толыққанды бола алмай, тез шаршайды, күш-қуаты, дыбыстың тембрі (бояуы) мен тірегі зиян шегеді. Үдемелі тыныстау – бұлшық еттердің шектен тыс белсенділігіне байланысты боп келеді: демді ішке тарту әдетте шулы, тыныстаудың басымдылығымен өтеді; демді сыртқа шығару үрлеудің кәдімгідей кернеуімен сипатталады. Дауыс шымылдығы шектен тыс дауыс шымылдығы асты қысымына қарсы тұру үшін күреседі. Бұдан олардың тербеліс сипаты өзгеріп, олардың қалыпты жұмысы бұзылады да, дыбысқа әсер етеді. Дыбыс үдемелі: ащы, мәнерсіз, тембрі жұтаң болып шығады. Тыныстаудың кәдімгідей үдеуі мұндай дыбыстың күш-қуатына әсер етіп, дыбыс сапасы төмендейді.

Дыбыс түзу кезінде дауыс шымылдығы сыртқа шығатын ауаның алдында майысқақ қақпаға айналады. Тыныстау шығыны бұл қақпаның дағдылы жұмысына, дауыс қатпарларының жанасу дәрежесіне, бұлшық еттердің тартылуы мен олардың серпінділігіне тәуелді болады. Қатпарлардың босаң, жеткіліксіз жанасуынан сыртқа шығар ауаның шығыны көп болады. Тыныстау қысқа болып, тыныстау тірегі әлсіз болады. Дыбыстың әуезділік орнықтылығы жоғалып, қарлыққан дыбысқа ұласады да, «жинақылығынан» айрылады.

Дыбыс шығарудың ерекше үлгісіне байланысты дауыс қатпарларының қатты жанасуында, шектен тыс кернеуінде тыныстаудың компенсаторлы үдемелілігі байқалады (тіректің өсуі). Бұл екі құбылыс бір-бірін ұлғайта, кеңейте түседі. Сөйтіп, пайда болған дыбыс қысаң, «көмейлік», ащы дыбысты, ашық тембрлі болып шығады.

Ән айтудағы тыныстауды іске асыру үшін денені дұрыс қалыпта ұстаудың маңызы бар. Жон арқа тұзу, омыртқаның бел тұсы жақсы майысып тұру керек. Бел тұсының жақсы майысып тұруының керектігі - көк ет (диафрагма) өзінің желпуіш тәрізді бұлшық еттерімен жоғарғы бел омыртқаға бекітіледі де, бұл омыртқа бұлшық еттерінің тартылуы үшін бейне бір тіреуге айналады. Сондықтан бел омыртқаның жон еті басқа бұлшық еттермен бекітілуі – белдің жақсы майысуына әсер етеді.

Ән айтуды енді бастап жүрген адамға ән айтудағы тыныстауды тиімді дамытуға кедергі келтіретін зиянды тыныстау қозғалыстарын жоюдың қажеттілігі – ең басты мәселе. Мұндай қозғалыстардың бірі - демді ішке тартқанда иықты көтеру болып табылады. Демді ішке тартқан кезде иықты көтеру – үстірт бұғаналық тыныстаумен тікелей байланысты. Ән айтушының демді ішке тартқанда кеуде сарайының жоғары бөлімі тыныштық қалыпта қалып, иықтардың ешқандай қимылдамауын қадағалаған жөн. Бұл кемшілік дауыс түзуді енді ғана бастаған студенттердің арасында өте кең тараған.

Студенттерде жиі кездесетін үзілмелі, дірілді дем алу әдетінен де арылу керек. Кейде, музыкалық сөйлемде ән айтудың басында-ақ кеуде сарайы қабырғаларының тез басылуы (орнына қайтып оралуы) байқалып қалады. Бұл жағдай – ән айту кезіндегі тыныс алу кезеңін ән айтушының сақтамағандығы салдарынан туындайды да, тыныстау тірегі болмай қалады.

Ән айтудағы тыныстау асықпай, жүйелі түрде тәрбиеленеді. Ән айтудағы тыныстау фразаларын, әсіресе, тыныс алудағы фразаларды студенттер әуелгі кезден бастап саналы түрде меңгеруі қажет. Студенттер ең алдымен өзінің алдына қойған міндетті ұғынғаны жөн. Дыбыс түзудегі тыныстаудың бүкіл бөлшектерін (тынысты алу, дем шығаруды кідірту және музыкалық сөйлемде ән айту кезінде дем шығаруды үнемдеу) сезінуі, олармен байланысты, сезінуді еске ұстауы, тұрақты жаттығулар арқылы оларды дұрыс орындауға үйренуі қажет.

Алғашқыда, әрбір жаңадан демді ішке тарту кезінде студентті асықтырудың керегі жоқ. Студенттің әуелі еркін қалыпта, өзін саналы түрде бақылай отырып, дыбыс шығаруға дайындалғаны абзал. Алғашында тыныстаудың қорын, ұзақ тыныс шығару мен үлкен тіректі қажет етпейтін жәй екпінде орындалатын қысқа жаттығулар беріледі. Музыкалық сөйлем аяқталып, дыбыс түгесілгеннен кейін кеуде сарайының тыныс алу жағдайының (қалпының) сол дережеде тұруын қадағалау керек. Әншілер айтқандай, «тыныстау қоры қалуы» керек. Бұндай құбылыстағы әрбір жаңа демді ішке тартуда, ол алдыңғысына қабаттасып, демді ішке жаңадан тартқанда ән айту қондырғысы түгелімен жоғалмайтын болады. Бұл – жаңадан тыныс алуды тез ұйымдастыруға жағдай жасайды.

Демді ішке тартудың толыққандылығын дыбыс күшеюіне (динамика), бейнелеу екпініне және тағы басқасына қатысты әр бір жекелеген музыкалық сөйлемнің (фразаның) міндетіне орай, тыныстау тірегінің дәрежесін өлшеп-пішудің мәні өте зор.

Демді ішке орташа екпінде тарту мен бұлшық еттің шектен тыс кернеуіне байланыссыз оны үнемді жұмсау – алға қойылған міндетті жүзеге асыруға қажетті.

Ән айтудағы дыбыстауды жетілдіру үшін дыбыстан бөлініп тасталған тыныстау жаттығуларына жүгінудің қажеті шамалы. Өйткені олардың тиімділігі өте аз, ал кейде зиян да келтіруі мүмкін. Ән айту кезіндегі тыныстау – көмей, бұлшық еттерінің жұмысымен, жоғары резонаторлармен тығыз байланысты. Сондықтан ән айтудағы тыныстау тек дыбыс түзу кезеңінде қалыптасады. Оның

сапасы тыныстау аппаратының осы мүшелермен үйлесімді жұмысына қатысты болады.

Ән айтудағы тыныстау – дауыс түзуден бөлек түрде дамуы мүмкін емес. Өйткені тыныстау жаттығулары басқа күш-қуат жаттығуларындай, тыныстау бұлшық еттерін бекітуге, жетілдіруге септігін тигізеді. Бұны студенттер жақсы біліп, түсінуі тиіс. Бұның ән айтудағы тыныстаудың жетілуіне тікелей қатысы болмайды. Дыбыстан бөлек машықтанған тыныстаудың бұлшық еттері күшейе түсіп, дауыс мүшелерінің қозғалысымен үйлеспей, ән айтудағы дыбыс түзудің табиғилығына кедергі келтіріп, сол арқылы көмей мен жұтқыншаққа қысым жасауы мүмкін.

Тыныстаудың тірегі – ән айту тірегінің құрамдас бөлігі боп табылады. «Тыныстау тірегі» ұғымы әдетте дауыс түзу тұсының бір жағын нақтылай түсу үшін, дәлірек айтқанда, тыныстау бұлшық еттер жұмысын нақтылау үшін қолданылады. Тыныстау мен дауыс қатпарларының өзара әрекеті – дыбыс тірегін анықтайды. Дыбысталу кезінде ауаның желбезектерді (дауыс шымылдығын) тербелтіп қозғалысқа келтіруі, бұл қысымға желбезектердің қарсы тұру әрекеті арасындағы тартысы – дыбыс тірегі деп аталуға тиіс. Бұл жерден түсінеріміз: дыбыс тірегін тыныстау тірегінен бөле - жара қарауға болмайтындығы. Ән айтудағы тірек дауыс қатпарлары мен тыныстаудың үйлесімді жұмыстарына ғана тәуелді болмай, дауыс аппаратының дауыс шымылдығы асты бөлімі мүшелерінің дұрыс қызметіне де қатысты.

Тыныстау тірегін дауыс түзуге қосу, жоғарыда көрсетілгендей, дауыс шымылдығы асты қысымының көтерілуімен байланысты. Дауыс шымылдығы асты қысымының өсе түсуі, теориялық тұрғыдан айтқанда, дауыс қатпарларының кернеуін туғызады. Тыныстаудың толық тірегінде бұл кернеу кәдімгідей деңгейге жетіп, «басқаша көзбен қарағанда» шаршап-шалдығуға, көмей жұмысының қиындауына әкеп соқтыруы керек. Әйтсе де, шындығында бұлай болмайды. Дыбыс тірекке сүйенген кезде, ән айту жеңілдене түседі, көмейдің кернеуі босайды, дауыс түзу еркін жүреді, дауыс тұтасымен ән айтушы ырқына бағынады. Әншіге көмейдегі дауыс мүмкіндігін барынша толық пайдалануға мүмкіндік береді. Дауысы тембірінің өзіндік әндік табиғатын аша түседі. Ән айтудағы шаршағандықты бәсеңдетеді және дұрыс әншілік дауыс түзу кезіндегі тыныстауда барынша аз шығын жасауға себеп болады. Бұл жағдайдағы тыныстау дауыс желбезектері (қатпарлары) арқылы ғана кідіріске түспей, осы қарсылықтың күшімен кідіріске түседі.

Сөйтіп, тірек көмей, тыныстау мүшелері мен жалғамалы құбырдың (труба) өзара әрекеттері арқылы пайда болады. Басқаша айтқанда, ән айту тірегі – бұл - дауыс аппараттарының бүкіл бөлшектерінің үйлесімді жұмыстарының нәтижесі болып табылады.

Ән айту тірегінің негізгі белгісі ұдайы түзілетін дыбыстың сапасынан көрініс табады. Оған қарама-қарсы, демге тірелмеген дыбыс тембрге кедей, босаң, көмескі, шарықтауы жеткіліксіз қуаты әлсіз боп келеді.

Ән айту тірегі өзегінде кері байланыс тетігі болады. Ән айту кезінде жұмыс істеуші мүшелердің жай-күйі жайлы жүйке ескертпелері миға толассыз түсіп жатады. Олар біздің санамызда әр алуан сезінушілік түрінде жекелей бейнеленеді: дірілдемелі (дірілдеу нәтижесіндегі тканьдердің қозғалысы), бұлшық етті (бұлшық

еттердің тартылу салдарынан), түйсіну (қатпар үсті және қатпар астындағы ауа қысымынан) түріндегі сезінушіліктер.

Бұл сезімдердің барлығы санада жинақталып, ән айту тірегінің күрделі үдерісіне айналады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Заседателов Ф.Ф. Дауысты қоюдың ғылыми негізі. М., 1937, 35-б.
2. Дмитриев Л.Б. Әншілердің дауыс түзуі. М., 1962. 52-б
3. Юдин С.П. Әнші дауысының қалыптасуы. М., 1962. 47-48-бб.
4. Дмитриев Л.Б. Әншілердің дауыс түзуі М., 1962, 50-б.
5. Работнов Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певца. М., 2017-224б.
6. Сонки С.М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук. М., 2017-184б.

Салихова Айгуль,

*вед.н.с. отдела театра и музыки
ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии наук
Республики Татарстан, канд.филол.наук*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Түйін: Мақалада Татарстандағы бүгінгі театр өнерінің өзекті мәселелері қарастырылады.

Резюме: Рассматриваются проблемы театрального искусства Татарстана на современном этапе развития.

Abstract: The problems of the theatrical art of Tatarstan at the present stage of development.

Кілт сөздер: театр, фестиваль, спектакль, режиссура.

Ключевые слова: театр, фестиваль, спектакль, режиссура, театральный процесс.

Key words: theatre, festival, theatre performance, stage directing, theatre process

За свою вековую историю татарский театр прошел огромный путь, стал существенным фактором духовной жизни, добился огромных успехов и получил международное признание. Этот путь не был легким, в нем переплелись тяжелые испытания и творческие свершения, потери и обретения, поражения и победы. Сегодня татарский театр переживает непростой этап, находится на своеобразном перепутье и для него очень важно определить дальнейшие пути развития и свое место в постоянно меняющемся мире.

В нашей статье, мы бы хотели остановиться на наиболее острых проблемах национального сценического искусства. Мы не будем касаться сугубо профессиональных вопросов, поскольку высокий уровень татарского театра, его способность решать самые сложные творческие задачи мало у кого вызывает сомнения. Болевой точкой сегодня стали взаимоотношения театра и общества, если говорить старыми формулировками – проблема народности современного театрального искусства.

Демократическая направленность, близость к народу всегда была признанной отличительной чертой татарского театра. Это естественно, поскольку

его создатели – первые профессиональные актеры вышли из бедных слоев населения. Демократические настроения российского общества в начале XX века также наложили сильнейший отпечаток на формирование молодого татарского театра. Передовые умы своего времени стремились поднять его статус, превратив из занимательного досуга в инструмент общенациональной консолидации. Общественная значимость сценического искусства росла, и уже до Октябрьской революции была очень высока. Театр поднимал вопросы национального самосознания и социальной справедливости, стремился выразить свою гражданскую позицию.

Во времена большевиков классовость и идейность были провозглашены главным достоинством искусства. Обличение «угнетателей» зачастую были топорно-прямолинейным, рассчитанным на непритязательную рабоче-крестьянскую массу. В эпоху развитого социализма, относительного материального равенства идейная борьба переключилась на так называемых «внутренних врагов» - мелкобуржуазную философию, мещанские вкусы, духовные пережитки. Несмотря на всю искусственность и перекосы такой «идейности», она во многом была предопределена и обречена на успех. Искусство опиралось на менталитет советского общества, который и сам был во многом сформирован под влиянием пропагандистского советского искусства.

Сложности начались с перестройкой. Идейная составляющая за долгие годы выросла в плоть и кровь советского театра. Однако найти свою позицию в многоголосом хоре плюрализма оказалось не так то просто. К чести татарского театра, следует отметить, что в девяностые годы он занял довольно активную и четкую позицию в бурлящем море политических страстей, споров и мнений. Подтверждение тому – спектакли «Ильгизар + Вера», «Морковное поле», «Ясновидящий» и др. И пусть не всегда и не всеми он был принят и понят. На волне роста самосознания были созданы яркие, полемически заостренные постановки.

В последние годы положение усложнилось. Во-первых, в обществе после бурь и потрясений наступил период стагнации, или так называемой стабильности. Во-вторых, уходит старшее поколение художников, для которых идейность была неотъемлемой частью творчества. Для молодых режиссеров, работающих в новых эстетических условиях более важно самовыражение, ощущение себя личностью, яркой индивидуальностью. Это люди уже нового времени, с другой системой ценностей.

Такой поворот от просветительства и публицистики в сторону эстетических экспериментов, исследования человеческой природы и тонких духовных материй имеет объективные причины. Современный татарский театр имеет высокий профессиональный уровень, он плотно интегрирован в общероссийские и мировые эстетические процессы. Неизбежно, он перенимает способы существования, принятые в России и во всем мире.

Но вот вопрос: приемлем ли такой подход для татарского театра, сумеет ли он при этом сохранить свою самобытность, не просто эстетическое своеобразие, но и саму свою национальную и демократическую сущность? Останется ли общественной трибуной, или же перейдет в сферу утонченных развлечений и превратится в своеобразную витрину культурных достижений татар на их пути к европеизации?

На самом деле, объективно существуют некоторые «ножницы» между устремлениями театра и ожиданиями зрителей. Конечно же, в больших городах достаточно культурно развитых людей, имеющих привычку и вкус к театральным постановкам (не только татарским), но значительная часть татароязычного населения не удовлетворена современными спектаклями. Хочется подчеркнуть, что именно деревенская, говорящая на татарском языке публика, то есть та, которая особенно нуждается в постановках на родном языке, сегодня часто остается в стороне от театрального процесса. На первый взгляд, для нее ставится значительное количество легких комедий и любовных мелодрам, но только ли это ей необходимо? Конечно же, нет. К слову, если рассматривать театр лишь как развлечение, он вряд ли выдержит в борьбе с более сильными и экономически доступными конкурентами – эстрадой, кино, телевидением. От театра люди ждут особых впечатлений – духовных открытий, возвышенных переживаний, чувства единения с соотечественниками, торжества справедливости, наконец.

Конкурс «Новая татарская пьеса» в 2002 году привлек большое внимание общественности. Поступило 112 пьес из самых разных уголков республики, и из-за ее пределов. Многие из них были любительскими: писали крестьяне и пенсионеры, сельские учителя и ученики старших классов. Конкурс со всей очевидностью показал, с каким энтузиазмом и воодушевлением относятся к театру на селе, казалось бы, самые далекие от него люди. Но, кроме того, он представил широкий срез тем и проблем, которые волнуют людей, и которые они хотели бы увидеть на подмостках. Среди них – проблемы семьи и нравственности, историческое прошлое, прогнозы на будущее, вопросы религии и загадки загробного мира. Особое место занимают алкоголизм и наркотики, как атрибуты абсолютного зла, достойные обличения на подмостках. Пьесы, написанные непрофессионалами, отличаются искренностью и эмоциональностью, остротой нравственного императива, но они никогда не будут поставлены в профессиональном театре.

Особенно много пьес было посвящено социальным противоречиям на современном селе, произволу властей, несправедному богатству. С одной стороны, бесправие простых крестьян в системе, где правят деньги и связи, процветают продажность и кумовство – действительно имеет место в реальности. С другой стороны, традиции татарского театра и драматургии, начиная с легендарной «Галиябану» М. Файзи вплоть до «Морковного поля» и «Сумасшедшего дома» З. Хакима, подразумевают, что классовым противоречиям самое место на подмостках. Но возможно ли представить спектакль такого рода сегодня, предположим, на сцене театра им. Г. Камала? Я так не думаю. Дело не только в том, что это вчерашний день, надоело, устарело. Существуют еще вполне обоснованные морально-этические соображения. Разжигание классовой вражды, ненависти, бунтарских настроений не может привести ни к чему хорошему. Театр это понимает, а те, кого это затрагивает напрямую, может, и нет. Им бы хотелось, чтобы хотя бы на сцене, недостижимые в жизни власть предержащие получили по заслугам. Отсюда возможные недопонимания и разочарования между театром и зрителем.

Часто можно слышать, что регулировать развитие той или иной области должны рыночные механизмы. Применимо ли это к национальному театру? Теоретически функционирование театральных коллективов на принципах самоокупаемости возможно. В России и в мире есть такие примеры. Но для татарского театра, именно в силу специфики его аудитории это весьма

затруднительно. Он не может ориентироваться на богатые слои населения, его зритель по-прежнему небогат и демократичен. При этом сам процесс функционирования театра не может быть дешевым: нужно содержать труппу, иметь или снимать специальное помещение, готовить костюмы и декорации. Сегодня небольшие районные театры успешно и активно работают, держат связь со зрителем, живут напряженной творческой жизнью. Если же государство решит, как это не раз было озвучено, поддерживать лишь те коллективы, которые достигли общероссийского и международного признания и способны сами приносить прибыль, будущее национального сценического искусства под вопросом. Театр не может жить в отрыве от своих корней, от народа, которому служит, и который так остро в нем нуждается.

В заключение, хочется сказать следующее. Одна из наиболее актуальных проблем сегодняшнего театра – сохранение национальной самобытности в условиях наступающей глобализации. Останется ли театр национальным не только по языку, но и по духу, что это значит, и что для этого нужно делать – вопрос на сегодняшний день открытый.

Аманкелді Мұқан

*өнертану кандидаты, доцент,
М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер
институтының бас ғылыми қызметкері,
«Театр және кино» бөлімінің меңгерушісі,
tanu.14@mail.ru*

ОПЕРА ӘНШІСІ ШАБАЛ БЕЙСЕКОВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ

Түйін: Бұл мақалада белгілі опера әншісі Шабал Бейсекованың шығарамшылық жолы жан-жақты қарастырылған. Актриса орындаған Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібегінде» Қыз Жібек, А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абайында» – Ажар, М.Төлебаевтің «Біржан мен Сарасында» Сара, З.Палиашвилидің «Даисиінде» Маро және тағы да басқа опералық партияларды негізге алынды.

Резюме: В этой статье автор всесторонне исследует творчество оперной певицы Шабал Бейсековой.

Abstract: In this article the author examines the creative activity of Shabal Beyisekova, and her main roles in theater

Кілт сөздер: опера, режиссер, театр, роль, өнер

Ключевые слова: опера, режиссер, театр, роль, искусство

Key words: opera, director, theater, role, art

Қазақтың музыкалық театрының алғашқы буын шығармашылық құрамындағы күміс көмей талантты орындаушылар қатары екінші дүние жүзілік соғыстың басталуымен бір топ болашағынан үміт күттіретін талантты әншілермен толықты. Олар 30-шы жылдардың екінші жартысында шетте орын тепкен республикадағы жаңадан қабырғасы қаланған ұлттық театрлар үшін кадрлар өсірген П.И.Чайковский атындағы Мәскеу консерваториясының жанынан арнайы ашылған ұлттық студияларда тәлім алған өнерлі жастар болатын. Қазақ студиясына алғаш топпен Алматы қаласынан 1936 жылы 30-ға жуық талантты жастар таңдап алынады. Бұл құрамда кейін қазақ опера сахсының төрінде сан алуан партиялармен

көрініп, салып кеткен айшықты ізі сайраған дүлділ әншілеріміз бар. Солардың ішінде: Байғали Досымжанов, Кәукен Кенжетаев, Бекен Жылысбаев, Мүсілім Асылбеков, композитор Мұқан Төлебаев т.б. алғашқылар қатарында кәсіби консерваториялық білім алған орындаушылар болатын.

Осы талантты шоғыр қатарында әнші-актриса, лирикалық сопрано дауыстың иесі Шабал Бейсекованың есімі ерекше аталады. Аты қазақ опера өнерінің тарихына алтын әріптермен жазылған бұл әнші-актриса өзінің 45 жыл ғұмырын осы театрдың көркейіп гүлденуі үшін арнады. Өмір жолында болған әр түрлі қиындықтармен мойымай күресе білген жас әнші өзінің таланты һәм тынымсыз еңбегінің арқасында жоғары нәтижелерге қол жеткізіп халықы сүйіп тыңдайтын өнерпазына айналды.

Ш.Бейсекова қазіргі Қарағанды облысының Жаңаарқа ауданында 1917 жылдың 1 қарашасында дүниеге келеді. Әншінің туған жылына байланысты Кәукен ағамыз: «...түпкі арманы осы театр болып, осы ұжыммен бірге 1936 жылы Мәскеуде өткен бірінші декадаға қатысты. Тым жас болғандықтан театр басшылары мұның жасын ұлғайтыңқырап, 1917 жылғы деп төлқұжат әпереді. Сөйтіп осы жыл Шабалдың туған жылы болып қала береді. Ал кәсіподақ билетінде туған жылы – 1919 жыл»- дейді. Қалай болғанда да ресми құжатта жазылған датаға орай біз де 1917 жылды әншінің дүниеге келген жылы деп білеміз.

Балалық шағы Ақмола қаласында өткен Шабал осы жерде мектепте оқи жүріп алғашқы әншілік тәжірибесін жинақтайды. Әкесі Бейсек Қаратаев осы жерде мұғалім, ресми мекемеде судья, прокурор болып қызмет атқарады. Жанұядағы жеті баланың үлкені Шабал табиғаты зеректігімен, бауырларына деген қамқоршылығымен, нәзіктігімен ерекшеленеді. Әжесінің қолында тәрбиеленген Шабал әкесінің атында да қалған балалардың бәрі Қаратаевтың атында. Дүрмекке толы аумалы-төкпелі заманның қиындықтарына қарамастан өмірге, жақсылыққа құштар болып қалыптасқан Шабалдың өнерге жастайынан жақын болуына өскен ортасының ықпалы зор болады. Оның бұл табиғи қалпы кейін «халық жауы» Сәкен Сейфуллинмен достығы болған деген желеумен әкесі Бейсектің тұтқындалып, белгілі «үштіктің» шешімімен атылып кеткен кездегі көрген қиындықтарына да төтеп береді. Анасы Айнакүл Бейсекова жеті баламен Солтүстік Қазақстанның Смирново ауылына көшіріледі. Қиын күндердің ізі бала Шабалдың санасына қалдырған ізі өшпестейе болып жазылады.

Өнердің сиқыры, сұлулыққа, үндестікке құштарлық оны мектеп қабырғасында ұйымдастырылған хор үйірмесінің белсенді мүшесі етеді. Хор үйірмесі оның әншілік қырын ашады. Әр түрлі шығармашылық жұмыстармен айналысып белсенді болған жас қыз бойында таланты болса да уақыттың ауыртпалығы, жанұясының қиын жағдайын ойлағандығы оны өз еркіне жібермейді. Алматыға ауысып келген жас қыз ұяда көргенін іліп, әкесінің жүрген жолымен мұғалімдер дайындайтын оқу орнына құжат тапсырады. Бұл сол кездегі оқу білімге бет қойған жастардың көбісі ықыласпен баратын мамандықтардың бірі болатын. Бірақ, пенденің маңдайға жазғанынан алшақ кете алмайтыны шын болса керек. Әншілікке, музыкаға деген талпынысын қайта оятқан мектепте жүргенде үйірмені басқарған хормейстер апайының Алматыда кездейсоқ кездесуі болады. Шабалдың бойындағы талантын жақсы білген ұстазы өнерге бетбұрыс жасауға тікелей себепкер болады. Сол кісінің ықпалымен Шабалдың

бойындағы өнерге ынтықтықтығын қайта оятып мұғалімдікке тапсырып қойған құжатын қайтып алып, музыкалық техникумға апарып тапсырған.

Шабалдың сол кездегі келген жасы он бесте болатын. Талапкерлерден емтихан қабылдаған комиссия құрамында еліміздегі алғашқы музыкалық ұжымдар мен оқу орындарын ұйымдастырушы, алғашқы педагогтар, қазақтың белгілі композиторлары Ахмет Жұбанов пен Евгений Брусиловский, техникумның алғашқы директоры Сағыр Камаловтар болды. Орындаған әніне, нәзік дауысының дыбыстық сапасы мен есіту қабілетінің жоғары екендігін тамыршыдай дөп басып көре білсе де комиссия мүшелері талапкердің жастығына байланысты Шабалға «біреу жылдан кейін кел» деп қайтарып жіберуге тиіс болатын. Алайда, комиссия мүшелері өзара ойласа келе жас та болса музыкалық қабілетімен сұраныстарына толықтай сай келетін талантты да талапты қызды оқуға қалдырады. Жасы толып, дауысы қатайғанша жалпы музыкалық сауатын ашып, жас организм өсіп қатайған кезде әншілікке дайындармыз деген ұйғарымға келген комиссия шешімін түсінуге болады. Музыкалық маман дайындайтын жаңадан ашылған оқу орнында оқуға ықылас білдіргендер саны аса көп болмаған, музыкалық қабілеті жоғары талапкерлерден, талантты балалардан айырылып қалмау үшін комиссия кейбір қулықтарға барғаны анық. Осындай мысал сирек те болса кездеседі. Дәл осы кезде музыкалық техникумның оқушысы атанған, кейін белгілі композитор Қапан Мусиннің де басынан осындай сәттер өткен. Бойы кішкентай ғана, жасы 12 келген дауысы әдемі, музыкалық, ырғақтық есіту, естігенін сол сәтте орындап беруден мүдірмей өткен жас баланы кері қайтарып жіберуге қимай Ахмет Қуанұлының қолдауымен «жасына жас қосып» техникумның оқушысы етіп қабылдайды. Мұндай «заң бұзушылық» барлығына емес, комиссия мүшелері Қапан секілді, Шабал секілді өнерлі балалардың бойынан ерекше талант ұшқынын көре білгендігінің арқасында барғандығын көреміз. Бұл өз кезегінде қазақ өнерінің жаңа белестерге көтерілуіне, талантты ұл-қыздармен толығуына қосылған елеулі үлес болды.

Ш.Бейсекова музыкалық техникумда классикалық музыка өнерінің теориясын үйреніп, жеке ән орындаушылықтан шеберлігін ұштайды. Оқуға, жаңалыққа құштар жас Шабал бойындағы талпынысты, ізденісті құп көрген ұстаздары жас талапкерге бар білгендерін береді. Жеке ән салу сабағынан ұстазы Дианди Шабалдың дауыс табиғатын анықтап, кең тыныспен еркін ән айту әдістерді үйретуге күш салады. Болашақ әншінің дауыс мүмкіндігін дамытып, кәсіби ән орындаушылықтың іргетасын берік қалаған, әншілік тұсауын кескен де осы кісі болатын.

Шабал Бейсекованың өнердегі жолы сәтті басталды. Сол кездегі талантты қазақ жастарының алғашқылары қатарында ол еліміздің астанасы Мәскеу қаласына барып білім алған кәсіби опера әншілердің бірі. 1934 жылы негізі қаланып музыкалық театр атанған өнер ұжымында Алматы техникумының (қазіргі П.И. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі) студенті Шабал Бейсекова 1936 жылдан бастап ән айта бастайды. Жас әншінің сыңғырлаған әсем де сазды нәзік үнде дауысы комиссия мүшелерін, естігендердің өзіне бірден назарын аудартты. Жаңадан құрылған музыкалық театрдың қарқынды бастаған алғашқы қадамымен қатарлас шығармашылық жолын бастаған әнші Шабал аға буын театрдағы өнерпаздардың ықпалымен өсіп жетіледі. Театрдың алғашқы әншілер

құрамы: Күләш Байсейітова, Қанабек Байсейітов, Үрия Тұрдығұлова, ағайынды Рашид пен Мүсілім Абдуллиндер, Ғарифолла Құрманғалиев пен Манарбек Ержанов секілді аға буын әншілер өкше басып келген жастарға тәлімгер ұстаз, ақылшы дос бола білді.

Қазақ өнері мен мәдениетінің алғашқы онкүндігіне қызу дайындалып 1936 жылдың 17-25 мамырында Мәскеудегі қазақ өнерінің бірінші декадасы өтті. Осы жауапты мәдени іссапарда жас Шабал театрдың жеке әншілері құрамында қатысып өнер көрсетеді. Сол жылы күзде қазақтың дарынды жас өнерпаздардың алғашқы тобы Мәскеу консерваториясына оқуға аттандырылды. Шабал өзінің Мәскеудегі студенттік кезеңін 1939 жылы бастайды. Өздерінің студенттік кездерін Шабалдың жары Кәукен Кенжетаев кейін ерекше бір тербеніспен еске алған. Қиын да қызықты сәттерге толы кәсіби шыңдалған әншілік жолдың ең бір қызықты студенттік кезеңінде қазақ жастарының арасында өзара туыстық, достық, рухани жақындық сезімдерімен демеушілік кеңінен көрініс береді. Ш.Бейсекова Мәскеу консерваториясында талай өнерлі әншілерді қанаттандырған, соның ішінде атақты әнші Валерия Барсованы тәрбиелеген белгілі ұстаз, РСФСР еңбегі сіңген өнер қайраткері Мария Владимировадан тәлім алады. Ұстазынан өз бойындағы кәсіби әншілік қырларын ашуға, шыңдауға бағытталған барлық ақыл-кеңестерді құлағына күйіп қабылдайды. Жастайынан көрген қиындықтарының есесіне берген тағдыры сыйы болар, үлкен өнер мен мәдениеттің орталығы Мәскеудегі кезеңіне Шабалдың да өкпесі жоқ. Қазақ жастарына тән үйренуге құштарлық, оқуға ынтықтықтың арқасында ол өзіне қажетті деген мәдениет ошақтарының берер тәлімін бойына барынша барынша сіңіреді. Аты танымал мәскеулік мұражайлар, театрлар, кітапханалар, көрмелердің жас та әсершіл Шабалдың бойындағы өнерге құштарлығын алға жетелеп, кәсіби артист болып қалыптасуына әсері мол болды. Консерватория қабырғасында оқу-үйрену кезінде дайындалған орыс, батыс композиторларының ән-романстары, опералардан ариялары, халық әндері әншінің болашақ концерттің репертуарының негізін қалады.

Басталып кеткен соғыстың кесірінен Мәскеу консерваториясын аяқтай алмаған студенттер оқуларын тоқтатуға мәжбүр болады. Ел басына күн туып ер азаматтар қолына қару алып майданға аттанса, қыздар да майданның қамы үшін тылда аянбай еңбек етті. 1941 жылы жас әншілердің бір бөлігі Алматыға оралып опера театрындағы қызметін жалғастырғандар ішінде Шабал да болатын. Ол 1941 жылдан бастап Қазақтың Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрының әнші-солисі қатарына қабылданып осы театрмен өзінің шығармашылық жолын 45 жыл бойы ұштастырды. Ш.Бейсекованың театрдағы еңбек жолы құрметті демалысқа шыққанша опера театрымен байланысты болды. Театрдағы алғашқы жылдары майдандағы жауынгерлер рухын көтеру үшін құрылған арнайы концерттік бригадалармен Панфилов дивизиясының жауынгерлердің алдында концерттер беріп, жауынгер жерлестеріне туған жердің сәлемін жеткізді, ән шырқап бір сәт көңілдерін аулайды. Талантына еселей қосылған еңбекқорлығы және үлкен жауапкершілігінің арқасында Шабалдың жұмысы алға басып ол 40-80 жылдардағы қазақ операсының жұлдызды тобының қатарынан көрінді. Әнші репертуарында Қазақстан, Қырғызстан, Татарстан, Башқұртстан, Грузия, Әзербайжан, орыс және Еуропа елдерінің классик композиторларының шығармаларында 17 жетекші опера партияларын орындады.

Қазақ опера театрының кәсіби мамандарға сусап отырған жылдарында орталықтың ең үлкен – Мәскеу консерваториясынан арнайы білім алып келген

жас әншілер тобымен толығыуы опера театрының орындаушылық деңгейін кәсіби тұрғыда көтерген жылдар болды. Театрдың репертуарына қызу кірістірілген жас әншілер өздеріне жүктелген міндетті жауапкершілікпен және үлкен құлшыныспен атқарды.

Десекте, Шабал Бейсекова опера театрының сахнасына шыққан жылдары өз қатарында жалғыз емес еді. Бұл кез сахнада бойындағы талантымен халық ішінде «қазақ бұлбұлы» атанған Күләш Байсейітованың жұлдызы жарқырап жанған сәті болатын. Және Шабал шығармашылық өсу кезеңінің ең қарқынды шағы да атақты апа-әнші шығармашылығының шарықтау тұсымен қатар келеді. Сондықтан, Күләшпен дауыстары бір тектес лирикалы-колоратуралық сопрано болуы, тұрақты екеу ара бір партияда өнер көрсетуге тиісті болды. Қатар келген сахнадағы шығармашылық ғұмыр, жас әншінің өзіндік келбетіне із тастағанын айтып өткен абзал. Бірақ, әнші Күләш тарапынан Шабал ешқандай қысым көрмеген, керісінше, Күләш Шабалды қасынан тастамай ылғи да желеп-жебеп, концерттерге шығарып қамқор болған. «Кішкентайым» деп еркелетіп ерекше сыйлаған. Журналист Алтын Иманбаева «Шабал Бейсекова жайлы бір үзік сыр» атты мақаласында осы жайлы: «Шабал: Мен театрға келгенде құшақ жайып қарсы алған Күләш еді. Бұл кісі мен үшін аса қадірлі жан. «Қыз Жібекте» қара сөз айту қиын. Сонда Күләш апай: «кішкентай, бері келші, дауысыңды көтеріп сөйлеші, реплика болғанда дауысың естілмейді. Залдың артқы жағында құлағы шала еститін адам отыр деп ойла да қаттырақ сөйле» дейтін. Келесі спектакльде бәрі ойдағыдай болғанда «бәрі дұрыс болды» деп қуанатын. Құрекең сахнада дұрыс ойнамасаң «сене түк шықпайды» деп күйгелектенген болса, спектакль сәтті өтсе: «бері кел, маңдайыңнан сүйейін» деп ризашылығын білдіретін. Ол кезде үлкен кісілердің ұрысканы, тәрбиелегені заң сияқты көрінетін», - деп еді алтын қорымыздағы арнайы хабардың бірінде»-дейді.

Сондықтан да Күләш жоқ жерде сахнадағы оның орнын туысқан апалы-сіңілідей болып кеткен Шабалдың ауыстыруы, үйреншікті жәй болса керек. К.Кенжетәев өзінің естелігінде: «Шабал қазақтың екінші Күләші атанды. Бұлай деу – халықтың оның талантының Күләшке пара-пар екендігін мойындағаны еді. Ол Күләштің лайықты шәкірті, әрі өнерін жалғастырушысы болды»-дейді. Сондықтанда, сахналық ғұмырында Шабал орындаған опера партияларынан Күләш салған сара жолды, оны қайталамай өзінше образдың ерекшелігін ашуға, жаңаша бояулар тауып Шабалдың - Жібегі, Шабалдың - Ажары, Шабалдың - Сарасы етуге ұмтылғанын көреміз.

Театр сахнасында Ш.Бейсекова: Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібегінде» Қыз Жібек, А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абайында» Ажар, М.Төлебаевтің «Біржан мен Сарасында» Сара, З.Палиашвилидің «Даисиінде» Маро, Н.Жигановтың «Алтыншашында» Алтыншаш, С.Мұхамеджановтың «Айсұлу» операсында Айсұлудың, Е.Брусиловскийдің «Амангелдісінде» «Банудың», «Гвардия алғасында» Айнаның, Қ.Қожамяровтың «Назугумында» Назугумның және тағы да басқа опералық партияларды орындады. Бұл партиялардың бәрінде бірінші кезекте Күләштің есімі аталғанымен, дауыс табиғаты сәйкес келетін Шабал екінші құрамда ізденіспен барынша биік деңгейде орындауға талпынуы заңдылық болатын. Өзіндік келбетін, әншілік, орындаушылық деңгейін жоғары атқарған сүйікті рөлдерін сахнадан сомдаған әншінің тек өзіне тән қолтаңбасын көруге болады.

Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсынан Жібектің партиясы сахналық жолы қалыптасқан, көрермендер үшін ең танымал образдардың бірі. Алғашқы декададан кейінгі жылдарда халыққа кеңінен таралған операның ән-ариялары, оны бірінші болып жеткізген Күләштің дауысы көпшіліктің жадында болатын. Шабал осындай халық арасында зор құрметке ие болған әншінің өкшесін баса келіп өзіндік өрнегі мол қазақ қызының нәзік те тартымды бейнесін жасауға күш салды.

Әншінің табиғи сыңғырлаған әдемі де нәзік дауысы, тал бойының нәзіктігі, сөз саптау мәнерінде тұнып тұрған фольклорлық дастаннан бүгінгі күнге хор қызының келгеніндей сәттер көрініс беретінін тамсана жазған К.Кенжетаевтың естелігінде операның, ондағы басты кейіпкер образы осылай шығуына Шабалдың сахнадағы партнері Төлеген – Байғали Досымжановтың бірге орындауы ерекше әсер ететініне назар аударады. Екеуі сахнада болғандағы көріністі Кәукен: «Шын мәнінде қазаққа аңыз болған Қыз жібек пен Төлеген» деп айтпасқа болмаушы еді» - дей келе, «Ал Шабал мен Байғали қосылып дуэт айтқанда үн әдемілігі біріне бірі жалғасып, пісіп, сіңіп екеуі бір адамның ойын сездіргендей тыңдаушыларды өзіне үйіріп алатын. Нағыз операға керек өнер осы болса керек» - деп ой түйіндейді. Айтса-айтқандай, Жібек бойындағы халық сүйсінетін қасиет пен оған теңі болып таңылатын Төлеген арасындағы мәңгілік махаббат әні осы орындаушылардың сахнадағы сымға тартылған мизансценалық іс-әрекетінен, сезімдерін қас пен қабақтан білдіріп оны ән-ариялар арқыл құйқылжыта орындауынан көруге болады. Бұл көріністер шынайы ұлттық орындаушылық мектептің үздік үлгісі ретінде қарастыруға болатын сахналар деуге болады.

Соғыстың соңғы жылдарында шығармашылығын қарқынды бастап кеткен классик композиторымыз Мұқан Төлебаевтың Қажым Жұмалиевтің либреттосына жазылған «Біржан-Сара» операсының дүниеге келуі қазақ опера театрының тарихында ерекше құбылыс болды. Ұлттық композиторлық мектеп өкілінің араға екі жыл салып екі бірдей тарихи тұлғаның өмірі мен шығармашылығына арналған опера жазылуы қазақ кәсіби музыкасының тарихындағы мәні зор мәдени құбылыс болатын. Олар: А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абай» (1944) және М.Төлебаевтың «Біржан мен Сара» (1946) опералары. Соғыстың аяғында ұлттық жас буын композиторлардың алдыңғы толқынының бастаған М.Төлебаев шығармашылығының шабытты беттері әрі бастамасы болатын. Міне осы операның басты партиясы Сараны орындауда Шабалдың жұлдызы оңынан туды. Әнші орындаған опера репертуарының ішінен бұл партияның орны бөлек. Қазақтың дәстүрлі айтыс өнерінде қарсыласына дес бермеген ақын Сарасын орындау, оның музыкалық театр сахнасындағы толымды бейне жасауы орындаушыдан үлкен шеберлік пен сахналық тәжірибені қажет ететін. Әнші бойында композитор қалаған жанары жігерлі, ұшқыр ойлы, айтқан сөзі сүйектен өтетіндей өткір Сараны сахнада орындау үшін Шабал біраз еңбектенді. Әнші бұл образды өзінің қолтаңбасымен сахнадан түрлендіріп көрсете алды. Осындай күрделі партияны сахнада жоғары көркемдік деңгейде сомдағаны үшін Шабалдың және осы опера құрамының мүшелері Мемлекеттік сыйлықтың иегері атанды.

Қазақ театры, жалпы қазақ мәдениеті үшін маңызы зор іс шарлардың бел ортасында жүрген Шабал қазақи ұғымдағы адами сыйласықтың, төңірегіндегі адамдармен өзара қарым-қатынас жасаудың керемет үлгісін танытады. Бұл әншінің бала күнінен сүйегіне сіңген қасиет болса дағы, үлкен болсын кіші

болсын бәрімен ортақ тіл табысады. Өнер шеберлерінің ішінде Ғарифолла Құрманғалиев, Жүсіпбек Елебеков, Роза Жаманова, Манарбек Ержанов, Күләш пен Қанабек Байсейітовтер, Шәкен Аймановтармен тығыз араласып оларға кәдімгідей апа-сіңілі, келін- жеңге, қайынапа-абысын болып өзінің даралығын көрсетеді. Бұл да болса кәсіби мамандықтан бөлек үлкен шығармашылық ұжымда жұмыс істеген кезде қажетті қасиеттердің бірі болатын.

Қазақ композиторларының ән творчествосын насихаттауда Шабал Бейсекова елеулі үлес қосқан сахна шебері. Ол кезде тұрақты түрде республиканың түкпір-түкпіріне ұйымдастырылатын гастрольдік сапарлар, шетелдік үлкен сахналарда болатын концерттік кештер Ш.Бейсекованың камералық жанрда репертуарын толықтыруға қозғау салды. Оның консерваториялық білімі орыс, шетел, қазақ тіліндегі ән-романстарды еркін орындауға мол мүмкіндіктер берді. Құлағына балалық күнінен сіңісті болған халық әндері мен қазақ кәсіби композиторларының ән-романстарынан бөлек шетелдік композиторлардың туындылары, опералардан арияларды орындау қиындық тудырған жоқ.

Күмістей сыңғырлаған әнші дауысы қазақ радиосының алтын қорында жазылып қалған. Ол орындайтын қазақ халық және қазақ композиторларының: «Ахау Керім», «Ақ Дариға», «Баянауыл», «Бұлбұл» және Л.Хамидидің «Қазақ вальсі», Нұрғиса Тілендиевтің «Көктем таңы», Манарбек Ержановтың «Қуанамын», Садық Кәрімбаевтың «Ақтамақ» секілді т.б. әндері тыңдарманның көңілінен шығатын тамаша орындауымен елдің есінде қалды. Бұл шығармалар арқылы әншінің дауыс бояуының әсемдігін, дыбыс диапазонын, ән арқылы берілетін сезім иірімдерін келер ұрпақ тыңдап, өздері бағалауға мүмкіндік береді. Табиғатынан тал бойындағы нәзіктік, дауыс бояуындағы тазалық, шынайы жүректен шығатын лирикалық сезімге толы халық әндері мен халық композиторларының әндері орындаушының кәсіби шеберлігі мен табиғи дарынын даралатып көрсетті.

Ш.Бейсекова - өзінің шығармашылық өмірінде халқының ыстық ықыласы мен мемлекет тарапынан болған марапаттарын тынымсыз еңбек пен тұрақты өсу жолында жүріп алды. Өнермен өткен шығармашылық жолында талантына қосылған адал жасаған еңбегі жоғары бағаланған әнші КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты (1949), Қазақстанның халық әртісі (1959), және екінші дәрежелі «Еңбек Қызыл Ту» ордені және т.б. орден, медальдармен марапатталды.

Өмірде, сахнада қатар шығармашылық тілеулестікпен қатар жүрген қазақ сахнасының үлкен актрисасы КСРО халық артисі Хадиша Бөкеева Шабал құрбысы жайлы: «Шабал өте қарапайым, жұмысына адал, берік, сыпайы жан еді. Сыпайылық, қарапайымдылық - терең мәдениет, жан зиялылығының белгісі ғой. Бір қызығы сыпайы, қарпайым жандар өнерде, де өзіне тиесілі үлесінен құр қалып жататыны бұл өмірде жиі кездеседі. Шабалдай әншінің ерек талантын халқы, өз ортасы тани білді. Оның өнері жоғары бағаланды, ол кезінде КСРО Мемлекеттік сыйлығын, Қазақстанның халық артисі атағын алғаш алғандардың бірі болды. Ол, бірақ ешуақытта асып-тасқан жоқ. Өнерін халқына арнады, адамгершілігі мол, өз ортасына, ағайын туыстарына қадірлі Шабал керемет жар, тағлымды ана бола білді»-дейді. Керемет айтылған мінездеме.

Шабал Бейсекова 80 жасқа қараған шағында 1997 жылы мамыр айының 22 жұлдызында Алматы қаласында дүниеден озды. Бас қала – Астананың бір көшесіне қазақтың талантты әнші қызы Шабал Бейсекованың есімі беріліп ұрпақ жадында

сақтап қалу іс-шаралар жасалды. Бұл келер ұрпаққа қайталанбас өнерімен халық жадында қалған танымал есімдері жалғастыру үшін қажет шара болатын. Себебі Шабал Бейсекова қазақ опера сахнасының ұрпаққа үлгі болардай айта жүретін танымал тұлғасы.

«Өнер алды қызыл тіл» дейді ғой біздің дана халық. Ендеше сол тілімізбен біте қайнасып, ғасырдан ғасыр алмасып жасап келе жатқан халқымыздың төл өнері ол әншілік өнер. Әу демейтін қазақ жоқ. «Ән айтсаң да жаныңды жеп айт» – деген де біздің қазақ. Ғасырлар қойнауынан біздің заманымызға жетіп отырған қазақтың халық әндері мәдениетіміздің баға жетпес асыл қазынасы.

Сонау XVII-XVIII ғасырлардағы тарихтан бізге белгілі болған Ақтабан шұбырынды – Алқа көл сұлама деп аталған, ел басына күн туған жаугершілік заманда өмір сүрген Қожаберген жыраудың Елімайлап салған әнін халық бірден ауыздан ауызға таратып халық әні қылып айтып, бүкіл қазақ даласын күңіреткенін де білеміз.

Кешегі өткен қазақ халқының дала философтары, ұлы жыраулар: Желмаясына мініп, саналы ғұмырын халқына жерұйық іздеумен өткізген Асан қайғы, халқының жоғын жоқтап, ертеңіне аландаумен күн кешіп қара сөзден жыр маржандарын тізіп кеткен сөз атасы Майқы би, Қазтуған, Нұртуған, Шалкиіз, Сыпыра жырау, Ақтамберді, Сүйінбай, Тасберген жыраулармен азуын айға білеген Абылайханның ақылгөй кеңесшісі, халқымыз қадырлеп Көмекей әулие атаған Бұхар жыраулардан қалған жыр дастандарды ауыздан ауызға айтып үйреніп біздің заманымызға жеткізгенде осы халқымыз ардақ тұтқан әнші жыршыларымыз.

Қазақтың халық педагогикасының, ұлттық музыка мәдениетінің негізін қалауда зор еңбек еткен қазақтың тұңғыш ғалымы Ш.Уәлиханов, халық ағартушы Ыбырай Алтынсарин, алаштың асыл азаматтары А.Байтұрсынов, Ж.Аймауытов, М.Жұмабаев, С.Сейфуллиндер халқымыздың ән мұрасын жинақтап бір арнаға келтіруге атсалысып, ән қорына өз үлестерін қосты.

Ғасырлар бойына қалыптасқан, өзіндік дәстүрлерге бай қазақ ән мәдениеті баяғыдан бері орыс ғалымдарының, этнографтарының, саяхатшыларының назарын өзіне тартып, олар біздің халқымыздың музыкалылығына талай тәнті болған.

Қазақ халқының музыка мәдениетінің әсіресе әндері мен ел арасына таралуына ат салысып әндерін нотаға түсіріп жәрдемдескен орыстың саяхатшылары, музыка зерттеуші этнограф, фольклор жинаушы ғалымдары А.Бимбоек, И.Готовицкий, И.Косык, В.Радлов, В.Даль, А.Эйгхорн, В.Успенский мен Г.Потаниндер болатын.

Әнге деген сүйіспеншілік қазақтың ұлттық қасиеті. Халқымыздың ертеден келе жатқан аңыз әңгімелері көп. Соның бірінде қазақ халқының музыкалық дарындылығының жаратылысын, оның әнге деген көз қарасын, оны терең түсінуін былай деп келтіреді. Ерте заманда аспан әні жердің бетінде қалықтаған екен. Ол төменірек түскен жерде – халық оны естіп қабылдайды, ал биікке шарықтаған тұстарда – ол елдің халқы оны естімейді және ән айтып үйренбейді. Ал қазақ даласының үстінде күдіретті ән төмен қалықтапты, қазақ халқы оны естіп, түсініп ән салып үйреніпті дейді. Бұл аңызды Ш.Уәлихановтың аузынан Г.М.Потанин жазып алыпты.

Қазақ халқының тарихы мен тұрмысының тамаша білгірі, орыс зерттеушісі әрі саяхатшысы Г.М.Потанин қазақ халқының музыкалық дарындылығына қайран қалып «Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай болып көрінеді» – деген екен.

Ал ғасырдың үш ширегінен астам өткен соң өткен ғасырдың 60 – шы жылдары, Азия халықтарының музыкасы жөніндегі ірі маман Венгр В.Браташ өзінің тәнтілігін мынадай сөздермен білдірген: «Қазақтар - таңғажайып дарынды халық. Мен олардың әндеріне тәнті болдым. Мен егер қазақ халқы Веналықтардан музыкалылығы жағынан кем түспейді және вокалдылығы Италияндықтардан кем емес деп айтсам, қателеспеймін деп ойлаймын. Қазақстан бірге сәтті ұштасқан Азиялық Вена мен Италия»- деп айтқан екен.

Қазақ әндерін түсінуден осы екі жарқын әсердің арасында тұтас бір ғасыр жатыр. Бұл дәстүрдің өміршендігі жайын айтады. Ұрпақтан ұрпаққа әншілер өз өнерімен адамдардың рухани дүниесін байытып, оларды әсемдікке, тазалыққа, мейрімділікке бейімділіктің туындауына ықпалдасып келеді. Олардың көркем – эстетикалық ықпалының ауқымы неғұрлым кең болған сайын, олардың еңбегі соғұрлым зор, қалдырған іздері соғұрлым жарқын.

1930 жылдарда ірі музыка зерттеушілері А.Затаевич, Б.Г.Ерзакович қазақтың 2000 – нан астам әндерін жинақтап, нотаға түсіріп әншілер репертуарларын байытты. Көптеген қазақ халық әншілерінің шығармашылық шабыттың шырқау шыңына жеткен сәттердегі жалынды бейнелерін Александр Затаевич қағаз бетіне түсірген. А.Затаевич әр әншінің бойынан даралықты көре білген. Оны әншілердің ерекше шынайлығы, сезімдерінің тереңдігі, толқынысы мен құштарлығы және олардың музыкаға оңай берілетіндігі қайран қалдырған. Ахмет Жұбанов «Ғасырлар бұлбұлдары» деген өзінің кітабын әншілердің өмірін, шығармашылығын, орындаушылық шеберлігінің сипаттамасын шолуға арнады. Ол халық әншілерінің дара ерекшеліктерін анықтап, вокалды - әншілік мектептің негізгі жұлдыз шоғырының идеялық және көркемдік сипаттарын ашып қазақтың әнші - композиторлары мен орындаушыларының бейнелерін күнделікті тұрмыстың көріністерімен бірге айшықтады.

Ән және онымен бірге оны іске асыру түрлері, дәстүрлі орындаушылық шеберлігі тарихи жолы мен эстетикалық қалыптасудың әр сатысында түбегейлі өзгерістерге ұшырайды. Прогрессивті шығармашылық ой әрқашанда өз заманының ұдайы өсіп отыратын талаптарын қанағаттандыруға ұмтылатын орындаушылық өнердің жаңа жолдарын айқындайды.

Көптеген әншілер тыңдармандарын терең баурап алатын әсер күшке ие болған. Олар қазақ халқының әншілік мәдениетін жоғары деңгейге көтерді.

Тұрмыста орындалатын әндердің көбінесе диапазоны шағын, речитативті сипатта, шумақ түрінде болып келеді, олардың мәтіндері негізінен суырып салмалы. Олар әншілік мәдениеттің әлдеқайда ерте кезеңіне жатады. Ән айтудың негізгі түрлері мен өзіне тән нышандарын қарастырудан бұрын, оны орындаудың бірқатар тәсілдерін атап өтейік.

Дәстүрлі тұрмыстық ән айтудың кең таралған тәсілдерінің бірі “Ауыз қағып, қол бұлғап ән салу” болып табылады. Ол ұзақ әрі жоғары дыбыспен ән айтқан уақытта ауыздың алдында ашық алақанды ырғақты бұлғаудан тұрады. Тәсіл әр шумақтың басында пайдаланылады. Осы олай – былай қимылдату ауаның тербелісін туғызып, ол дыбысты күшейтуге, “жуандатуға” және дауыс апаратының әсерлі дірілінің пайда болуына жәдремдеседі. Әнші өз дауысының күшін осындай тәсілмен ұлғайтқанда, оны әлдеқайда жарқын, алысқа жететіндей ететініне сенімді болған. Ол әсіресе ашық аспанның астында, халық көп жиналған уақытта әсерлі болады. Бұл тәсіл сондай – ақ ән салардың алдындағы кіріспе көтеріңкі дауыстаған кезде қолданылады. Әнші бастайтыны туралы ескерткендей және сонымен қатар

тындармандарды тәртіп сақтауға шақырғандай болады. Бұл дәстүрлі тәсіл бүгін де театрландырылған көркемөнерпаздық қойылымдарда, ақындар айтыстарында, сондай – ақ негізінен өзіндік кейіпкерлермен опера көріністерінде пайдаланылады. Қазақтың көрнекті халық әншісі, ақын – сазгері Кенен атамыз біршама өзге тәсілді пайдаланған. Ән айтқан уақытта ол дауысын жақсырақ дірілдету және резонансы үшін, ән айтқанда құлағын қағып отырған. Бұл тәсіл бірәз өзгертілген түрінде Шығыстың көптеген елдерінде таралған. Ол әншінің өзін бақылайтының көрсетеді. Эмоционалдық сезімін білдіруге қажеттіліктен туындаған аталған әншілік тәсілдер ұлттық сипаттағы көркемдік көрініске айналды. Олар негізінен көшпенділік жағдайларынан – байтақ даладағы адамдардың өмірі мен тұрмысынан туындаған. Қазақтың өмір салтының тап осы ерекшеліктерінің арқасында бұл тәсілдер дәстүрге айналды. Осындай орындаушылық дәстүр жайында ХІХ ғасырмен ХХ ғасырдың бас кезіндегі орыс этнографтары мен фольклоршыларының еңбектерінде қызықты материалдар бар. Мәселен, М.В.Готовицкий, қазақ халқының рухани өміріндегі әннің ролін айқындағанда, былай деп жазды: “Әрбір отбасылық оқиғаға, мысалы, неке тойына, баланың дүниеге келуіне, жерлеуге, ас беруге міндетті түрдегі рәсімдерге қатысушылардың өздерінің осындай жағдайлар үшін шығарылған және еркектер мен әйелдер бірде қосылып бірде жеке орындайтын әндері ілеседі. Жалпы алғанда, кез келген қуаныш, кез келген қайғы қазақ халқында ән айтумен білдіріледі, ол көп жағдайларда әрдайым сезімтал және тындармандарына үнемі терең әсер қалдырады. Халқымыздың өмірінің мәнді де мағыналы тұстарының бәрі дерлік әнмен өрнектелген. “Туғанда дүние есігін ашады өлең, өлеңмен жер қойынына кірер денен” – деп Абай атамызда бекер жырламаған болуы керек.

Музыка мәдениетінің тарихы халықтық стильді шығарған және көптеген ұрпақ олардың негізінде тәрбие алған және алып жатқан белгілі бір эстетикалық талаптар орнатқан талай дарынды әншілердің есімдерін сақтап қалды. Ондай әншілер ұлттық орындаушылық вокал мектебінің қалыптасуында маңызды рөл атқарды. Олар шырқап айтылатын баяу, пішіні жағынан жетілген, масштабты жағынан әуендік сипаттағы және вокалдық – техникалық күрделі әндерді кәсіпқой орындаушылар. Олар тамаша дауысты, сирек музыка сезімі, биік әншілік шеберлігі мен айрықша өнерпаздығы бар, жан дүниесінің болмысы ерекше, поэзиялық әншілер. Көп жағдайда олар әуендер мен өлең мәтінінің авторлары, яғни, композиторлар мен орындаушылар болып табылады. “Олар қазақ халқының поэзиялық, сонымен қатар музыкалық – вокалдық мәдениетін құрды және кеңейтті. Айтыстарға қатысатын суырып салма ақындар да көбінесе солар болатын”. Сондықтан, халықтық – кәсіби әншілік өнердің тек айтулы өкілдері көмейінен бал тамған әнші немесе күміс көмей жез таңдай әнші секілді халықтың жоғары эстетикалық бағасына лайық болды. Ондай әншілер “Алқоңыр”, “Ақбақай”, “Қарғам – ау”, “Тауһартас”, “Қызыл бидай”, “Жонып алды”, “Сұржекей”, “Зәуреш”, “Айнамақ”, “Қаракесек”, “Жалғыз арша”, “Алтыбасар” секілді күрделі романс – ария түріндегі әндер мен орындаушыдан биік шеберлікті, жан жылуын, ерекше шабытты талап ететін көптеген басқа да халық әндерін орындай алатын әншілер. Мәселен, Ғаббас Айтбаевтің шырқаған әнінің әсеріне қайран қалған Александр Затаевич оны “тума дарынның мінсіз талғамына ие, өзінің ән нұсқаларын таңдайтын және безендіретін әрі оларды жан тербетер жылумен орындайтын айрықша музыкалық сезімі бар ақын деп бағалаған. Ол бір жолы қабылдап, бауыр басқан әуеннің пішіні ойып жасалған секілді, әлдебір қайталанбас

және іштей толымды әлдебір нәрсе секілді қылаң береді, әрі ол орындауға салатын сезімінің күшінің әсері соншалық, тіпті оның еш астарсыз “қайырма” сөздерге қарапайым, тыңдарманның жан дүниесін қатты толқытуға қабылетті!” деп жазған.

Қазақтың халық әнін айту мәнері табиғи әуезділігімен, дауысты еркін билеумен ерекшеленеді. Дауыстан қағып алатын әншілер оны ұрпақтан ұрпаққа қабылдап, артындағыларға қалдырып отырады. Мәселен, ұзақ уақыттың бойында қазақ халқының әншілік мәдениетінде тамаша ән шырқаудың эстетикалық орындалуының өзіндік ұлттық стилі – бельканто дүниеге келді.

Бельканто ән шырқау стилі, орындаушының әнге көзқарасы ретінде, әннің мәтінінің композитор мен орындаушының санасында түсінілуі бір ғана итальяндықтардың монополиясы болып табылмайды. Нақты бір халықтың, әлдебір әлеуметтік ортаның өкілі ретінде әншімен бірге өзгере отырып бельканто дәуірдің, мәдениеттің спецификалық нышандарына және көптеген әлеуметтік факторларға бейімделіп, өзіндік сипатқа ие болады. Ондай тұрғыдан, белькантоны стиль ретінде біз жаппай – кез келген халықтардың және кез келген дәуірлердің әндерінен байқаймыз. Қазақтың ән айту мәдениетімен жеткілікті таныс болған, қазақ әндерін тамаша орындаушыларды білген және талай рет тыңдаған, Мәскеуде қазақ әншілерінің концерттерінде өнер көрсетіп, қазақ әндерін түпнұсқалық тілде шырқаған белгілі әнші, Мәскеу консерваториясының профессоры Анатолий Доливоға халық әні “Ардақты” Әміре Қашаубаевтың орындауында тыңдаудың орайы түскен екен. Ол осы әнді орындау әншіден тап бельканто стилін – тамаша ән шырқау стилін талап етеді деп санаған. Профессор шабыт билеген әншінің аузында әннің (“Ардақ”) кенеттен биік поэзияның туындысына айналғанын, оның іші бекзаттықтан нұрланып сала бергенін, оның әуезді әрі сазды дауысының дыбысы бөлмені кернегенін қатты толғаныспен еске алған.

Әміре Қашаубаевтің вокалдық өнері елдің шекарасынан тыс аттаған тұңғыш қазақ болғаны да бекер емес. 1925 жылдың маусымында Парижде Дүниежүзілік әшекейлік өнер және көркемдік өнеркәсіп көрмесінде ол этнографиялық концертте өнер көрсетті, ал 1927 жылы Майндағы Франкфуртта қазақтың ән өнерін әлемге паш етті.

Әміре Қашаубаев әлемнің өнер сүйер, ән сүйер қауымының алдында көмейінен бал тамған әнші атанды. Әміренің әншілік тынысына тәнті болған жұрт оны тамағының қалтасы бар әнші депте атады.

Әншінің туған жері Семей қаласында көп жылдар бойы тұрған М.О.Әуезовтың Әміре Қашаубаевты тыңдауға, оның әншілік өнерінің жетілуін бағалауға мүмкіндігі болған екен. Өзінің 20 – шы – 30 – шы жылдардағы өнер жөніндегі мақалаларының бірқатарында әншінің шығармашылығына жоғары бағасын берген.

Әміре Қашаубаев әншілік мәдениеттің аса жарқын өкілі ретінде халық жадында мәңгі сақталады.

Әншілік мәдениеттің түрлерін қарастырғанда, біздің орындаушылық дәстүрдің өміршендігін бағалауға толық мүмкіндігіміз бар. Әлбетте, дәстүрге сондай өміршең болуға не көмектеседі деген сұрақ туындайды. Оның жауабы тек біреу ғана бола алады – халықтың тілден: қанаттыға айналған эпитеттерден, әсірелі салыстырмалардан көрініс тапқан әншілік өнерге сүйіспеншілігі. Бәрін қосқанда, олар халықтың әншілік өнерге деген эстетикалық көзқарастары болып табылады. Оларды қарастыру да сондай – ақ қазақтың ән өнерінің ерекшеліктерін түсінуге көмектеседі.

Әншілік мәдениет жайындағы эстетикалық бейнелік сөз нақыстары ұзақ тарихи даму барысында қалыптасты.

Олар адамдардың арасындағы әбден айқын әлеуметтік – экономикалық қатынастардың нәтижесі болып табылады. “Эстетикалық көзқарастар – адамның эстетикалық қызметінің болмысы мен мақсаттары туралы, өнердің болмысы мен қоғамдық ролі, оның нақтылыққа қатынасы туралы, әсемдік туралы, асқақ, қайғылы және күлкілі нәрселер туралы тарихи қалыптасқан идеялар жүйесі; олар қоғамда оның өзіндік айна көрінісі ретінде қоғамдық болмыстан туындайды. Іс жүзіндегі нақтылықтың көркемдік көрінісі ретінде, қазақ халқының бейнелі эстетикалық ойында көптеген ұрпақтың айтулы орындаушыларының тәжірибесі жинақталған және жалпыланған. Өйткені ән халқымыздың бүкіл ғұмырының ұзақ тарихи рухани эволюциясының барысында онымен қатарлас келеді.

Барлық кездерде халық өзінің мірдей нақыстарымен әншілердің дарындылығы мен шеберлігінің дәрежесіне дөп мінездемелер берген. Мәселен, “ән” деген сөз өте нәзік эстетикалық реңктерді жеткізуге қатысады. Мысалы: ол тамаша әнші; майталман әнші; одан әншіліктің төресі шығады.

Әншінің зор даусының сипаты үлкен әнші немесе даусы зор әнші деген нақыспен айқындалады. Халықтың әншілік өнерге эстетикалық көзқарасы “Әні бардың – сәні бар” деген нақыста айқын көрініс тапқан.

Халқымыздың сөзінің әсемдігіне, әнінің, ертегінің сөйлемінің құрылысына құлақ салсаңыз, сонда сіз бейнелерден ғажап байлығын, салыпрудың дөптігін, қарапайымдылықты – күшімен арбайтын айқындамалардың сөз жетпес сұлулығын көресіз. Оларда халықтың төлтума психологиялық дүниесінің, оның ойлау сипатының, эстетикалық дүниетанымының ұлттық тұңғықтық түйсігі көрініс тапқан. Халық шығармашылығы өз бойында ғасырдан ғасырға шыңдалған халық эстетикасының принциптерін, халықтың көркемдік талғамын біріктірген.

Халқымыз бейнелі теңемелерді жақсы көреді және бағалайды. Көрнекті әншілерді олар “жарық жұлдыз” деп атайды.

Қазақтың дәстүрлі халықтық ән айту мәнері өз өнерінде баяу-сазды кантиленаның пластикасын импровизациялық-речитативтік икемділікпен, зор эпикалық-эмоционалдық күшпен ұштастырылады, бұл “көмейінен бал тамған әнші” секілді бейнелі теңеу сөз нақысынан көрініс табады. Ондай әншінің бар мұраты - әннің эмоционалдық сазды эстетикалық түсінілуін ашып көрсету және онда берілген идеялық мазмұнға жету. Орындау тәсілдерін әншіге бір жағынан, оның өз вокалдық материалын орындаудың белгілі бір түріне туа біткен бейімділігі, екінші жағынан – халық шығармашылығы туындысының өзінің стилінің негізіне алынған талаптар таңады.

Осы ән айту стилінде әншінің тыныс алуына зор талаптар қойылады. Демі зор әншілер, демі ұзақ әншілер мадақталады. Сондықтан жоғарыда келтірілген көмейінен бал тамған әнші бейнелі теңеуі, жұмсақ, барқыт, әуезі бойынша жағымды дауысқа және олар шебер басқаратын зор тынысқа ие жандарды сипаттайды.

Ерлер дауысатарынан халық арасында тенорлар, баритондар жиі, сирегірек – бастар кездеседі, әйел дауыстарынан – контральто және қоңыр, байсалды регистрде сопрано кездеседі. Халық аузында қоңыр, әдемі дауыс деген нақыстың болуы кездейсоқ емес. Жалпы алғанда, “қоңыр” сөзі қазақтың әншілік мәдениетінің реңктерін айқындауда едәуір кеңінен қолданылады. Мәселен, “қоңыр ән”, “қоңыр дауыс”, “қоңыр саз” және т.б.

Халық аузында ән әншіден әншіге, ұрпақтан ұрпаққа қалып отыратын ауызекі түрде болғанының арқасында орнықтылыққа ие болды. Әншілер “дауыстан” жадыға тоқып, бұл орайда айрықша аялау мен сезімталдық таныта отырып жаттайды. Халық арасында әндердің ертегілердегі дастандардың орасан зор санын жатқа білген әншілер болған. Оның жарқын бір мысалы – Құрманбек Жандарбеков. Өткен ғасырдың 20-шы жылдары, даңқты әнші бір концерттік кеште 110 әнді шырқаған екен, бұл сонымен қатар халық әншісінің даусының төзімділігін де көрсетеді. Өзінің өнерімен, әншілік даусының кәнігілігімен көптеген кәсіпқой халық әншілері көзге түскен.

Тілде әншінің даусының төзімділігі мен таусылмай шыға беретін секілді көрінуі “тамағының қалтасы бар әнші” деген кең тараған эпитеттен көрініс тапты. Теңеулердің қоршаған ортаға байланысты болғаны жиі кездеседі. Ұлттық ой-сананың, шынайы қазақша ұғымдар мен эстетикалық түсініктердің іздері “дауысын алты қырдан асырған әнші” деген теңеуден табылады. Үкілі Ыбырай кәсіпқой әнші, күштілігі жағынан ерекше тенордың иесі, ақын Сәкен Сейфуллинге жас шағында оның даусы жеті қырдың сыртынан естілетіндігін айтыпты.

Ән халқымыздың эмоционалдық болмысы, оның әуендік-интонациялық сыры әркімнің жүрегіне жол табады. Ән адамның жарқын адамгершілік қасиеттерін тәрбиелейді, арман, ешнәрсемен салыстыруға келмейтін шаттық сыйлайды, рухын асқақтатады. Сондықтан, халық мәтелінде “Ақылың болса, ән тыңда” делінген. Халық әнді жоғары бағалаған, сондықтан орындаушылардың ел аузында әнші деген атаққа ие болуы оңайға түспейді.

Әннің мазмұнының тереңдігін дұрыс жеткізу әншінің көркемдік интеллектімен, оның бейнелерді жасауға қабілетімен, оның орындаушылық шеберлігінің, даусының сырларымен тікелей байланыста болады. Ондай қасиеттері жоқ әншілерге кең таралған сың теңеулерде мінездеме беріледі, мысалы: “барқыраған дауыс”, “ащы дауыс”- деген.

Халық әншісі үшін ең биік қошемет “күміс көмей, жез таңдай әнші” деген сипаттама болып табылады. Бұл - әншінің жаратылысынан бірегей дарындылығын, оның дауыс аппаратының сапасын айқындайтын және дауыстың қою, қанық интонацияларын сипаттайтын жұқа эстетикалық баға. Осы бейнелі теңеуде халық дауыста асыл металдың – дыбыстың қатты денеге жанасқанынан туындайтын (жез таңдай) ерекше жарқылы бар күмістей сыңғырдың болуын бағалайды. Ондай баға белгілі бір дәрежеде вокал өнерінің сапасының жалпы қабылданған айқындамалармен үндеседі. Мәселен, ән шырқағанды “бұлбұл” деген теңеу сөзбен бағалаудан шыққан болуы керек.

Күміс көмей, жез таңдай деген эстетикалық бағамен біліктілігі жоғары, әншілік өнерді меңгерудің қиын әрі күрделі ғылымында табандылық, қайсарлық танытқан әншілерді, тек бірегей дауыс аппаратына ғана ие болып қоймай, сонымен қатар жан дүниесінің ерекше романтикалық қалпы бар, әншілік шеберлігімен және әндерді көркемдік ажарлаудың өрнектілігімен тамсандыратын әншілер мадақталады. Олар әрдайым халық арасында белгілі әрі сыйлы болды. Олардың дауыстары жаратылысынан қойылған әншілер, өз дарынын табанды түрде жетілдіріп, ел аралап өнерлерін шындап, халық ықыласына бөленді. Кәсіпқой халық композиторлары мен әншілері деп біз Біржан сал, Ақан сері, Сегіз сері, Салқара, Жаяу Мұса, Иман Жүсіп, Балуан Шолақ, Үкілі Ыбырай, Мәди, Әсет, Мұхит, Нартай, Естай, Шашубай, Жарылғапберді, Ғазиз, Майра Уәлиқызын айтамыз.

Ән орындаушының өнері тиісті қоғамдық ортасыз ысыла алмас еді. Бұл тұрғыдан халықтың қабылдауы оның дамуы үшін ең маңызды стимул болып табылады. Халықтың әншілік өнері өзіндік халықтық ән мектептерінің, шын мәнінде, тәжірибелі әншілердің кейіннен өз ұстаздарының ізбасарларына айналып, олардың вокал өнерінің дәстүрлерін дамытқан таңдаулы немесе жас таланттарға тәлімгерлерінің арқасында сақталып және өрбіп келгенін айта кету керек.

Дәстүрлі көркем-бейнелік теңеулер, олардың алуан қырлылығы қазақ халқының жалпы вокал өнеріне эстетикалық көз қарастарының кеңдігін айқын көрсетеді. Олар халықтың бойында әншілік өнерді қабылдауынан және оның тындарман ретінде қатысу барысында пайда болды. Өнер туындысы өнерді түсінетін және сұлулықтан ләззат алуға қабілетті жұртшылықты туғызады – кез келген өнімде сол ісіптес құбылысты кешетіні белгілі.

Біздің көруге мүмкіндігіміз болғандай, қазақтың көптеген халық эстетикалық айқындамалары әншілік өнердің жалпы қабылданған классикалық бағаға үндестігі. Бұл мүлдем оқшау дамыған мәдениет болмайды деп тұжырымдауға негіз береді. Негізгі әр мәдениеттің бірегейлілігі туралы қағида болып табылатын адамзаттың тарихи бірлігі және мәдениеттердің өзара ықпал ету принципіне орай, қазақ халқының эстетикалық көзқарасының төлтумалығы онда жалпы құбылыстардың жоқтығынан емес, оның сондай құбылыстарды, ойларды, айқындамалар мен әншілік өнердің бағаларын сіндіруге және өзінше бейнелеуге деген қабілетінен көрінеді.

Қазақтың халық әндеріне теориялық тұрғыдан терең зерттеулер жасаған ғалымдар А.Жұбанов, Б.Г.Ерзакович, М.Ахметова, Шомбалова, В.Дернова, Ғ.Бейсенова, С.Күзембаева, А.Кетегенова, А.Темірбекова, Т.Бекхожин, Қ.Жүзбасова, А.Байгаскина, Б.Қарақұлов, С.Еламановалар болды.

Қазақтың әншілік өнерінің орындаушылық дәстүрі мен тарихының сыр сипаты ғалым А.Сейдімбеков еңбектерінде терең сыр шертеді.

Өткен ғасырдың 20-30 жылдары қазақтың алғашқы кәсіпқой музыкалық театрына халқымыздың маңдай алды өнер саңлақтары тартыла бастады. Олар Қали Байжанов, Әміре Қашаубаев, Манарбек Ержанов, Жүсіпбек Елебеков, Ғарифолла Құрманғалиев, Құрманбек Жандарбеков, Қанабек Байсейітов, Күләш Байсейітова, Рабиға Есимжанова мен Жамал Омаровалар болатын. Бұлар дәстүрлі әншілік дауыспен ән айтып актерлік өнер көрсетті. Бұл ұлттық операның дүниеге келуіне себеп болды және осыған орай кең диапазонда академиялық үрдісте айтатын әншілер тәрбиелеу ісі қолға алынды. Сұранысқа орай музыкалық студиялар ашылып, ұлттық музыка театрына ұлттық кадрларды кәсіби ән өнеріне тәрбиелеу жұмысына назар аударылды.

1936 жылы Қазақтың асыл азаматы, Қазақстан үкіметінің мәдениеті мен оқу-ағарту комиссары Темірбек Қараұлы Жүргенов атамыздың ұйымдастыруымен Мәскеуде өткен алғашқы Қазақстанның 10 күндік декадасында Қазақтың інжу-маржан әндерінен құралып жазылған Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсында Қыз Жібектің образын тамаша сомдағаны үшін, Күләш Байсейітова орыстың театр майталмандары К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, В.И.Качаловтармен қатар не бары 24 жасында ҚСРО халық артисі атағын алған болатын. Арнайы әншілік мектептен өтпей ақ өзінің туа бітті қойылған дауысының, ой өрісімен талғам таразысының тереңдігінен арқасында не бір күрделі жанрлардағы ән шығармаларды орындады. Сөйтіп Күләш Байсейітова Қазақ елінің бұлбұл атанды. Еліміздің ән өнері тарихына Күләш Байсейітованың есімі алтын

әріптермен жазылды. Әнші апамыздың атына көшелер мен ескерткішін орнатып, музыкалық мектепке есімі берілген. Халықаралық әншілер конкурсы да Қазақтың әншілік өнерін насихаттау, мақсатымен әнші атында ара кідік өтіп тұрады.

Ел тәуелсіздігінің тұғыры мәңгілік болып, көк байрағымыз аспанымызда желбіреп, қазағымның ән қанаты талмай асқақтай беруін тілеймін.

Күміс көмей жез таңдай әншілеріміздің салған әндері әлемнің түпкір-түпкіріне тарап, қазақ әні көк аспанда қалықтай берсін.

Жумат Акшабаевич Жабагин

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

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ӘНШІЛІК ӨНЕРІ

Кілт сөздер: Қазақ әншілік өнері, дәстүрлі ән өнері, орындаушылық шеберлік.

Ключевые слова: Казахское певческое искусство, традиционное пение, исполнительское мастерство

Key words: Kazakh singing art, traditional singing, performing skills

«Өнер алды қызыл тіл» дейді ғой біздің дана халық. Ендеше сол тілімізбен біте қайнасып, ғасырдан ғасыр алмасып жасап келе жатқан халқымыздың төл өнері ол әншілік өнер. Әу демейтін қазақ жоқ. «Ән айтсаң да жаныңды жеп айт» – деген де біздің қазақ. Ғасырлар қойнауынан біздің заманымызға жетіп отырған қазақтың халық әндері мәдениетіміздің баға жетпес асыл қазынасы.

Сонау XVII-XVIII ғасырлардағы тарихтан бізге белгілі болған Ақтабан шұбырынды – Алқа көл сұлама деп аталған, ел басына күн туған жаугершілік заманда өмір сүрген Қожаберген жыраудың Елімайлап салған әнін халық бірден ауыздан ауызға таратып халық әні қылып айтып, бүкіл қазақ даласын күңіреткенін де білеміз.

Кешегі өткен қазақ халқының дала философтары, ұлы жыраулар: Желмаясына мініп, саналы ғұмырын халқына жерұйық іздеумен өткізген Асан қайғы, халқының жоғын жоқтап, ертеңіне аландаумен күн кешіп қара сөзден жыр маржандарын тізіп кеткен сөз атасы Майқы би, Қазтуған, Нұртуған, Шалкиіз, Сыпыра жырау, Ақтамберді, Сүйінбай, Тасберген жыраулармен азуын айға білеген Абылайханның ақылгөй кеңесшісі, халқымыз қадырлеп Көмекей әулие атаған Бұхар жыраулардан қалған жыр дастандарды ауыздан ауызға айтып үйреніп біздің заманымызға жеткізгенде осы халқымыз ардақ тұтқан әнші жыршыларымыз.

Қазақтың халық педагогикасының, ұлттық музыка мәдениетінің негізін қалауда зор еңбек еткен қазақтың тұңғыш ғалымы Ш.Уәлиханов, халық ағартушы Ыбырай Алтынсарин, алаштың асыл азаматтары А.Байтұрсынов, Ж.Аймауытов, М.Жұмабаев, С.Сейфуллиндер халқымыздың ән мұрасын жинақтап бір арнаға келтіруге атсалысып, ән қорына өз үлестерін қосты.

Ғасырлар бойына қалыптасқан, өзіндік дәстүрлерге бай қазақ ән мәдениеті баяғыдан бері орыс ғалымдарының, этнографтарының, саяхатшалырының назарын өзіне тартып, олар біздің халқымыздың музыкалылығына талай тәнті болған.

Қазақ халқының музыка мәдениетінің әсіресе әндері мен ел арасына таралуына ат салысып әндерін нотаға түсіріп жәрдемдескен орыстың саяхатшылары, музыка зерттеуші этнограф, фольклор жинаушы ғалымдары А.Бимбоек, И.Готовицкий, И.Косык, В.Радлов, В.Даль, А.Эйгхорн, В.Успенский мен Г.Потаниндер болатын.

Әнге деген сүйіспеншілік қазақтың ұлттық қасиеті. Халқымыздың ертеден келе жатқан аңыз әңгімелері көп. Соның бірінде қазақ халқының музыкалық дарындылығының жаратылысын, оның әнге деген көз қарасын, оны терең түсінуін былай деп келтіреді. Ерте заманда аспан әні жердің бетінде қалықтаған екен. Ол төменірек түскен жерде – халық оны естіп қабылдайды, ал биікке шарықтаған тұстарда – ол елдің халқы оны естімейді және ән айтып үйренбейді. Ал қазақ даласының үстінде құдіретті ән төмен қалықтапты, қазақ халқы оны естіп, түсініп ән салып уйреніпті дейді. Бұл аңызды Ш.Уалихановтың аузынан Г.М.Потанин жазып алыпты.

Қазақ халқының тарихы мен тұрмысының тамаша білгірі, орыс зерттеушісі әрі саяхатшысы Г.М.Потанин қазақ халқының музыкалық дарындылығына қайран қалып «Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай болып көрінеді» – деген екен.

Ал ғасырдың үш ширегінен астам өткен соң өткен ғасырдың 60 – шы жылдары, Азия халықтарының музыкасы жөніндегі ірі маман Венгр В.Браташ өзінің тәнтілігін мынадай сөздермен білдірген: «Қазақтар - таңғажайып дарынды халық. Мен олардың әндеріне тәнті болдым. Мен егер қазақ халқы Веналықтардан музыкалылығы жағынан кем түспейді және вокалдылығы Италияндықтардан кем емес деп айтсам, қателеспеймін деп ойлаймын. Қазақстан бірге сәтті ұштасқан Азиялық Вена мен Италия»- деп айтқан екен.

Қазақ әндерін түсінуден осы екі жарқын әсердің арасында тұтас бір ғасыр жатыр. Бұл дәстүрдің өміршеңдігі жайын айтады. Ұрпақтан ұрпаққа әншілер өз өнерімен адамдардың рухани дүниесін байытып, оларды әсемдікке, тазалыққа, мейрімділікке бейімділіктің туындауына ықпалдасып келеді. Олардың көркем – эстетикалық ықпалының ауқымы неғұрлым кең болған сайын, олардың еңбегі соғұрлым зор, қалдырған іздері соғұрлым жарқын.

1930 жылдарда ірі музыка зерттеушілері А.Затаевич, Б.Г.Ерзакович қазақтың 2000 – нан астам әндерін жинақтап, нотаға түсіріп әншілер репертуарларын байытты. Көптеген қазақ халық әншілерінің шығармашылық шабыттың шырқау шыңына жеткен сәттердегі жалынды бейнелерін Александр Затаевич қағаз бетіне түсірген. А.Затаевич әр әншінің бойынан даралықты көре білген. Оны әншілердің ерекше шынайлығы, сезімдерінің тереңдігі, толқынысы мен құштарлығы және олардың музыкаға оңай берілетіндігі қайран қалдырған. Ахмет Жұбанов «Ғасырлар бұлбұлдары» деген өзінің кітабын әншілердің өмірін, шығармашылығын, орындаушылық шеберлігінің сипаттамасын шолуға арнады. Ол халық әншілерінің дара ерекшеліктерін анықтап, вокалды - әншілік мектептің негізгі жұлдыз шоғырының идеялық және көркемдік сипаттарын ашып қазақтың әнші - композиторлары мен орындаушыларының бейнелерін күнделікті тұрмыстың көріністерімен бірге айшықтады.

Ән және онымен бірге оны іске асыру түрлері, дәстүрлі орындаушылық шеберлігі тарихи жолы мен эстетикалық қалыптасудың әр сатысында түбегейлі өзгерістерге ұшырайды. Прогрессивті шығармашылық ой әрқашанда өз заманының

ұдайы өсіп отыратын талаптарын қанағаттандыруға ұмтылатын орындаушылық өнердің жаңа жолдарын айқындайды.

Көптеген әншілер тыңдармандарын терең баурап алатын әсер күшке ие болған. Олар қазақ халқының әншілік мәдениетін жоғары деңгейге көтерді.

Тұрмыста орындалатын әндердің көбінесе диапазоны шағын, речитативті сипатта, шумақ түрінде болып келеді, олардың мәтіндері негізінен суырып салмалы. Олар әншілік мәдениеттің әлдеқайда ерте кезеңіне жатады. Ән айтудың негізгі түрлері мен өзіне тән нышандарын қарастырудан бұрын, оны орындаудың бірқатар тәсілдерін атап өтейік.

Дәстүрлі тұрмыстық ән айтудың кең таралған тәсілдерінің бірі “Ауыз қағып, қол бұлғап ән салу” болып табылады. Ол ұзақ әрі жоғары дыбыспен ән айтқан уақытта ауыздың алдында ашық алақанды ырғақты бұлғаудан тұрады. Тәсіл әр шумақтың басында пайдаланылады. Осы олай – былай қимылдату ауаның тербелісін туғызып, ол дыбысты күшейтуге, “жуандатуға” және дауыс аппаратының әсерлі дірілінің пайда болуына жәдремдеседі. Әнші өз дауысының күшін осындай тәсілмен ұлғайтқанда, оны әлдеқайда жарқын, алысқа жететіндей ететініне сенімді болған. Ол әсіресе ашық аспанның астында, халық көп жиналған уақытта әсерлі болады. Бұл тәсіл сондай – ақ ән салардың алдындағы кіріспе көтеріңкі дауыстаған кезде қолданылады. Әнші бастайтыны туралы ескерткендей және сонымен қатар тыңдармандарды тәртіп сақтауға шақырғандай болады. Бұл дәстүрлі тәсіл бүгін де театрландырылған көркемөнерпаздық қойылымдарда, ақындар айтыстарында, сондай – ақ негізінен өзіндік кейіпкерлермен опера көріністерінде пайдаланылады. Қазақтың көрнекті халық әншісі, ақын – сазгері Кенен атамыз біршама өзге тәсілді пайдаланған. Ән айтқан уақытта ол дауысын жақсырақ дірілдету және резонансы үшін, ән айтқанда құлағын қағып отырған. Бұл тәсіл бірәз өзгертілген түрінде Шығыстың көптеген елдерінде таралған. Ол әншінің өзін бақылайтының көрсетеді. Эмоционалдық сезімін білдіруге қажеттіліктен туындаған аталған әншілік тәсілдер ұлттық сипаттағы көркемдік көрініске айналды. Олар негізінен көшпенділік жағдайларынан – байтақ даладағы адамдардың өмірі мен тұрмысынан туындаған. Қазақтың өмір салтының тап осы ерекшеліктерінің арқасында бұл тәсілдер дәстүрге айналды. Осындай орындаушылық дәстүр жайында XIX ғасырмен XX ғасырдың бас кезіндегі орыс этнографтары мен фольклоршыларының еңбектерінде қызықты материалдар бар. Мәселен, М.В.Готовицкий, қазақ халқының рухани өміріндегі әннің ролін айқындағанда, былай деп жазды: “Әрбір отбасылық оқиғаға, мысалы, неке тойына, баланың дүниеге келуіне, жерлеуге, ас беруге міндетті түрдегі рәсімдерге қатысушылардың өздерінің осындай жағдайлар үшін шығарылған және еркектер мен әйелдер бірде қосылып бірде жеке орындайтын әндері ілеседі. Жалпы алғанда, кез келген қуаныш, кез келген қайғы қазақ халқында ән айтумен білдіріледі, ол көп жағдайларда әрдайым сезімтал және тыңдармандарына үнемі терең әсер қалдырады. Халқымыздың өмірінің мәнді де мағыналы тұстарының бәрі дерлік әнмен өрнектелген. “Туғанда дүние есігін ашады өлең, өлеңмен жер қойынына кірер денең” – деп Абай атамызда бекер жырламаған болуы керек.

Музыка мәдениетінің тарихы халықтық стильді шығарған және көптеген ұрпақ олардың негізінде тәрбие алған және алып жатқан белгілі бір эстетикалық талаптар орнатқан талай дарынды әншілердің есімдерін сақтап қалды. Ондай әншілер ұлттық орындаушылық вокал мектебінің қалыптасуында маңызды рөл атқарды. Олар шырқап айтылатын баяу, пішіні жағынан жетілген, масштабы

жағынан әуендік сипаттағы және вокалдық – техникалық күрделі әндерді кәсіпқой орындаушылар. Олар тамаша дауысты, сирек музыка сезімі, биік әншілік шеберлігі мен айрықша өнерпаздығы бар, жан дүниесінің болмысы ерекше, поэзиялық әншілер. Көп жағдайда олар әуендер мен өлең мәтінінің авторлары, яғни, композиторлар мен орындаушылар болып табылады. “Олар қазақ халқының поэзиялық, сонымен қатар музыкалық – вокалдық мәдениетін құрды және кеңейтті. Айтыстарға қатысатын суырып салма ақындар да көбінесе солар болатын”. Сондықтан, халықтық – кәсіби әншілік өнердің тек айтулы өкілдері көмейінен бал тамған әнші немесе күміс көмей жез таңдай әнші секілді халықтың жоғары эстетикалық бағасына лайық болды. Ондай әншілер “Алқоңыр”, “Ақбақай”, “Қарғам – ау”, “Тауһартас”, “Қызыл бидай”, “Жонып алды”, “Сұржекей”, “Зәуреш”, “Айнамкөз”, “Қаракесек”, “Жалғыз арша”, “Алтыбасар” секілді күрделі романс – ария түріндегі әндер мен орындаушыдан биік шеберлікті, жан жылуын, ерекше шабытты талап ететін көптеген басқа да халық әндерін орындай алатын әншілер. Мәселен, Ғаббас Айтбаевтің шырқаған әнінің әсеріне қайран қалған Александр Затаевич оны “тума дарынның мінсіз талғамына ие, өзінің ән нұсқаларын таңдайтын және безендіретін әрі оларды жан тербетер жылумен орындайтын айрықша музыкалық сезімі бар ақын деп бағалаған. Ол бір жолы қабылдап, бауыр басқан әуеннің пішіні ойып жасалған секілді, әлдебір қайталанбас және іштей толымды әлдебір нәрсе секілді қылаң береді, әрі ол орындауға салатын сезімінің күшінің әсері соншалық, тіпті оның еш астарсыз “қайырма” сөздерге қарапайым, тыңдарманның жан дүниесін қатты толқытуға қабылетті!” деп жазған.

Қазақтың халық әнін айту мәнері табиғи әуезділігімен, дауысты еркін билеумен ерекшеленеді. Дауыстан қағып алатын әншілер оны ұрпақтан ұрпаққа қабылдап, артындағыларға қалдырып отырады. Мәселен, ұзақ уақыттың бойында қазақ халқының әншілік мәдениетінде тамаша ән шырқаудың эстетикалық орындалуының өзіндік ұлттық стилі – бельканто дүниеге келді.

Бельканто ән шырқау стилі, орындаушының әнге көзқарасы ретінде, әннің мәтінінің композитор мен орындаушының санасында түсінілуі бір ғана итальяндықтардың монополиясы болып табылмайды. Нақты бір халықтың, әлдебір әлеуметтік ортаның өкілі ретінде әншімен бірге өзгере отырып бельканто дәуірдің, мәдениеттің спецификалық нышандарына және көптеген әлеуметтік факторларға бейімделіп, өзіндік сипатқа ие болады. Ондай тұрғыдан, белькантоны стиль ретінде біз жаппай – кез келген халықтардың және кез келген дәуірлердің әндерінен байқаймыз. Қазақтың ән айту мәдениетімен жеткілікті таныс болған, қазақ әндерін тамаша орындаушыларды білген және талай рет тыңдаған, Мәскеуде қазақ әншілерінің концерттерінде өнер көрсетіп, қазақ әндерін түпнұсқалық тілде шырқаған белгілі әнші, Мәскеу консерваториясының профессоры Анатолий Доливоға халық әні “Ардақты” Әміре Қашаубаевтың орындауында тыңдаудың орайы түскен екен. Ол осы әнді орындау әншіден тап бельканто стилін – тамаша ән шырқау стилін талап етеді деп санаған. Профессор шабыт билеген әншінің аузында әннің (“Ардақ”) кенеттен биік поэзияның туындысына айналғанын, оның іші бекзаттықтан нұрланып сала бергенін, оның әуезді әрі сазды дауысының дыбысы бөлмені кернегенін қатты толғаныспен еске алған.

Әміре Қашаубаевтің вокалдық өнері елдің шекарасынан тыс аттаған тұңғыш қазақ болғаны да бекер емес. 1925 жылдың маусымында Парижде Дүниежүзілік әшекейлік өнер және көркемдік өнеркәсіп көрмесінде ол этнографиялық концертте

өнер көрсетті, ал 1927 жылы Майндағы Франкфуртта қазақтың ән өнерін әлемге паш етті.

Әміре Қашаубаев әлемнің өнер сүйер, ән сүйер қауымының алдында көмейінен бал тамған әнші атанды. Әміренің әншілік тынысына тәнті болған жұрт оны тамағының қалтасы бар әнші депте атады.

Әншінің туған жері Семей қаласында көп жылдар бойы тұрған М.О.Әуезовтың Әміре Қашаубаевты тыңдауға, оның әншілік өнерінің жетілуін бағалауға мүмкіндігі болған екен. Өзінің 20 – шы – 30 – шы жылдардағы өнер жөніндегі мақалаларының бірқатарында әншінің шығармашылығына жоғары бағасын берген.

Әміре Қашаубаев әншілік мәдениеттің аса жарқын өкілі ретінде халық жадында мәңгі сақталады.

Әншілік мәдениеттің түрлерін қарастырғанда, біздің орындаушылық дәстүрдің өміршендігін бағалауға толық мүмкіндігіміз бар. Әлбетте, дәстүрге сондай өміршен болуға не көмектеседі деген сұрақ туындайды. Оның жауабы тек біреу ғана бола алады – халықтың тілден: қанаттыға айналған эпитеттерден, әсірелі салыстырмалардан көрініс тапқан әншілік өнерге сүйіспеншілігі. Бәрін қосқанда, олар халықтың әншілік өнерге деген эстетикалық көзқарастары болып табылады. Оларды қарастыру да сондай – ақ қазақтың ән өнерінің ерекшеліктерін түсінуге көмектеседі.

Әншілік мәдениет жайындағы эстетикалық бейнелік сөз нақыстары ұзақ тарихи даму барысында қалыптасты.

Олар адамдардың арасындағы әбден айқын әлеуметтік – экономикалық қатынастардың нәтижесі болып табылады. “Эстетикалық көзқарастар – адамның эстетикалық қызметінің болмысы мен мақсаттары туралы, өнердің болмысы мен қоғамдық ролі, оның нақтылыққа қатынасы туралы, әсемдік туралы, асқақ, қайғылы және күлкілі нәрселер туралы тарихи қалыптасқан идеялар жүйесі; олар қоғамда оның өзіндік айна көрінісі ретінде қоғамдық болмыстан туындайды. Іс жүзіндегі нақтылықтың көркемдік көрінісі ретінде, қазақ халқының бейнелі эстетикалық ойында көптеген ұрпақтың айтулы орындаушыларының тәжірибесі жинақталған және жалпыланған. Өйткені ән халқымыздың бүкіл ғұмырының ұзақ тарихи рухани эволюциясының барысында онымен қатарлас келеді.

Барлық кездерде халық өзінің мірдей нақыстарымен әншілердің дарындылығы мен шеберлігінің дәрежесіне дөп мінездемелер берген. Мәселен, “ән” деген сөз өте нәзік эстетикалық реңктерді жеткізуге қатысады. Мысалы: ол тамаша әнші; майталман әнші; одан әншіліктің төресі шығады.

Әншінің зор даусының сипаты үлкен әнші немесе даусы зор әнші деген нақыспен айқындалады. Халықтың әншілік өнерге эстетикалық көзқарасы “Әні бардың – сәні бар” деген нақыста айқын көрініс тапқан.

Халқымыздың сөзінің әсемдігіне, әнінің, ертегінің сөйлемінің құрылысына құлақ салсаңыз, сонда сіз бейнелерден ғажап байлығын, салыструдың дәптігін, қарапайымдылықты – күшімен арбайтын айқындамалардың сөз жетпес сұлулығын көресіз. Оларда халықтың төлтума психологиялық дүниесінің, оның ойлау сипатының, эстетикалық дүниетанымының ұлттық тұңғықтық түйсігі көрініс тапқан. Халық шығармашылығы өз бойында ғасырдан ғасырға шыңдалған халық эстетикасының принциптерін, халықтың көркемдік талғамын біріктірген.

Халқымыз бейнелі теңемелерді жақсы көреді және бағалайды. Көрнекті әншілерді олар “жарық жұлдыз” деп атайды.

Қазақтың дәстүрлі халықтық ән айту мәнері өз өнерінде баяу-сазды кантиленаның пластикасын импровизациялық-речитативтік икемділікпен, зор эпикалық-эмоционалдық күшпен ұштастырылады, бұл “көмейінен бал тамған әнші” секілді бейнелі теңеу сөз нақысынан көрініс табады. Ондай әншінің бар мұраты - әннің эмоционалдық сазды эстетикалық түсінілуін ашып көрсету және онда берілген идеялық мазмұнға жету. Орындау тәсілдерін әншіге бір жағынан, оның өз вокалдық материалын орындаудың белгілі бір түріне туа біткен бейімділігі, екінші жағынан – халық шығармашылығы туындысының өзінің стилінің негізіне алынған талаптар таңады.

Осы ән айту стилінде әншінің тыныс алуына зор талаптар қойылады. Демі зор әншілер, демі ұзақ әншілер мадақталады. Сондықтан жоғарыда келтірілген көмейінен бал тамған әнші бейнелі теңеуі, жұмсақ, барқыт, әуезі бойынша жағымды дауысқа және олар шебер басқаратын зор тынысқа ие жандарды сипаттайды.

Ерлер дауысатарынан халық арасында тенорлар, баритондар жиі, сирегірек – бастар кездеседі, әйел дауыстарынан – контральто және қоңыр, байсалды регистрде сопрано кездеседі. Халық аузында қоңыр, әдемі дауыс деген нақыстың болуы кездейсоқ емес. Жалпы алғанда, “қоңыр” сөзі қазақтың әншілік мәдениетінің реңктерін айқындауда едәуір кеңінен қолданылады. Мәселен, “қоңыр ән”, “қоңыр дауыс”, “қоңыр саз” және т.б.

Халық аузында ән әншіден әншіге, ұрпақтан ұрпаққа қалып отыратын ауызекі түрде болғанының арқасында орнықтылыққа ие болды. Әншілер “дауыстан” жадыға тоқып, бұл орайда айрықша аялау мен сезімталдық таныта отырып жаттайды. Халық арасында әндердің ертегілердегі дастандардың орасан зор санын жатқа білген әншілер болған. Оның жарқын бір мысалы – Құрманбек Жандарбеков. Өткен ғасырдың 20-шы жылдары, даңқты әнші бір концерттік кеште 110 әнді шырқаған екен, бұл сонымен қатар халық әншісінің даусының төзімділігін де көрсетеді. Өзінің өнерімен, әншілік даусының кәнігілігімен көптеген кәсіпқой халық әншілері көзге түскен.

Тілде әншінің даусының төзімділігі мен таусылмай шыға беретін секілді көрінуі “тамағының қалтасы бар әнші” деген кең тараған эпитеттен көрініс тапты. Теңеулердің қоршаған ортаға байланысты болғаны жиі кездеседі. Ұлттық ой-сананың, шынайы қазақша ұғымдар мен эстетикалық түсініктердің іздері “дауысын алты қырдан асырған әнші” деген теңеуден табылады. Үкілі Ыбырай кәсіпқой әнші, күштілігі жағынан ерекше тенордың иесі, ақын Сәкен Сейфуллинге жас шағында оның даусы жеті қырдың сыртынан естілетіндігін айтыпты.

Ән халқымыздың эмоционалдық болмысы, оның әуендік-интонациялық сыры әркімнің жүрегіне жол табады. Ән адамның жарқын адамгершілік қасиеттерін тәрбиелейді, арман, ешнәрсемен салыстыруға келмейтін шаттық сыйлайды, рухын асқақтатады. Сондықтан, халық мәтелінде “Ақылың болса, ән тыңда” делінген. Халық әнді жоғары бағалаған, сондықтан орындаушылардың ел аузында әнші деген атаққа ие болуы оңайға түспейді.

Әннің мазмұнының тереңдігін дұрыс жеткізу әншінің көркемдік интеллектімен, оның бейнелерді жасауға қабілетімен, оның орындаушылық шеберлігінің, даусының сырларымен тікелей байланыста болады. Ондай қасиеттері жоқ әншілерге кең таралған сың теңдеулерде мінездеме беріледі, мысалы: “барқыраған дауыс”, “ашы дауыс”- деген.

Халық әншісі үшін ең биік қошемет “күміс көмей, жез таңдай әнші” деген сипаттама болып табылады. Бұл - әншінің жаратылысынан бірегей дарындылығын, оның дауыс аппаратының сапасын айқындайтын және дауыстың қою, қанық интонацияларын сипаттайтын жұқа эстетикалық баға. Осы бейнелі теңеуде халық дауыста асыл металдың – дыбыстың қатты денеге жанасқанынан туындайтын (жез таңдай) ерекше жарқылы бар күмістей сыңғырдың болуын бағалайды. Ондай баға белгілі бір дәрежеде вокал өнерінің сапасының жалпы қабылданған айқындамалармен үндеседі. Мәселен, ән шырқағанды “бұлбұл” деген теңеу сөзбен бағалаудан шыққан болуы керек.

Күміс көмей, жез таңдай деген эстетикалық бағамен біліктілігі жоғары, әншілік өнерді меңгерудің қиын әрі күрделі ғылымында табандылық, қайсарлық танытқан әншілерді, тек бірегей дауыс аппаратына ғана ие болып қоймай, сонымен қатар жан дүниесінің ерекше романтикалық қалпы бар, әншілік шеберлігімен және әндерді көркемдік ажарлаудың өрнектілігімен тамсандыратын әншілер мадақталады. Олар әрдайым халық арасында белгілі әрі сыйлы болды. Олардың дауыстары жаратылысынан қойылған әншілер, өз дарынын табанды түрде жетілдіріп, ел аралап өнерлерін шындап, халық ықыласына бөленді. Кәсіпқой халық композиторлары мен әншілері деп біз Біржан сал, Ақан сері, Сегіз сері, Салқара, Жаяу Мұса, Иман Жүсіп, Балуан Шолақ, Үкілі Ыбырай, Мәди, Әсет, Мұхит, Нартай, Естай, Шашубай, Жарылғапберді, Ғазиз, Майра Уәлиқызын айтамыз.

Ән орындаушының өнері тиісті қоғамдық ортасыз ысыла алмас еді. Бұл тұрғыдан халықтың қабылдауы оның дамуы үшін ең маңызды стимул болып табылады. Халықтың әншілік өнері өзіндік халықтық ән мектептерінің, шын мәнінде, тәжірибелі әншілердің кейіннен өз ұстаздарының ізбасарларына айналып, олардың вокал өнерінің дәстүрлерін дамытқан таңдаулы немесе жас таланттарға тәлімгерлерінің арқасында сақталып және өрбіп келгенін айта кету керек.

Дәстүрлі көркем-бейнелік теңеулер, олардың алуан қырлылығы қазақ халқының жалпы вокал өнеріне эстетикалық көз қарастарының кеңдігін айқын көрсетеді. Олар халықтың бойында әншілік өнерді қабылдауынан және оның тындарман ретінде қатысу барысында пайда болды. Өнер туындысы өнерді түсінетін және сұлулықтан ләззат алуға қабілетті жұртшылықты туғызады – кез келген өнімде сол ісіптес құбылысты кешетіні белгілі.

Біздің көруге мүмкіндігіміз болғандай, қазақтың көптеген халық эстетикалық айқындамалары әншілік өнердің жалпы қабылданған классикалық бағаға үндестігі. Бұл мүлдем оқшау дамыған мәдениет болмайды деп тұжырымдауға негіз береді. Негізгі әр мәдениеттің бірегейлігі туралы қағида болып табылатын адамзаттың тарихи бірлігі және мәдениеттердің өзара ықпал ету принципіне орай, қазақ халқының эстетикалық көзқарасының төлтумалығы онда жалпы құбылыстардың жоқтығынан емес, оның сондай құбылыстарды, ойларды, айқындамалар мен әншілік өнердің бағаларын сіңіруге және өзінше бейнелеуге деген қабілетінен көрінеді.

Қазақтың халық әндеріне теориялық тұрғыдан терең зерттеулер жасаған ғалымдар А.Жұбанов, Б.Г.Ерзакович, М.Ахметова, Шомбалова, В.Дернова, Ғ.Бейсенова, С.Күзембаева, А.Кетегенова, А.Темірбекова, Т.Бекхожин, Қ.Жүзбасова, А.Байгаскина, Б.Қарақұлов, С.Еламановалар болды.

Қазақтың әншілік өнерінің орындаушылық дәстүрі мен тарихының сыр сипаты ғалым А.Сейдімбеков еңбектерінде терең сыр шертеді.

Өткен ғасырдың 20-30 жылдары қазақтың алғашқы кәсіпқой музыкалық театрына халқымыздың мандай алды өнер саңлақтары тартыла бастады. Олар Қали Байжанов, Әміре Қашаубаев, Манарбек Ержанов, Жүсіпбек Елебеков, Ғарифолла Құрманғалиев, Құрманбек Жандарбеков, Қанабек Байсейітов, Күләш Байсейітова, Рабиға Есимжанова мен Жамал Омаровалар болатын. Бұлар дәстүрлі әншілік дауыспен ән айтып актерлік өнер көрсетті. Бұл ұлттық операның дүниеге келуіне себеп болды және осыған орай кең диапазонда академиялық үрдісте айтатын әншілер тәрбиелеу ісі қолға алынды. Сұранысқа орай музыкалық студиялар ашылып, ұлттық музыка театрына ұлттық кадрларды кәсіби ән өнеріне тәрбиелеу жұмысына назар аударылды.

1936 жылы Қазақтың асыл азаматы, Қазақстан үкіметінің мәдениеті мен оқу-ағарту комиссары Темірбек Қараұлы Жүргенов атамыздың ұйымдастыруымен Мәскеуде өткен алғашқы Қазақстанның 10 күндік декадасында Қазақтың інжу-маржан әндерінен құралып жазылған Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсында Қыз Жібектің образын тамаша сомдағаны үшін, Күләш Байсейітова орыстың театр майталмандары К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, В.И.Качаловтармен қатар не бары 24 жасында ҚСРО халық артисі атағын алған болатын. Арнайы әншілік мектептен өтпей ақ өзінің туа бітті қойылған дауысының, ой өрісімен талғам таразысының тереңдігінің арқасында не бір күрделі жанрлардағы ән шығармаларды орындады. Сөйтіп Күләш Байсейітова Қазақ елінің бұлбұл ағасы атанды. Еліміздің ән өнері тарихына Күләш Байсейітованың есімі алтын әріптермен жазылды. Әнші апамыздың атына көшелер мен ескерткішін орнатып, музыкалық мектепке есімі берілген. Халықаралық әншілер конкурсы да Қазақтың әншілік өнерін насихаттау, мақсатымен әнші атында ара кідік өтіп тұрады.

Ел тәуелсіздігінің тұғыры мәңгілік болып, көк байрағымыз аспанымызда желбіреп, қазағымның ән қанаты талмай асқақтай беруін тілеймін.

Күміс көмей жез таңдай әншілеріміздің салған әндері әлемнің түпкір-түпкіріне тарап, қазақ әні көк аспанда қалықтай берсін.

Сапарғалиева Г. Г.,
заслуженный деятель РК,
профессор КазНАИ им. Т. Жургенова
Султанғалиева Э.С.,
к.ф.н., профессор
КазГосЖенПУ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХОВ

Түйін: Қазақтың дәстүрлі мәдениетінде өзінің аудиторияға тікелей әсер ету және дүниеге деген жеке көзқарасты қалыптастыру ерекшелігімен музыка өнері елеулі орынға ие болған. Дүние туралы музыкалық-эстетикалық ұғым кез келген дәстүрлі мәдениет менталитетінің тұрақты инварианты болып табылады.

Резюме: Народная музыка – особый символический код культуры

Abstract: The theme of our exploration is the role of traditional cultures in formation of teacher's personality. In our exploration are investigated the mechanisms of transferences and adoptions of traditional kazakh cultures in formation of teacher's personalities. It has special value that the investigator has analyzed the problem on material of kazakh musical culture.

Кілт сөздер: музыкалық фольклор, музыкалық тәрбие, қабілетті дамыту

Ключевые слова: музыкальный фольклор, музыкальное воспитание, развитие способностей.

Key words: musical folklore, musical education, development of abilities

Социально-экономические реформы, осуществляемые в суверенном государстве Казахстан, ставят перед современной педагогической наукой и практикой воспитания принципиально новые задачи. Формирование духовного становления подрастающих граждан возможно на основе сохранения и развития культурного наследия - художественных традиций, философских идей и эстетически-нравственных идеалов, которые вырабатывались казахским народом на протяжении многих столетий.

Система музыкального воспитания представляет собой составную часть эстетической культуры казахов. Поэтому исследование основных принципов народной казахской музыкальной педагогики является одним из важнейших путей постижения и возрождения национальных духовно-эстетических традиций. Не вызывает сомнений то, что изучение этнокультурных традиций способно дать могучий поток научной информации, что в конечном результате положительно скажется на развитии современной педагогической практики музыкального обучения.

Основной причиной зарождения в казахском быту педагогической практики, явилась необходимость передачи подрастающим поколениям информации об основных формах жизнедеятельности. В музыкальном воспитании проявление социально-информативного начала усиливалось еще и тем, что само музыкальное искусство по своей природе имеет огромный диапазон воздействия. Ученые-этнографы подчеркивают, что необходимость передачи музыкальной информации диктовалась именно социальными задачами человека: на всех этапах общественного развития важно было воздействовать на сознание членов этнической общности в целях их формирования. Педагогика казахского народа из поколения в поколение призвана была передавать выработанный социальный опыт, а музыкальная педагогика, передавая особое «духовное» богатство старшего поколения младшему, создавала тем самым преемственность культуры общества от одного поколения к другому.

Функционирование казахского музыкального фольклора во многом определялось уровнем развития способностей человека. В этом отношении, особенно следует обратить внимание на такой психологический феномен, как музыкальное мышление.

В качестве одного из основных механизмов музыкального мышления, с которым связана преобразовательная сторона творческой деятельности, многие исследователи называют способность «предвидения». Мышление музыканта забегая вперед, предугадывает то, что будет создано в результате исполнения. Вопрос о музыкально-слуховых представлениях разносторонне рассмотрен многими исследователями (Б.М. Теплов, Р.Н.Гржибовская, Г.М.Турсунканова и др.), которые указывают на удержание первичного образа в качестве отправного пункта для дальнейшего развития способности музыкального представления.

В практике устного музыкального обучения казахов развитая способность «предвидения» музыкального материала была необходимостью. Как правило, композитор-күйши отбирает единственно нужный ему вариант типологической

системы и в процессе сочинительства наполняет его определенной содержательностью. По словам Байкадамовой Б.Б., образ – эталон воздействует как своего рода «путеводитель», как хорошо проложенное «русло», точное следование по которому служит известной гарантией целостности и предпосылкой его адекватного восприятия, а затем и сохранности на других уровнях коммуникативной системы [1].

Немаловажное значение имело для нас изучение работ ученых-этнографов Байкадамовой Б.Б., Утегалиевой С.И., посвященных изучению музыкального мышления казахских профессиональных исполнителей, обративших наше внимание на тот факт, что мышление домбриста способно сжато и обобщенно представлять ход становления музыкальной мысли. Авторы единогласны во мнении, что процесс восприятия произведения в устной традиции обучения музыкантов направлен на целостное постижение музыкального произведения, в результате которого в сознании исполнителя формируется симультанный звуковой образ кюя. Свободное владение инструментом, слуховое и зрительное усвоение закономерностей композиционного процесса, отраженных в народной терминологии, позволяет кюйши находить этот образ сквозь толщу интерпретаторских наложений, и, следовательно, сохранить произведение в условиях бесписьменной традиции. Звуковой образ, по словам Утегалиевой С.И., служит своеобразной порождающей моделью произведения [2].

Проблема развития способности «охвата» логики интонируемого образа – «симультанные музыкально-слуховые представления» широко рассматривается в современной методике музыкального воспитания (Теплов Б.М., Назайкинский Е.В., Турсунканова Г.М. и др.). То есть речь идет о способности человека к свертыванию цепи мыслительных операций. Совершаясь без опоры на реальное слуховое восприятие, музыкальное мышление не всегда воплощается в детальных и непрерывно разворачиваемых слуховых представлениях.

В исследовании Турсункановой Г.М., посвященном музыкальному мышлению, широко представлена также способность «переноса интеллектуального опыта». Характерной чертой проявления этой способности в музыкальном мышлении является то, что при повторении одних и тех же ситуаций и условий деятельности каждое новое мыслительное действие вносит более совершенные элементы и тем самым способствует постепенному развитию творческого процесса.

Перенос исполнительского опыта происходит в результате мысленного соотнесения исполнителем нового и уже знакомого. В результате такого соотнесения, как правило, вырабатываются хорошо сложенные навыки исполнительской деятельности [3].

В литературе, посвященной изучению опыта устного народного обучения казахов, мы нашли множество примеров, свидетельствующих тому, что еще в древности устазы стремились развить у учеников умение сопоставлять незнакомый музыкальный материал или какую-либо информацию с уже имеющимися знаниями, т.е. «способность переноса музыкально-интеллектуального опыта».

Как отмечает Сарыбаев Т., учитель в процессе передачи музыкальной информации, как правило, рекомендовал ученику в общем ее потоке выделить повторяющиеся элементы (избыточная информация) и сконцентрировать внимание на неповторяющихся (абсолютная информация). То есть учитывалось то, что возможности человеческой памяти и внимания ограничены и выделение

абсолютной информации на фоне избыточной, то есть такой информации, которая бы повторялась, и относительно регулярной своей повторности привела бы в действие процесс развертки поля восприятия ученика [4].

Многие этнографы отмечают, что «узнавание» занимает особенное место в культуре изуственности. Эта специфическая особенность традиции наиболее полно раскрывается в монографии Нурлановой К.Ш. «Эстетика художественной культуры казахского народа». По мнению автора, узнавание всегда присутствовало в культуре изуственности, потому что многократное повторение дает возможность запомнить услышанное, служит залогом дальнейшей его живой передачи (заметим, что индивидуально-групповая форма проведения занятий, типичная в прежние времена, увеличивает возможность повторения выученного, так как при этом возрастает вероятность присутствия начинающего музыканта на занятии, где звучит знакомое ему произведение). Во-вторых, услышанное старое доставляет истинное удовольствие от того, что оно известно, находится постоянно в памяти исполнителя, проверяется им и закрепляется, а с другой стороны, на фоне этого узнавания ярче схватывается нечто незнакомое, ранее не слышанное [5].

Одной из специфических особенностей культуры устной традиции казахов, по нашему мнению, является непосредственное влияние использования кюйши различных приемов, способов, в какой-то мере облегчающих восприятие музыкального материала, на композиционное строение произведений. Подтверждение этому мы находим во многих научных источниках.

Так, например, Мухамбетова А.И. сравнивает развитие в кюе с магнитными силовыми линиями, с их многократным перемещением, не меняющим цели, но совершаемым в каждом случае различным по длине путем. Подобное кружение музыкального материала в казахских народных инструментальных произведениях создает эффект занятости сознания одной мыслью [6].

Н.Ф.Тифтикиди в одной из своих работ о кюях следующим образом оценивает повторность в конструкции кюя: «Многократные возвращения рефрена применялись не только как средство завершения очередного этапа тематического развития. По всей вероятности эти кратковременные остановки помогали кюйши – импровизатору мгновенно обдумать и отыскать новый путь развития музыки» [7].

Подтверждение мысли о том, что используемые кюйши приемы, облегчающие процесс восприятия произведения, в значительной степени влияют на формо-структуру произведений, мы находим также в работе Утегалиевой С.И., где автор выделяет несколько стереотипов в строении кюйев. Внутризонный стереотип (обыгрывание конкретной ладогармонической опоры – квинтового остова при бурдонировании верхнего и мелодических ходах в нижнем голосе) образуется в начале почти всех композиционных зон, помогает музыканту обдумать последующее развитие в кюе [2]. То есть, речь идет о том, что кюйши, прежде чем проинтонировать что-либо на инструменте, предварительно имеет слышимое представление о будущем звучании. Таким образом, характерная для импровизаторской деятельности целенаправленность действий, основывающаяся на предвидении и предслышании цели – модели музыкально-художественного образа, - составляет основу творческих действий традиционного исполнителя, что в свою очередь не могло не отразиться на форме, строении создаваемых им произведений.

Широко применяемый в устной традиции обучения, механизм переноса опыта умственной деятельности исполнителя так же оказал серьезное влияние на

структурные особенности большинства произведений народного творчества, как музыкального, так и поэтического. Так, например, фольклористами не раз отмечалось некоторое сходство в строении произведений разных жанров фольклора. Одним из таких объединяющих начал является обилие повторов, когда некоторые части произведений, откриссталлизовываясь в универсальные «блоки», начинают переходить из произведения в произведение. В пространственных эпических произведениях часто встречаются повторы слов и тирад. Сказанное в большей степени можно отнести и к культуре западного кюя. Повторность высшей степени (на уровне типических мест) характерна почти для всех разделов кюя. Она проявляется и в формах движения, и в фактуре, и в тематизме, и в ритмике. «... формулы кульминации становятся стабильными оборотами и свободно, лишь с некоторыми изменениями переносятся из одного произведения в другое» [4].

Повторность утвердилась и стала доминирующим приемом развития и в кобызовых кюях. По мнению Омаровой Г., на более высоком уровне повторность тем, переходящих из кюя в кюй, привела к возникновению феномена «кочующих тем». На основе этих «кочующих тем» могут быть выстроены порой целые интонационно-тематические блоки, которые и воспринимаются нашим слухом как стереотипизированные [8].

Значение «кочующих» тем интересно, на наш взгляд, рассматривает Байкадамова Б.Б.: «вспомним так хорошо известные нам ярчайшие тематические «блики», столь типичные для кульминационных зон кюев Курмангазы и встречающиеся также у его непосредственных учеников, например, у Дины Нурпеисовой. Быть может – это своеобразный «мотив-знак», указывающий на принадлежность одной творческой школе великого кюйши, подобно родовому знаку - тамге» [1].

Изложенный анализ музыковедческих исследований убедительно доказывает, что одним из ведущих принципов казахской музыкальной педагогики является необходимость раскрытия и развития индивидуальных способностей человека в условиях творческого музицирования. Сами формы существования музыкального фольклора были канонизированы на основе эмпирически выявленных психических механизмов развития способностей.

Список литература:

1. Байкадамова Б.Б. О тематическом стереотипе в домбровой музыке // Музыказнание. - Вып.8-9. – Алматы, 1976. - С. 33-57.
2. Утегалиева С.И. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. – Л., 1987.
3. Турсунканова Г.М. Психолого-педагогические основы развития музыкального мышления учащихся-пианистов. – Алматы, 1993.
4. Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление //Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985. - С. 52-55.
5. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы, 1987.
6. Мухамбетова А.И. Казахский кюй. – Алматы, 2002.
7. Тифтикиди Н.Ф. Метроритм и форма домбровой музыки // Музыказнание. - Вып. 4. – Алматы, 1968. - С. 87.
8. Омарова Г.Н. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа. - Алматы, 1985. - С.6.

Лаша Чхартишвили,
доктор PhD,
г.Тбилиси, Грузия

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО АКТЁРСКОГО ИСКУССТВА

Түйін: Мақалада заманауи актерлік өнердің өзекті мәселелері жан-жақты талданады.

Резюме: В статье рассматриваются актуальные вопросы современного актерского искусства.

Abstract: The article deals with topical issues of contemporary acting art

Кілт сөздер: театр, актер, режиссер, сценография, спектакль, драматургия

Ключевые слова: театр, актер, режиссер, сценография, спектакль, драматургия

Key words: theater, actor, director, stage design, play, drama

Вопросы современного театрального искусства настолько разнообразны и неисчерпаемы, что требуют долгого и интенсивного исследования. Театр быстро развивается, меняются формы его выражения. Иногда исследователям трудно не только следить за современными театральными процессами, но и анализировать то, что в целом происходит в мировом театре.

Говоря о современном театре, нам почему-то кажется, что процессы, которые сейчас протекают, являются новыми. На самом же деле, это хорошо забытое старое. Современный театр интенсивно возвращается к первоисточкам, к своим корням, ритуалам. Начиная с XX века, европейский театр питается восточной культурой. В форме экспериментов с европейской театральной традицией сливаются восточные ритуальные традиции и формы. Эти процессы начались гораздо раньше, более ста лет назад, и продолжают до сих пор.

«Наше существование протекает одновременно в нескольких реальностях – среди них сама значительная – это кибер реальность, которая требует использования современных технологий как средства самовыражения. Мы одновременно слушаем, смотрим, думаем, пишем и читаем – в виртуальном мире мы одновременно общаемся с несколькими людьми, зачастую даже с десятком так, что они об этом не знают; мы маскируемся в виртуальном мире за выдуманными биографиями, взятыми взаймы индивидуальностями и лицами. (В прямом смысле – если, начиная с античного театра, мы осуществляли сублимацию наших личных желаний на сцене посредством актера и героя – сейчас этот процесс непосредственно в наших руках – кибер реальность дала нам возможность стать в виртуальном пространстве теми, кем мы хотим, и при этом стать кибер материальными, а не только воображаемыми); в виртуальной реальности мы существуем за пределами границ, языка и реальности, практически во вневременном и внереальном измерении.

Каково искусство этого времени, что является средством его выражения – театр – перформанс становится единственным средством выражения кибервидения человека путем синтеза различных искусств, его мыслей. Сегодня искусство синтезировано как никогда» [1], – это соображение Левана Хетагури, исследователя театра, ясно показывает тот процесс, который происходит в современном театре.

Несмотря на технологические достижения, добравшиеся и до театра, актерское мастерство все равно остается актуальным, необходимым и ведущим компонентом. Без него театр непредставим, так как это единственное живое творчество, именно этим отличающееся от других сфер искусства. Поэтому актер в современном театре и есть то оружие, которым режиссер «выстреливает» свое слово.

В связи с современным актерским искусством, я неслучайно вспомнил о ритуале и возвращении к древним истокам. Современный актер является участником спектакля, т.е. ритуала, который оказывает определенное действие на зрителей, слушателей, и делает их участниками действия. Актер – это мистик, который словом и движением влияет на присутствующих.

Современный актер стоит перед двумя проблемами:

1. Иметь универсальные возможности;
2. Бороться с техническим прогрессом за сохранение первенства.

Современный актер стоит перед трудными и многочисленными вызовами. Наряду с хорошей речью и даром преображения он должен уметь танцевать, быть наделенным музыкальным (вокальным) талантом, и вместе с хорошей физической подготовкой, должен быть каскадером. С этой точки зрения конкуренция в современном театре огромна.

Современный театр не терпит фальши, соответственно из актерского искусства исчезли патетика, высокопарный тон, театральная манерность, и современный актер предстал перед нами простым и откровенным человеком, который говорит со сцены только о наших проблемах.

Требование к универсальности актера в современном театре обусловлено тем процессом, который происходит в театре европейском. Одна из главных характеристик современного театра – смешение форм и жанров. Поэтому актер должен быть готов к участию в спектакле с различными художественными формами и жанрами.

Универсальность актера также проявляется в формах его невербального выражения. У большинства современных актеров отняли форму вербального выражения, т.е. текст. Только посредством языка тела, внутренних чувств и мимики, он должен рассказать историю, и вместе с этим должен заставить зрителя испытать то же, что чувствует сам.

Актер – своего рода медиатор между театром и зрителем, который является универсальным проводником информации. Двусторонность процесса (взаимоотношение со зрителем) как раз зависит от профессионализма актера.

Современный театр говорит на всех языках и создает новый театральный язык, который соединяет разные культуры между собой. Несмотря на это, сохранены национальные театры, которые основаны на традициях и вызывают у зрителя не меньший интерес, хотя такие театры закрыты в конкретных локальных пространствах и их развитие усложняется. Только перенос и ознакомление с новыми формами не развивают театр и актерское мастерство, это должно стать органичным и должно быть проанализировано.

Интенсивно меняются формы, жанры театра, стираются всякие границы, нарушаются законы. Актер становится непосредственным проводником и выразителем этого процесса. Все реформы, проводимые режиссером в западном театре, осуществляются с помощью актера. «Если до этого стандартное лицо театра было узаконено: зритель в партере, а актер на сцене, этот последний

покинул свое место: он то перемещается в зрительный зал, а иногда старается выйти за имеющиеся границы. Одним словом, было поставлено очень много экспериментов о том, где обоим было бы «комфортнее» провести отпущенное время и т.д. Целое поколение артистов включилось в преобразование ряда вопросов в объекты эксперимента, что породило многочисленные «измы», многочисленные «пост...». Географическое перемещение мест в пространстве сегодня никого не удивит, так как современный человек все более стремится к экстриму, к большим «опасностям», к большим неожиданностям, что является одним из основных концептов в современном искусстве для достижения катарсиса.

Объект исследования режиссеров и драматургов уже представляют скрытые слои человеческого сознания, и значительное место занимают средства для их выражения или восприятия в новом ракурсе» [2].

В современном театре часто встречаются невербальные спектакли. Этот процесс является результатом глобализации. Именно поиск невербальных форм продвинул старейшие, преисторические театральные жанры: пантомима, театр танца, театр движения, театр пластики, физический театр, театр теней, параллельно с которыми одинаково развивается вербальный театр, и наряду с невербальными жанрами сосуществуют жанры классического драматического театра, вербатим, документальный театр и др.

Технический прогресс породил новый тип театра, который называют мультимедийным театром. В 20-е годы XX века применение в театре экрана немецким режиссером Эрвином Пискатором положило начало мультимедийному театру, который поставил перед актером определенно новые задачи. В мире цифровых технологий актеру пришлось сотрудничать с новым сценическим партнером – экраном (с изображенным на нем неодушевленным существом). Многие театральные компании в Америке и Европе внедряют и развивают новые формы выражения, но актерское искусство все же остается ведущим, центральной фигурой в этом прекрасном венке. Особенно в этом направлении выделяются поиски Робера Лепаж (Rober Lepage), Роберта Вильсона (Robert Wilson) и Амита Лахава (Amit Lahav), которые создали новый тип театра, где актер не принесен в жертву технологическому прогрессу, а наоборот – преобразился благодаря ему. Партнерство неодушевленного существа и живого актера на сцене не ново для современного театра. Кукольный театр, с его многочисленными разновидностями, история которого насчитывает несколько веков, тому хороший пример.

Эти средства успешно применяют в современном театре, блестящий пример тому - поставленный Марианной Эллиотт «Боевой конь» в Лондонском национальном театре, который показывает в высоком художественном качестве сценическое партнерство живого человека и гигантской куклы (лошади).

Большие изменения и в методологии оперного актера. Современному оперному артисту одних хороших вокальных данных не достаточно; актеру, вместе с внутренним драматизмом, слудует выполнять трудные технические задания.

Реформы в оперном искусстве в этом направлении произвели режиссеры Брайан Лардж (Brian Large), Роберт Вильсон и Робер Лепаж. Они создали для актера новое конкурентоспособное пространство в оперном театре, что послужило развитию оперы и исполнительского искусства.

«Человек сегодня говорит своим обнаженным телом, а не словами. Сегодня, как никогда, театру нужен единый язык и этим языком становится человек – актер, как мера единицы передачи мыслей в мире, выше которой не стоит ничего.

Ценностью современного высокого развития цивилизации, образцом искусства цивилизации стал сам человек и все, с чем он имеет соприкосновение, может также стать образцом искусства» [1]. Поэтому, актер даже в кибер реальности остается первым в театре.

Самая большая проблема, которая стоит перед современным актерским искусством восточного театра - это внедрение методологии обучения западноевропейского актерского искусства в высшие творческие учебные заведения, для того, чтобы будущие поколения актеров знали не только систему Станиславского по воспитанию актера, но также интенсивно знакомились с методологией воспитания актера и актерского мастерства реформаторов театра (Михаил Чехов, Бертольд Брехт, Ежи Гротовский, Тадеуш Кантор, Кейт Митчелл).

Список литературы:

1. Khetaguri L., The third reality, ART SCIENCE STUDIES., #1 (38), 2009., p. 54
2. Mestvirishvili M., Theatre In Cyber-Universe., ART SCIENCE STUDIES., #4 (41), 2009. p.15.

Еркебай Анар Саимжанқызы

Өнертану кандидаты,

Т.Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті

Алматы, Қазақстан

tani.14@mail.ru

ҚАЗАҚ ТЕАТР САХНАСЫНДАҒЫ МҮМКІНДІГІ ШЕКТЕУЛІ ЖАНДАР БЕЙНЕСІ

Түйін: Мақалада автор қазақ театрындағы мүмкіндігі шектеулі жандардың бейнесі бар қойылымдарды қарастырған. М.Метерлинктің «Соқырлар», Р.Мұқанованың «Мәңгілік балабейне», Ә.Оразбековтың «Бір түп алма ағашы», Т.Уильямстың «Шыны хайуанат» және Т.Миннуллиннің «Іздеп таптым сені...» шығармаларындағы Ләйлә, Мақсат, Лаура, Рақымжан, Нурсина мен соқырлар бейнесінің актерлер тарапынан ашылуына, режиссерлік шешіміне тоқталған.

Резюме: В статье автор рассматривает образ людей с ограниченными возможностями в спектаклях казахского театра. Раскрываются режиссерские решения и актерские работы образов Лайли, Максата, Лауры, Рахымжана, Нурсины и слепых в произведениях М.Метерлинка «Слепые», Р.Мукановой «Ангел с дьявольским лицом», А.Оразбекова «Одинокая яблоня», Т.Уильямса «Стеклозверинец» и Т.Миннуллины «Я нашел тебя...».

Кілт сөздер: Қазақ театры, спектакль, мүмкіндігі шектеулі жандар, актер, режиссер.

Ключевые слова: Казахский театр, спектакль, люди с ограниченными возможностями, актер, режиссер.

Әлем әдебиетінде мүмкіндігі шектеулі жандар туралы суреттелген шығармалар молынан кездеседі. Мәселен, Виктор Гюгоның «Париж құдай-анасының шіркеуіндегі» Квазимодо, И.Тургеневтің «Мумуындағы» Герасим, Ч.Диккенстің «Рождестволық оқиғасындағы» Тини Тим, «Питер Пендегі» капитан Крюк, т.б. кейіпкерлер оқырманға, одан кейін экрандық және сахналық бейне

ретінде танымал болды. Қазақ әдебиетімен драматургиясында мүгедек жандардың бейнесі біраз суреттелді. Бұл ретте, бірінші кезекте М.Әуезовтың «Абай жолындағы» Құнанбай мен Ғ.Мүсіреповтің «Ақан сері – Ақтоқтысындағы» Мылқау балуан бейнелері есімізге түседі. Әрине, бұл кейіпкерлер театр сахнасында өзіндік көркем шешімін тауып, біраз актерлердің репертуарында өшпес ізін қалдырды.

1993 жылы режиссер Б.Атабаев бельгиялық жазушы, Нобель сыйлығының лауреаты Морис Метерлинктің 1890 жылы жазылған «Соқырлар» атты драмасын М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасында қоюы арқылы замана оқиғасын өзінше өрбіте отырып замандастар бейнесімен астастыра бейнелейді. М.Метерлинк бұл драмасында адамды жазмыштың құлы ретінде көрсете отырып, тағдырға қарсы күресуге дәрмені жоқ адамдарды бейшара халге жеткізген. Дарамның кейіпкерлері бірнеше туа біткен соқыр, кейін соқыр болып қалғандар, кейбірі тас керең әрі соқыр адамдар. Әулиенің бастауымен өздері тұрған маңдағы жақын аралға бірге келген тоғыз соқыр тағдыры драма желісіне өзек болған. Тіпті ертіп келген әулиенің қайда кеткенінен де бейхабар олар соны күтумен танды атыруда.

Режиссер соқырлар арасындағы бір-біріне сенімсіздік, өзіншілдік, қара басының қамынан әрі аспау, ойсыздық секілді адамның жағымсыз қасиеттерін алғы планға шығарған. Тіпті ит әулиенің яғни қожасының өлімін көріп зарлап жылап тұрғанда соқырлар оны жоқтаудан гөрі енді қалай қайтар екенбіз деген ойдан әрі аса алмайды.

Мұндағы әрбір соқыр бейнесі бір-біріне ұқсамайды. Туа соқырларды бейнелеген халық актрисалары Ш.Жандарбекова, Х.Бөкеева, Б.Римова, соқыр әйел – Б.Жанғалиева, соқыр шал – М.Сүртібаев, керең соқыр – Ғ.Сүлейменов, соқыр жігіт – Т.Мейрамов, сұлу соқыр қыз – Д.Темірсұлтанова, жынды соқыр әйел – Ш.Меңдиярова, ит – Ә.Серіков ойындары жалпы соқырлар әлемінен бұрын-соңды беймәлім жәйттарды көрермендер алдына жайып салды.

Соқырлар өмірі сол уақытта қоғамымыз басынан кешіп отырған кезеңді де көрерменнің көз алдына әкелді. Бұрын кеңес өкіметінің басшылығымен, партия нұсқауымен өмір сүріп қалған кеңес адамдары тәуелсіздікті иемденсе де біреудің басшылығына үйреніп қалған әдеттен арыла алар емес. Қойылым біреудің басшылығы болмаса орнынан қозғалмас тобырдың тағдырын көрсеткендей. Жетпіс жыл бойы империя табанының астында ойлаудан да, ойланудан да жұрдай саяси құқығы жоқ тобырды айдағанына жүргізіп, айтқанына көндірген заман еді. Спектакльдегі соқырлар секемшіл, сенімсіз өмірді, басшысыз тағдырды басынан кешіреді. Тіпті өздеріне қамқоршы болып жүрген дін жолына адал беріліп жүрген әулиеге де сенімсіздік көрсетеді. Қит етсе бір-бірін өсектеуге, жамандауға жақын. Адамзат өміріндегі ғасырлар бойы жалғасып келе жатқан ой сабақтастығы, мінез-құлық қасиеттерінің сол қалпында сақталған. Өмірдің мақсаты – алға ұмтылу. Спектакльдің түйіні де осында.

«Соқырлар» спектаклінің сахналық көрінісінен режиссер ұжымның шығармашылық мүмкіндігін толық пайдаланып, өзінің ой-тұжырымын нақты жүзеге асыра білгендігі байқалады. Ол шығарманың идеясына жету жолын дұрыс анықтап, соған қарай әрбір көріністердегі, жеке оқиғалардағы кейіпкерлердің логикалық әрекетін белгілеп алған. Қойылым өзінің сонылығымен, режиссерлік тың ізденіспен сахнаға келген. Бірақ, «Соқырлар» қазақ театрының репертуарында ұзақ тұрақтамаған қойылымдардың бірі болды.

Қазақ сахнасындағы мүмкіндігі шектеулі жандардың ащы өмірін шынайы көрсеткен келесі қойылым – М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының «Мәңгілік бала бейне» (1997, режиссері Б.Атабаев) болды.

Спектакльде сахналық шешім тапқан басты кейіпкер – тағдыр тәлкегіне ұшырап, қайғы мен қасіреттен көз аспаған мүгедек қыз Ләйлә. Ғасыр трагедиясы осы қыздың өмірі арқылы суреттелген. Сахналық бояуы күрделі, жаны жаралы жанның ішкі сезім дүниесін, күйініш-арпалысын, сондай-ақ, балғын жастың рухани эволюциялық жолын Нұржан Бексұлтанова өте әсерлі бейнелейді. Актриса Ләйлә өміріндегі драмалық оқиғаларды баса көрсетуге ден қоя тұрып, әйелге тән нәзіктігі мен ішкі сезім иірімдерін лирикалық бояуда беруге ұмтылған. Н.Бексұлтанова жасаған Ләйлә шытырман өмірдің адам айтқысыз небір қиындықтарына мойымайтын, бүкіл дүниеге адам құдіретін паш еткен қайсар жанның сом тұлғасына айналды. Осы рольде бар талантын көрсете білген актриса бірде жынданып күлсе, бірде ызалана жылайды, енді бірде бар дауысымен айғайлап, айға мұңын шағады, бірде Құмарға деген махаббат сезімін алғаш түсінген Ләйләнің қысылып-ұялуын контрасты бояулармен керемет жеткізеді. Бүкіл жалған дүниеде жарық Айдан басқа ешкімі жоқ Ләйлә – Н.Бексұлтанова бүкіл мұң-зарын, қуанышы-реніші мен арман-қиялын тек жарық Айға ғана айта алады, тек соған ғана еркелеп, наздана алады. «Ел қызығар сүп-сүйкімді, әп-әдемі қыз болғым келеді» деп айға мұңын шаққан кезде мүгедек қыздың арман-елесі болып, тал-шыбықтай бұралып, «аяғы оқтаудай, түп-түзу» қыздың билеуі Ләйләнің басқалардай би билеп, ғашық болып, тұрмыс құрып, өмір сүруді аңсауын көрсететін детальдар. Актриса дүниедегі ең жақын адамы – апасы Қатираның намысына тиген сөздеріне шыдай алмай, жүгіріп барып кішкентай балаша ұруын да келістіріп бейнелейді.

Бала кезінен бірге өсіп, бірге ойнаған, бірге оқыған Құмарға деген Ләйләнің сезімі ерекше! Бірақ, Құмар оған тек аянышты көзбен қарайды. Ал, қыз болса «ол мені сүйеді» деген түсінікпен жүреді. Бүкіл Қарауылдың жұртына сайқымазақ болып қорланған қыз, енді сатқын Құмардың құрбаны болады. Ол қызды пайдаланып, депутаттарға 200 долларға сатып кетеді. Құмардың сатқындығын кездейсоқ біліп қойған Ләйлә тек жарық аймен ғана тілдесіп, ақыры отқа түсіп күлге айналады. Актриса кейіпкерінің сұлулығын, оның ішкі психологиясының нәзіктігін, өмірге деген пәктігін түсінген. Қолының өскеніне қуанып, енді бойының өсетінін де армандаған Ләйләнің кішкентай қуанышы арқылы Н.Бексұлтанова қыз арманының астында үлкен қасірет жатқанын ашық жеткізе алды.

Спектакль финалындағы Ләйләнің жер астына түсу сахнасында елес-қыздың инеге шаншылған көбелектей ілініп тұруы арқылы режиссер қатыгездік пен лириканы бір-біріне қарама-қарсы қойған. Сондай-ақ, Ләйләнің қолындағы үлпілдеген жеңіл ақ орамал – оның әдемі өмірге апаратын арманы. Оны билеп жүріп беліне де байлайды, басына бантик етіп орайды, әдемі елес-қызды көргенде артынан жүгіріп сол орамалды бұлғап, арманын шақырғандай болады. Бұл орамал Ләйлә үшін сұлулықтың символы.

Екінші құрамда ойнаған Д.Темірсұлтанова да Ләйләнің ішкі жан-дүниесін ашуға бар күшін жұмсаған. Дегенмен де, дене бітімі өспей қалған қызды актрисаның бойынан аңғармайсың. Қайта бойжетіп, ақыл-есі тоқтаған бейнені көріп тіпті мүгедек қыз дегенге қимайсың. Орындаушы бойында балаға тән сенгіштік пен аңқаулық басым кейіпкерді, Құмарға ғашық бойжеткенді және өз

құқығын білетін, айтқанынан қайтпайтын бірбеткей күрескер қызды сахнаға шығарды. Бұл Ләйлә қалай тез ашуланса, солай бәрін тез ұмытып жарқылдап жүре береді. Д.Темірсұлтанованың Ләйләсі зарлы, өмірге өкпелі. Актрисаның әрбір сөзінен өкпе, ыза байқалады. Ол кейіпкерінің жанындағылардан қыспақ көріп жүргенін ашуға тырысқан. Темірсұлтанова – Ләйләға Қатира «Қайда жүрсің?» деп ұрсатын кезде үндемей бір уыс болып бүрісіп отыра кетеді. Бұдан Ләйләнің амалы таусылғаннан күресуге шамасы жоқ екендігін байқайсың, бар қарсылығын мұңға толы көзқараспен ғана білдіреді. Ал Бексұлтанованың Ләйләсі үнсіз қалмай, «Адам болғанан кейін жүрміз де» – деп тәтесінің өзіне тап береді.

Б.Атабаев спектакльдің жекелеген көріністерін контрасты шешімдерге құру арқылы оқиға желісі мен драмалық тартысын шиеленістіріп, кейіпкерлердің әрекет-қимылын, жалпы спектакль драматизмін күшейте түсті. Режиссердің басты мақсаты актерлік шеберлікпен бірге, спектакльдегі әрбір детальды шынайы ойнату. Туғанынан екі аяғы жоқ Болтайдың (Б. Тұрыс) қолы қалт етсе құмарлана бәтеңкелерін тазалауы, жалтыраған аяқ-киіміне қызыға да рахаттана қарауы – өкініш тудыратын құбылыс. Бұл бәтеңке Болтайдың орындалмас арманы.

Соңғы онжылдықта Қазақстанның барлық дерлік облыстық театрларында қойылып жүрген режиссер, драматург Әлімбек Оразымбетовтың «Бір түп алма ағашы» пьесасын 2016 жылдың 11 қаңтарында режиссер Мұрат Ахманов Ғ.Мүсірепов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында сахналады.

Қойылымда Мақсат төңірегінен бастау алып, Мақсат тағдырымен шешу табады. Дархан Сүлейменов Мақсатты арбаға танылса да көкірек көзі ояу, білімді, бауырмал мінезін жақсы жеткізе білді. Д.Сүлейменов орындауында көңілі қалып, дегені болмай қалған сәттерде, мұнайған қалпын еш білдіртпей, ақырын ғана көз жанарының төмен қарауы арқылы жеткізді. Арбаға таңылса да, әр істің басы қасында жүріп, бірде анасының жанында, қолы қалт етсе, етікшілік жұмысымен айналысып жүрген Мақсатты көргенде, өмір сүруге деген құлшынысының жоғары екендігіне, басына түскен қайғыға берілмей, батылдық танытуы, өзге жандарға үлкен сабақ болары хақ. Тәлім-тәрбиеге толы қойылым да, әр түрлі тағдыры бар жандарға қарап, қолдағы барыңа шүкіршілік етесің.

2014 жылы М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театр сахнасында да американдық драматург Т.Уильямстың атағын әлемге әйгілі еткен бұл «Шыны хайуанат» пьесасын режиссер А.Қабдешова сахнаға шығарды. Шығарманың басты кейіпкері мүгедек қыз Лаура. С.Бақаева өз кейіпкерінің ішкі жан-дүниесін терең түсініп, нақты әрі анық жеткізуге тырысқан. Оның Лаурасы өзінің мүшкіл жағдайына көнген жан. Кей сәтте шешесінің зорлауымен онымен сырласқандай болады. Ол басқа өмірді білмейді де. Сондықтан өзі ойынан жасаған өмірінде, қияли әлемінде өмір сүріп жүрген Лаура анасының күйгелектеуіне, ағасының немқұрайлығына аса мән де бермейді. Аяғын сылттып басып, жай ғана сөйлеп, өзінің өміріне араласқандарды жақтырмайтын Лаураға кенеттен Джимнің келуі – арманындағы бақытты елестеткендей болады. Бірақ, сол арманы шыныдан жасалған хайуанаттары секілді быт-шыт болып сынуы жас қыздың өмірінің күл-талқанын шығарады.

Астана қаласының Жастар театрында жас режиссер Дәурен Серғазиннің татар драматургі Т.Миннулиннің пьесасы бойынша «Іздеп таптым сені...» қойылымының басты кейіпкерлері арбаға таңылған екі жастың махаббаты.

Қойылым жастардың әлеуметтік желі, телефон арқылы танысып табысуы, адамдардың мүмкіндігі шектеулі жандарға деген көзқарасы сынды мәселелерді көтерген.

Соғыстан қос бірдей аяғынан айырылып оралған 27 жастағы Рахымжанды Дәурен Серғазин өзі орындады. Үйінен көп шыға бермейтін жігіттің бар ермегі телефонмен сөйлесу. Тіпті қолындағы телефон кітапшасынан кез-келген номерді теріп, қыздардың атын айтып, мүмкін біреумен танысып қаламын ба деген үмітпен ұзақ күндерін өткізуде. Сөйткен бір телефон қоңырауы оны Нұрсина есімді қызбен таныстырады. Нұрсина оның мүгедек халінен бейхабар бойжеткен. Екеуі тез арада тіл табысып, бірін-бірі сүйіп қалады. Махаббат атты ұлы сезімді кез келгеннің басынан өткергісі келері хақ. Сүюге, сүйікті болуға әркімнің хақысы бар. Бірақ, мүгедек арбасына таңылған жанның өз теңін табуға қаншалықты мүмкіндігі бар? – деген сұрақтар Рахымжанды мазаласа да ол қызбен тілдесуді доғармайды. Керісінше, Нұрсина одан қашқақтап, енді қоңырау шалмауын өтінгеніне түсінбей дал болады. Ақырында, Нұрсинаның да мүгедек арбасына таңылған жан екенін біледі.

Д.Серғазиннің Рахымжаны біраз уақыттан бері мүгедек халге түссе де өзінің көңіл-күйін аулап, түрлі шешімдер қабылдап жүрген ашық жүзді жігіт. Тіпті дене формасын жоғалтып алмау үшін жаттығулар жасауының өзі тағдырына берілмеген адамды көрсетіп тұр. Ал, Нұрсинамен кездесуге қорқса да кеудесінде оянған жаңа сезім оны жоғалтып аламын ба деген үрейді де туғызады.

Нұрсинаны театрының жас актрисасы Іңкәр Нәсиева сомдады. Актрисаның тек көлеңкесін көріп, дауысын естіген көрермен қойылымның соңында ғана жас сұлудың кемтарлығын көреді. Әрине, көрерменді ұзақ уақыт бойы шиеленіске әкелу режиссерлік тәсіл болуы мүмкін. Дегенмен де, қимылсыз көлеңке, эмоциялық толқулардың тереңдігін байқатпайтын ажарсыз дауысты бір сағат бойы тыңдап отыру жалықтырып жіберетін шешім.

Режиссер Д.Серғазиннің кейіпкерлерінің ішкі жан-дүниесін, психологиялық толғаныстарын тереңінен ашудың орнына қойылымның пластикалық шешіміне көп көңіл бөлгені байқалып тұр. Әсіресе, сахнаның екі бұрышында орналасқан мүгедектердің қорапша үйлерінің ішінде өздері отырса, сыртында екеуінің тар қамаудан шыға алмай, бостандықты қалап отырған жандары, яғни сұлу да сұңғақ бойлы қыз бен жігітті шығаруы арқылы бейнелеген. Бұл ретте биді қойған Ә.Еркінбаевтің жұмысын ерекше атап өту керек. Қыз (Айым Жүсіпбекова) мен жігіттің (Данияр Оразаев) әсем де кербез биі өте жоғары кәсіби деңгейде қойылған. Актёрлердің әдемі пластикалық қимылдары, хореографиялық палары мен акробатикалық шешімдері нақты да қанық бояулармен шешілген.

Сондай-ақ, суретші Е.Тұяқовтың сахна кеңістігін ұтымды пайдалануы, жылжымалы үйлердің кейіпкерлер мінезін ашуға көмектесуі және төбеден құйылған су-жаңбырдың қыз бен жігіттің қарым-қатынасына кедергі жасауы секілді метафоралық шешімі тамаша табылған әдіс. Ал, қойылымның соңында мүгедектер арбасымен шыққан қос кейіпкердің аяқтарына тұрып жоғары жақтан түсіп тұрған нұр-сәулеге қарай көтерілуі арқылы режиссер тағдырларына мойынсұндай өз бақытын тапқан жандарды көрсетеді.

Дегенмен де, режиссер тарапынан шешілген кейбір мәселелерге назар аударғанымыз дұрыс. Біріншіден, қойылым бүгінгі күннің өзекті мәселелерінің бірі – жастардың әлеуметтік желі, телефон арқылы танысып, табысуы десек, онда Рахымжан мен Нұрсинаның өткен ғасырдың 80-90-жылдары қолданған ескі

телефон аппараттарымен емес, бүгінгі қолданыста жүрген ұялы телефонды ұстатқаны дұрыс шығар. Дәл сондай-ақ, қаланың телефон анықтамалығының да қазіргі таңда басылып шықпайтыны белгілі. Жастардың көбі оның не екенінде білмейді. Интернет заманының ұрпағы болғандықтан, Рахымжан мен Нұрсинаның танысуы да әлеуметтік желілер арқылы болса шындыққа жақын болар еді деген ойдамыз.

Екіншіден, қойылым мүмкіндігі шектеулі адамдардың бүгінгі қоғамдағы орны мен олардың жағдайы болып отыр. Әрине, спектакльдің соңында жоғарыда айтып кеткендей қос ғашықтың мүгедек арбасынан тұрып, жүріп кетуі шындыққа жатпайды. Мұндай шешім кинода жақсы көрініс табуы мүмкін. Бұл тәсіл сахна кеңістігінде онсыз да созылыңқы мелодрама жанрын фантастикалық қиялға әкетіп, көрерменнің бүкіл әсерін бәсеңдетіп жіберді.

Спектакльдің кейбір тұстары көрерменнің жүзіне күлкі үйірсе, екінші жағынан жүрекке мұң ұялатады. Қойылымда тағдырдың сынына түскен адам өмірінің қаншалықты ауыр екендігі, соған қарамастан ол азаматтардың өмірге деген махаббаты, құлшынысы көрініс тапқан.

Осы айтылған қойылымдардың көрермен жүрегінен орын алып, үлкен ойларға жетелегені сөзсіз. Қазіргі театр қойылымдарында мүмкіндігі шектеулі жандардың бейнесін шығару құптарлық іс деп білеміз. Олардың да біздің өмірімізде, қоғамымызда өз орнының барын міндетті түрде көрсету керек.

Marina (Maka) Vasadze,
The Doctor of Art Study, Professor
Georgia

THE ISSUE OF PROPORTIONALITY OF STATE AND INDEPENDENT THEATRES IN GEORGIA

Түйін: Мақалада Грузиядағы мемлекеттік және тәуелсіз театрлардың тепе-теңдік жағдайына талдау жасалған.

Резюме: В статье рассматривается вопрос пропорциональности государственных и независимых театров в Грузии.

Кілт сөздер: театр, актер, режиссер, спектакль, драматургия

Ключевые слова: театр, актер, режиссер, спектакль, драматургия

Key words: theater, actor, director, play, drama

Currently, there are approximately **50** state, municipal, mixed-type and private professional theaters in Georgia. Of these, **29** are registered as Legal Entities of Public Law (LEPL) of the Ministry of Culture and Monuments Protection of Georgia. Of the **13** theaters in Tbilisi, Russian, Azeri and Armenian theaters cater to ethnic minorities. The building of the Tskhinvali I. Machabeli State Theater is situated on one of the two occupied territories of Georgia and does not own a building, therefore, is forced to perform on the stages of different theaters of Tbilisi. The remaining **16** are regional theaters. Of these, **5** theaters receive state financing from the Georgian Autonomous republics: **3** are funded by the Government of Achara Autonomous Republic and **2** - by the Government of the Abkhaz Autonomous Republic (given that Abkhaz territory is also currently occupied, its government and theaters are exiled to Tbilisi). **4** theaters in

Rustavi and Tbilisi receive municipal funding. All municipal theaters are so-called Non-commercial Legal Entities. There are three more theaters on the currently occupied territories of Georgia: Abkhaz, Russian and Ossetian, which were established during the Soviet times. Since they are situated on occupied territories, they do not receive funding from the State Budget.

There are **10** independent professional theaters in Georgia. **4** of them own buildings in Tbilisi, whereas the remaining theaters rent stages or are housed in a state theater. One theater has a mixed profile. Below, I will review the theaters that are developing continuously and producing interesting artistic material.

The explosion of independent, private theaters in Georgia started in the **90's**, after the dissolution of the Soviet Union. However, the pioneers of independent theater emerged during the Soviet times, in the **70's**. Thus, the **Metekhi Theater**, founded in **1974** by director and professor Sandro Mrevlishvili and his alumni, has a fascinating history. In the Soviet times, creation of such a theater was equal to a miracle. Although it was formally named the **State Youth Dramatic Theater-Studio**, it is safe to consider the **Metekhi Theater** as the first experimental youth theatrical space with a radically distinct format, both regarding its plays as well as its building. It was a studio-type, experimental theater focused on modern Georgian and classical drama, although foreign plays were also produced. The young artistic troupe included different representatives of theater as a synthetic art – playwrights, painters, and musicians. **The Metekhi Theater was the first state youth theater in the Soviet Union.** The history of this theater is also interesting given that its (now elderly) creator maintains his youthful thinking and continues to work. The spin-off of the Metekhi Theater, the **Globe**, is still functioning as a municipal theater. It was Sandro Mrevlishvili who founded the first private theater – **The Old House – in 1995.**

After the dissolution of the Soviet Union, in the second half of the **90's**, several interesting private theaters were established in Tbilisi and the provinces. Some are still working and developing, creating impressive artistic work and opening own educational studios. During the acute economic, political and social crisis, private theaters emerged as cultural “oases” for the society. Theaters founded mainly by young artists attracted spectators by offering interesting experimental works. To the population of the country, undergoing severe social and economic hardships and energy crisis, extraordinary performances of contemporary theaters offered an escape from daily problems and a glimmer of hope for future. Some of the theaters, established in those years ceased to exist; others changed profile, some continue to work successfully. An example of such successful continuum is the **Theatrical Basement in Vake**, a spin-off of the **Theatrical Basement on Rustaveli**, which was converted into an **educational theater of Ilia State University.**

Unfortunately, the original **Theatrical Basement on Rustaveli**, which was very popular among the youth, ceased to exist. The Basement was established in **1997** by young directors, artists and actors (Levan Tsuladze, Otar Egadze, George Margvelashvili, Avtandil Varsimashvili, Shota Glurjidze), producing experimental art in its underground premises and offering many interesting plays before closing.

Some time later (**2001**) the **Liberty Theater** was born (founder director Avtandil Varsimashvili), with the objective of telling the truth to the spectator and creating a festive atmosphere. Since its establishment, the Liberty Theater continues to be one of the favorites of the Georgian youth as well as older viewers. It offers a diverse and interesting repertoire and often participates in international festivals.

Since **1997**, the **Royal District Theater** has been growing and improving artistically. Founded by a famous Georgian director and actors (Merab Tavadze, Iza

GiGoshvili, Nikoloz Tavadze), it is considered as one of the best private theaters in Georgia, which employs young actors and presents studio-type productions. For the second time, the theatrical studio, led by the famous Georgian director Temur Chkheidze hones the skills of young playwrights and directors, who have completed their bachelor degrees and are enrolled in a 2-year master course. Several years ago, a descendant of the founder, Data Tavadze, joined the theater with a group of like-minded artists and staged a several successful plays. An example of his recent works is **Trojan Women** – a documentary and fiction verbatim, created in collaboration with Dato Gabunia on the basis of ancient dramaturgy and newest documental material. The play, which protests all types of violence, including war-induced violence and especially, violence against women, has been successfully performed in various countries and has numerous pending invitations.

One cannot avoid the mention of the **Theater on Atoneli Street**, founded in **2004** by a person enamored with theater. Rezo Salukvadze is a businessman, who, in his own words, “got infected by a theater bug” and purchased a part of an old building to establish a small theater. He invited a famous Georgian actress Nana Pachuashvili to become the artistic director of the theater, where directors and actors are often invited to produce plays. Some productions have been noted for particularly high artistic quality.

For the last couple of years, the **Fingers Theater** has been housed in the Marjanishvili State Professional Theater. This chamber theater with a unique format was established in **1998** in Batumi. Sketches performed with fingers offers an exciting experience to spectators. Today, the theater stages diverse, mixed type experimental plays, always searching for new artistic expressions. The theater has participated in numerous international festivals, biennales, and exhibitions, touring in more than **15** countries of Europe, Asia, and Africa. The unique format and the diverse repertoire is the key reason the theater receives invitations to international events.

The Kakha Bakuradze **Movement Theater**, established in **2011**, is a synthesis of drama, mime-drama, different genres of movement and physical theater, ballet, martial and circus arts, folk and modern music and visual arts. Each play and performance is accompanied by live music performed by the theater band. The theater was conceived and established in the Basement Club – an artistic space functioning next to the Basement Theater, which hosted numerous artistic events. After the closure of the Basement Club, the Movement Theater continued performing in different buildings and in the street, until obtaining its own building in Mushtaidi Garden in **2013**.

The Iron Theater – Andguladze Arena, was founded by director Dato Andguladze in **2011**. Initially, the plays were staged in open air, in the patio of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Since **2014**, the theater owns a building on Tashkent Street in Tbilisi. The unorthodox, ship-shaped building of the theater encourages the team to experiment with unique solutions and results in a series of engaging performances.

There are several private theaters in Kutaisi, some owning buildings and others renting them. Despite different conditions, all of them participate in local and international festivals and competitions. The performance space of theaters with own buildings is unique and original. The audience hall seats up to **100 persons**; some have a stage in its classical sense, others do not. Those without a stage employ the principle of acting ground for performing. Some have found interesting solutions for designing audience halls. For example, due to the absence of chairs, the audience in the Iron Theater is seated on the bleacher-type steps.

Interestingly enough, there were more independent theaters in the early years of Georgia's independence than there are now. Some theaters still formally exist but have ceased to perform. It is also worth mentioning that the budget of the state-funded theaters does not cover the production costs. Theaters receive funds to cover salaries, utilities, and other services. State and private theatres obtain funding for production through projects, selected by the Ministry of Culture and municipalities through a competitive process. Theaters also receive some funding from private sponsors, albeit with difficulty.

Nowadays, independent, private theaters, especially those that own their own buildings, are facing numerous challenges. **The Royal District Theater**, which remains popular among spectators of all ages, has transferred half of its ownership to Tbilisi Municipality. **The Liberty Theater**, which is also very popular and has a permanent audience, has been under significant financial stress recently and has requested to be appropriated by Tbilisi municipality, but was denied.

Georgia is divided into various regions, and I believe that each region has to have one multi-profile state theater, which will host exhibitions, concerts and other cultural events in addition to theater performances. It is noteworthy that in the recent years, regional theaters have been producing an impressive artistic material, inviting young directors to stage plays. However, many theaters have problems with buildings, many of which are in dire need of repairs. In **2016**, a decision was finally made to restore these buildings, and private and state enterprises have started gradual reparations.

Of the **20** State theaters, only a few are engaged in active and interesting artistic endeavors. Of these, at best **10** create artistic production of high quality. The remaining theaters work on "inertia," staging **4** plays annually to comply with the State plan. Municipal theaters have been performing better, constantly innovating and looking for new artistic expressions and forms. The same can be said of some private theaters.

The artistic market of a country with a 5-million population probably does not require **29** state theaters. Some theaters do not have audiences anymore as they have stopped to produce compelling work of high artistic quality. I firmly believe that it is better to reduce the number of state-funded theaters and channel state funds to support interesting projects of those state and private theaters, which are capable of justifying their existence by demonstrating high artistic quality and professionalism and which have a permanent audience.

Used Literature:

1. თავისუფალი თეატრალური პროექტები, თბილისი, 2015 წ.
(Free theatrical projects, Tbilisi, 2015)
2. ჩხარტიშვილი ლ. ბაბაკიშვილი ე., „თანამედროვე ქართული თეატრი გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში, ანალიტიკა, პრაგმატიკა, სტატისტიკა“, თბილისი 2013 წ.
(Chkhartishvili L. Babakishvili E., "The modern Georgian theatre in the conditions of transitional economic, analytics, pragmatics, statistics", Tbilisi 2013)
3. ჩხარტიშვილი ლ. ვასაძე მ. ბაბაკიშვილი ე., „თბილისის თეატრები გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში, ანალიტიკა, პრაგმატიკა, სტატისტიკა“, თბილისი 2014 წ.
(Chkhartishvili L. Vasadze M. Babakishvili E., "Tbilisi theatres in the conditions of transitional economic, analytics, pragmatics, statistics", Tbilisi 2014).

Лукашева О.Т., Жумагазин Ж.Р.

Казахская национальная академия

искусств им.Т.Жургенова,

г.Алматы, Казахстан

olga_lukasheva@mail.ru,

janbolat08@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС КАК ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕВЦА

Түйін: Бұл мақалада көркем-педагогикалық үдерістің музыкант-орындаушыға қажетті кәсіби қабілеттерді қалыптастыруға ықпал етуі анықталды.

Резюме: В данной статье раскрывается влияние художественно-педагогического процесса на формирование профессиональных качеств необходимых музыканту-исполнителю.

Abstract: This article presents the influence of the artistic and pedagogical process on the formation of professional qualities necessary for the musician-performer.

Ключевые слова: вокальное искусство, художественный образ, звуковедение, выразительность исполнения, искусство фразировки, актерское мастерство, выразительные средства, музыкально-поэтическое содержание, тембровые краски.

Кілт сөздер: вокал өнері, көркемдік бейнесі, дыбыс ғылымы, сөйлеудің экспрессиясы, фразалау өнері, актерлік шеберлігі, көркемдік құралдары, музыкалық және поэзиялық мазмұны, тембр түстері.

Key words: vocal art, artistic image, sound science, expressiveness of performance, the art of phrasing, acting skills, expressive means, musical and poetic content, timbre colors.

*«Если все оттенки чувств нашли
свой отклик в голосе певца,
значит, певец постиг песню»*

А.Доливо

Вокальное искусство, как и искусство драматическое, требует от артиста перевоплощения, жизненной правды в его исполнительстве. Задача певца-артиста заключается в создании простого и убедительного, естественного и искреннего, а также содержательного и выразительного истолкования произведения, умения донести содержание произведения до широких масс слушателей, увлекая при этом творческим мастерством вокального искусства [1, 146].

Создание музыкального образа всегда неповторимо. Каждый исполнитель индивидуален по своей природе. Даже творческий коллектив певцов, подчиненный единой манере пения и имеющий задачи единой эмоциональной выразительности и художественных устремлений, имеет свой неповторимый темперамент, общий уровень музыкальной культуры. В музыке, а особенно в пении, исполнитель рождает свой неповторимый звук, акцентирует определенные слова в песне, ставит смысловые ударения и в зависимости от понимания стиля и характера произведения создает свой художественный образ.

Основой вокального образования принято считать процесс формирования и развития высокой исполнительской культуры певца. Перед педагогом всегда стоит задача - не только научить вокальной технике, развить музыкальность и исполнительские данные, но и воспитать у певца высокую музыкальную исполнительскую культуру, так как именно в ней проявляется отношение

исполнителя к окружающему миру, художественному образу. Певец пропускает музыкальный материал сквозь призму своей художественной фантазии, своего отношения к творчеству композитора, своих представлений об идее произведения и его эмоциональной выразительности, а выразительность вокального исполнения является признаком вокальной культуры исполнителя. [4, 55]

«Певец, не владеющий своим голосом (техническими навыками), беспомощен при исполнении художественных произведений. Он также беспомощен, если не умеет передать музыкально-поэтическое содержание. Вокально-техническая и художественная работа, - подчеркивает А.Г.Менабени, - должна вестись в единстве». [3, 77]

Голос - самый естественный и самый сложный музыкальный инструмент, может «оживать», приобретая необходимую гибкость и поэтическую одухотворенность, а может становиться вялым, тусклым, неинтересным. Характеристики звука связаны с эмоциями. Звук может быть «светлым», «полетным», «легким» и т.п. Образные характеристики звука связаны с яркими, эмоциональными представлениями. Ни одно музыкальное упражнение, ни одна фраза из разучиваемого произведения не должна воспроизводиться без воображения, без фантазии, эмоциональной окраски. Механическое, автоматическое бесчувственное повторение материала не принесет никакой пользы, не будет выразительным. В любой музыкальной мысли (мотиве, фразе, предложении, периоде) есть логика. [2, 9]

Логика музыкальной мысли - это искусство фразировки. Верное употребление музыкальных штрихов - стаккато, легато, смысловое выделение музыкальных фраз, артикуляция, дыхание - все это важнейшие средства музыкальной выразительности, средства создания художественного образа. [4, 55]

Воля певца должна руководить его певческим аппаратом. Он должен полностью подчинить себе свой голос и в процессе исполнения лепить из звуков выразительные и пластичные музыкальные узоры (фразы), которые характеризуют образы исполняемого произведения.

Создание собственного художественного образа, выработка собственного творческого почерка - необходимые условия исполнителя, способного к сольной деятельности. Через вокальное искусство певец должен донести до зрителя художественный образ, заложенный в произведении.

Следовательно, перед педагогом-вокалистом стоят задачи не только технического содержания: развитие профессиональных основ вокальной техники, развитие диапазона, средств исполнительской выразительности (тембр, динамика, развитие чувство стиля, единой манеры пения), но и развитие исполнительского мастерства через смысловое, образное, эмоциональное и стилевое своеобразие произведения. Смысловая выразительность музыкальной мысли выполняется с помощью лиг, цезур, оттеков музыки, динамики, характера звуковедения, манеры звукоизвлечения.

Педагог обязан развивать художественный вкус, поддерживать интерес, повышать исполнительскую культуру на примере доступных для понимания упражнений, вокальных произведений, где наряду с техническими задачами включаются яркие образные представления, внутреннее видения воображения, проникновение в эмоционально-смысловой строй материала, которые представляют основные этапы развития творческих способностей исполнителя-музыканта.

Педагогический подход преподавателя должен предусматривать активизацию эмоционально-чувственной природы певца в тесном взаимодействии со стилистикой, особенностями жанра исполняемых произведений, содержанием художественного образа. [8, 51]

В процессе певческой деятельности важную роль играют вокально-слуховые представления, они обеспечивают условия для полноценного воспроизведения, формирования певческих навыков, исполнительской культуры. По мере освоения вокально-технических и художественных навыков педагог подводит обучающихся к выполнению творческого задания, привлекая его фантазию, актуализирую его яркие качества, вводит в поиск новой звуковой подачи, тембральных оттенков, штриховой палитры. [7, 128]

Голос певца - это совершенный музыкальный инструмент еще и потому, что он не только инструмент звукообразующий, но и словообразующий. Звуковая палитра голоса невозможна без художественной выразительности слова. Выразительное произношение слов в пении означает четкое владение всеми гласными и согласными звуками, а также умение безукоризненно объединять их в словах. [9, 6]

В процессе пения, при органическом слиянии словесной речи и музыкальных интонаций, при активном участии сознания, певцу свойственно передавать, кроме выразительных мелодических оттенков, определенные мысли, чувства, наиболее тонкие эмоции и настроения, а также глубоко проникать в содержание произведения, его поэтические образы. Пение нужно уподоблять выразительности человеческой речи потому, что пение и есть своеобразная речь человека, облеченная в особо выразительные музыкальные интонации.

При художественной интерпретации произведений певец должен добиваться простой, выразительной речи, окрашенной тембровыми красками его голоса и оснований на полноте вокального дыхания [1,150]

С целью гармоничного слияния слова и музыкальной интонации, т.е. музыкальной речи, рекомендованы следующие методы работы: проработка текста без пения, нахождение значимых слов, выделяемых интонаций, динамикой при пении, прочтение текста в ритме и выдержанности звуковой линии, ликвидация утрированного произношения, произношение слов, фраз с целью поиска смысловой кульминации.

Отточенная форма исполнения является необходимым условием вокального искусства, где ведущей тенденцией является - сочетание актерского и вокально-технического мастерства. Огромная роль в воспитании певца-художника придается развитию его актерского темперамента, работе над мимикой в исполнении произведений, а особенно выработке ясной дикции. Эффективность развития исполнительской культуры зависит от направленности педагога на углубление процессов восприятия, представления, воспроизведения, которые тесно связаны с развитием и мышлением исполнителей. [5, 512]

Дополнительные выразительные средства, служащие для усиления яркости создаваемого художественного образа, должны подчеркивать наиболее сильные стороны исполнителя, но ни коем случае не разрушать созданный исполнителем художественный образ. В актерских навыках певца большое значение фантазии и воображение. Чем ярче внутреннее видение исполнителя, тем больше эмоциональный отклик вызывает произведение у публики. Можно сказать, что исполнитель повествует рассказ, музыкальную историю своим слушателям,

используя главное выразительное средство актерского мастерства - перевоплощение, т.е. создание характера персонажа, от имени которого поется произведение. Неповторимый тембр, динамические краски, новые смысловые и музыкальные акценты могут породить в представлении слушателя новый художественный образ. [4,68]

Перспектива выхода на сцену с интересным творческим лицом, с интересным репертуаром рождает веру в творческие силы на личностном и деятельном уровне. Публичные выступления исполнителей являются чаще всего завершающим этапом целостного учебно-воспитательного процесса. Художественный репертуар, как учебно-творческий процесс, как основа вокальной педагогики, имеющий большое значение в формировании певца-исполнителя, необходимо осваивать от простого к сложному, планомерно и системно. Следовательно, педагогу-вокалисту желательно все свое внимание направить на развитие основных моментов в пении: творческих способностей и художественного исполнительства певца, что заключается в прохождении с учеником соответствующего репертуара, способствующего развитию разнообразных сторон вокально-исполнительского мастерства певца. При выборе репертуара педагогу необходимо учитывать психологические и вокальные особенности студентов, способности к раскрытию художественно-образного замысла композитора. Педагог должен активизировать творческую инициативу исполнителя в выборе репертуара, в создании творческого образа, который может украсить основную палитру музыкальной ткани произведения.

Произведения вокально-педагогического художественного репертуара в основном делятся на следующие жанры: ария (из опер, ораторий, кантат), романс, песня, народная песня. Все эти жанры имеют свои специфические особенности и по разному способствуют формированию певца в процессе его обучения. [4, 53]

Ария - наиболее сольная вокальная форма. Певец-исполнитель арии должен уметь создать образ героя, сохраняя при этом все детали, штрихи и выдерживая определенную драматическую ситуацию произведения. [4, 54]

Романс - наиболее исполняемая вокально-песенная форма, который требует от певца достаточной музыкально-художественной и вокально-технической подготовки. Романс следует рассматривать как синтез трех видов искусств: поэзии, пения и инструментальной музыки, органически слитых между собой. [4, 54]

Песня представляет собой наиболее демократический, распространенный и массовый жанр вокальной литературы, способствующий развитию у певца музыкально-исполнительских навыков также как романс и ария. Но, песня требует более простых, доступных для многих исполнителей средств выразительности, при сохранении всех ее художественных ценностей. [4, 55]

Народная песня содержит в себе неоценимые богатства, содержания, чувств, настроений и образов. Известно, что она несет в себе характерные особенности музыкальной культуры того народа, которому она принадлежит, помимо этого народная песня построена на естественных мелодических интонациях и оборотах музыки, что в вокально-педагогической практике способствует правильному развитию голоса певца. [4, 55]

Отметим, что музыка для пения имеет свои характерные черты «вокального письма». Вокальная музыка являясь наиболее демократическим и распространенным жанром музыкального искусства вообще, требует особенно ясных и естественных средств выразительности. [4, 56]

Таким образом, художественно-педагогический процесс оказывает непосредственное влияние на формирование профессиональных качеств, необходимых музыканту-исполнителю, направлен на развитие певческого голоса (техника исполнения), расширение кругозора творческого мышления и художественной самостоятельности, а также на решение воспитательных задач. Создание яркого художественного образа, выработка собственного творческого почерка, узнаваемость «творческого лица» - необходимые условия творческого исполнителя. Эти качества создают неповторимый образ певца, говорят о его высокой исполнительской культуре.

Список литературы:

1. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. - М.: Музыка. 1967. – с.146.
2. Доливо А.Л. Певец и песня. - М.: Музгиз. 1948. - с.9.
3. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению.: учеб.пособие для студентов пед.институтов. - М.Просвещение. 1987 – с.77.
4. Вилинская И.Н. Значение репертуара в воспитании певца//Вопросы вокальной педагогики. Вып.3. - М., 1966. - с.53-56,68.
5. Венецианова М.А. Мастерство актера в терминах Станиславского. - М.: АСТ, 2010. - с 512.
6. Вопросы вокальной педагогики. вып. 2. - М.: Музгиз, 1964. - с. 99-214.
7. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. - Ростов н/Д: Феникс, 2008. - с.128
8. Дидактические основы обучения пению: Учеб.пособие, - М., 1988. - с. 51.
9. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах. - М., РАМ им. Гнесиных, 1997. - с.6.

Зухра Исламбаева,
өнертану кандидаты,
«Қазақ ұлттық хореография
академиясы» КАҚ доценті
Астана, Қазақстан

СҰЛТАНӘЛІ БАЛҒАБАЕВ ПЬЕСАЛАРЫНЫҢ САХНАЛЫҚ ШЕШІМДЕРІ

Түйін: Мақалада автор қазақтың белгілі драматургы Сұлтанәлі Балғабаевтың шығармашылығына талдау жасаған. Зерттеуші әйелдер әлемін, олардың психологиясы мен өмірдегі әлеуметтік орнын нақты әрекеттер барысында аша алғандығын С.Балғабаев шығармашылығының ерекшелігі ретінде таниды. Сол сияқты Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық қазақ драма театрының режиссері Рүстем Есдәулеттің «Ғашықсыз ғасыр» пьесасын сахналаудағы шешіміне кеңінен тоқталған. Ғылыми мақалада М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында Ә.Рахимов режиссурасымен қойылған «Сағыныш пен елес», С.Мұқанов атындағы Петропавл облыстық қазақ драма театрында Біржан Жалғасбаевтың режиссурасымен қойылған «Ең әдемі келіншек» спектакльдеріне де талдау жасалған.

Резюме: В статье автор проанализировал творчество известного казахского драматурга Султанаали Балгабаева. Особенность творчества С.Балгабаева является познание женщин, их психология и социальное положение. Автор указывает на этот момент глубоко. Также автор широко рассматривает в статье сценические решение к пьесам: «Ғашықсыз ғасыр» драматического театра Восточно-Казахстанской области

имени Жамбыла, режиссера Р.Есдаулета, «Сағыныш пен елес» А.Рахимова, драматического театра имени М.Ауезова и «Ең әдемі келіншек» Б.Жалғасбаева в Петропавловском областном казахском драматическом театре имени С.Муканова.

Кілт сөздер: театр өнері, спектакль, режиссура, актерлік өнер

Ключевые слова: театральное искусство, спектакль, режиссер, актерское искусство

Қазақ топырағында әдебиеттің драматургия жанры пайда болып, қалыптасқан күннен бастап жазушылар қазақ өмірін, тұрмыс-тіршілігін түрлі ситуацияларда, түрлі жанрларда суреттеп берді және бұл үрдіс әлі күнге дейін жалғасын тауып отыр. Бүгінгі кейіпкер келбетін жасаудың дәстүрін меңгерген Ш.Құсайынов, Қ.Мұхамеджанов, З.Шашкин, Б.Мұқай, Т.Ахметжан, Ә.Тарази, Ш.Мұртаза, Қ.Ысқақ, Д.Исабеков, И.Сапарбай, С.Балғабаев, Р.Мұқанова және тағы басқаларды К.Тоғысов, И.Меңдіханов, М.Әуезов, Ж.Аймауытов, С.Сейфуллин, Б.Майлин, Ғ.Мүсірепов тәрізді классиктер салған шығармашылық сара жолды дамытушылар деп білеміз [1].

Соның ішінде өткен ғасырдың соңғы ширегіндегі қазақ әдебиетіне, публицистика мен драматургияға қолтаңбасының өзіндік ерекшелігімен келген Сұлтанәлі Балғабаев болды. Оның «Қыз жиырмаға толғанда», «Қазақша күрес», «Ең әдемі келіншек», «Біз де ғашық болғанбыз», «Әйелдер әлемі», «Тойдан қайтқан қазақтар», «Ғашықсыз ғасыр», «Сағыныш пен елес», «Қыл үстіндегі ғұмыр», т.б. пьесаларында заман үні, тағдыр таразысына түскен жандардың драмалық тартысқа немесе романтикалық-лирикалық сарынға толы оқиғалары көрініс табады [2]. Жалпы драматургтың қаламынан туған дүниелер романтикалық, лирикалық сипатымен, кейіпкерлер жан-дүниесінің тазалығымен өзгеше.

С.Балғабаев шығармашылығының жан-жақтылығын көрсететін тағы бір айғақ – «Мико, Жымбала және қасқыр», «Менің әжем – сиқыршы», «Айпадтан шыққан алтын сақа» атты балаларға арналған шығармаларының жазылуы және бұлардың көптеген театрларда сахналануы дейміз.

Негізінен С.Балғабаев шығармашылығының ерекшелігі – оның әйелдер әлемін, нәзік жандылардың психологиясын, олардың өмірдегі әлеуметтік орнының маңыздылығын дөп басатындығында. Оның пьесалары М.Әуезов атындағы академиялық драма театрынан бастап еліміздің барлық облыстық театрларында сахналанған. Сонымен бірге драматургтың есімі тек қазақ оқырманы мен көрерменіне ғана емес, көршілес өзбек, қырғыз, қарақалпақ елдерінің өнерсүйер жұртына да танымал. Сол елдер театрларының репертуары С.Балғабаев шығармаларымен толығып, көркемдік ізденістеріне түрткі болды, шығармашылық ұжымдардың әйелдер психологиясын тереңнен зерттеуіне ықпал етті.

Драматургтың Қазақстан халық артисі, аса талантты актриса Фарида Шәріповаға арнап жазылған «Ғашықсыз ғасыр» пьесасы композициясының әуезділігімен, ондағы кейіпкерлер мінездерінің айқын кескінделуімен, Фарида мен Қайырбайдың ішкі күйзелістерінің шынайылығымен оқырманын да, көрерменін де еріксіз баурайды. Себебі, мұнда әйелге тән терең психология, қазақтың менталитетіне тән терең философия бар. Лирикалық драмада автор ел ағасы жасына жетіп, ақыл-парасаты толысқан Қайырбайдың төрт қызы болса да бір ұл баланы аңсаудан туған іс-әрекеті арқылы Фариданың адамдық болмысын жоғары қояды. Бір отбасындағы келеңсіз жағдай арқылы махаббат, адамгершілік тақырыбын қозғаған С.Балғабаев ұрпақ мәселесін де назардан тыс қалдырмаған.

Аталған пьесаны көзі тірісінде сахналаған Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық қазақ драма театрының режиссері Рүстем Есдәулет өзінің өзгеше ізденісін байқатқан болатын. Ол спектакльді прологтан бастап, эпилогпен аяқтайды. Көрермендер залының алдыңғы қатарында отырған бойжеткен мен қасына батылсыздана жақындаған жас жігіттің танысқаннан кейінгі уақыт аралығы ұзын ақ мата арқылы жылжып өте береді. Фариданың жастық, албырт шағына сағынышпен үзіле қараған көріністегі бұл ақ мата режиссер тұжырымында асыл арманды, жастық рухты, өткен мен бүгінді жалғаушы күшті сипаттайды. Және Қайырбай мен Фариданың өткен күндерді еске алған әрбір сахнасында олардың жастық шақтары параллель беріліп отырады. Режиссер автор ремаркасынан тыс қолданған өзіндік шешімін: «...Бойжеткен Фариданы мен бозбала Қайырбайды да автордың келісімімен енгіздім. Бұл бір жағынан кейіпкерлердің бүгінгі күні мен жастық шақтарын жалғастырып тұрған алтын көпір. Ерлі-зайыптылардың жас кездерін көрермен олардың жай естелік айтуымен ғана елестетпей, екі жас актердің ойыны арқылы олардың нәзік, балауса сезімдерінің куәсі болады» [3, 112 б.], – деп түсіндірген. Расында Р.Есдәулеттің бұл көркемдік әдісі жас орындаушылардың адам жанының кейбір құпия қырларын ашып көрсету жолындағы ізденісіне мүмкіндік туғызған.

Спектакльде Фариданың ақылдылығы мен сабырлылығына мән берген Майра Қаламқызының ойыны әйел парасатының үлгісі деңгейіне көтерілді. Жиырма бес жыл бойы бір шаңырақтың астында қыздарын бірге тәрбиелеп келіп, енді егде тартқан шағында жасаған күйеуінің тосын әрекетіне қынжылған Фариданың ойы сан-саққа жүгіріп, теңселіп кеткен. Қайырбай үйінен кеткенімен көңілі алабұртып, өз махаббатын ұсынған Русланға күліп сөйлейтін Фариданы – М.Қаламқызының ішкі жан дүниесі алай-дүлей. Не істерін білмей абыржыған әйелдің көңіл-күйі мен психологиясын шебер жеткізген актрисаның ойының қызыл жарық пен лирикалық әуен қоюлата түседі. С.Балғабаевтың Фариданы адамдықтың, адамгершіліктің түп негізі етіп алуы Қайырбайдың өз отбасына оралып, шығарманың түсіністікпен аяқталуына мүмкіндік берген. Автордың осы шешімін түсіне отырып, шығармадағы драмалық тартыстың шешуші кілтін қолына алған М.Қаламқызы кейіпкерінің саналы болмысын беруге мол ізденіспен келіпті.

Бір ұл баланы аңсап, бақытты Нәзікештен табамын деп үміттенген Қанатбек Ниязбековтың Қайырбайы момын, оның алдағы күнге деген үміті зор. Өмірлік жары Фариданы құрметтейтін ол Нәзікешке келгенде жас баладай дәрменсіз. Өзінің теріс әрекетін білген әйелінің психологиялық күйзелу кезінде Қайырбай – Қ.Ниязбековте зіл жоқ, керісінше кінәсін мойындағандай сыңай бар.

Ал, бүгінгі ғашықсыз, махаббатсыз ғасырдың, Баянсыз, Жібексіз дәуірдің аруы Нәзікеш драмалық тартыстың негізгі көзіне айналған. Қайырбайдың әлсіз тұсын аңғара білген бұл бойжеткеннің характері спектакльде жеңіл әрі дөрекі болып шығыпты. Нәзікеш – Жадыра Әділова біреудің ашынасы болуға намыстанбайтын тәрізді. Фариданың үйіне алғаш келгенде ұялып, қысылғандай түр танытқанымен кейіннен төріне шығып алардай өршелене, еркінсі түседі. Алайда әдемі күлкісі кімді де болса баурап алатын актрисаның ойынында гротеск басым. Ж.Әділованың әрбір кекесінді өлең жолдарын айтқан сайын бір иығын, одан кейін екіншісін қиқаңдатып отыруы ешқандай идеялық мақсатқа негізделмеген, әрі осы іс-қимылдың қайталана беруінің мазмұнды нәтижесін көре алмадық. Осы жерде Мұхтар Әуезовтің: «Тегінде, труппаның қай адамына болса да үнемі бір-ақ қана қалып жасап алып, содан озбай тұрып қалуға болмайды. Көпшілікке жаққан,

сүйсіндірген, бір үлгі түрің болса, бір қозғалыс, бір бет құбылысы болсын, қай-қайсысын болса да орынды-орынсыз жердің бәрінде бірдей қолдана беруге жарамайды. ...Түр үстіне түр табу, үлгі үстіне үлгі табу қажет» [4, 55 б.], – деген сөзі ойға оралады. Актриса әртүрлі үлгі-форма, әдіс-тәсіл іздемегендіктен бір ғана қалыптық ойынның үлгісін көрсетті.

Жалпы алғанда спектакльде мінездер бар. Режиссер мен суретші (Қ.Қадырбеков) сахна төріндегі ұзын темір ілгіште тұрған көп киімдерді оқиға барысында Фарида мен Жұлдыздың жиі-жиі қозғалтып отыруымен бір шаңыраққа шайқалу қаупінің төнгенін, кейіпкерлер көңіл-күйінің теңселуін, тебіренуін білдіретін тәсіл тапқан. Р.Есдәулет шешіміндегі настальгия Ш.Қалдаяқов әндермен әрленіп, қойылымның лирикалық бояуын қоюлата түседі. Аталған спектакльді Өскемен театрының замандас бейнесін жасаудағы бірден-бір табысы деп айтуға болады. Бұл өмірінің соңғы кездері Санкт-Петербургтегі Кіші театрдың режиссері Лев Додиннің шеберханасында режиссерлік білімін тереңдетіп, тәжірибе жинақтаған Р.Есдәулеттің шығармашылық ізденісіндегі айтарлықтай жетістігі болды.

С.Балғабаеттың «Ең әдемі келіншек» пьесасы да – көптеген режиссерлік қиял мен актерлердің суреткерлік қарымына таразы болған шығарма. Мұны сахналаған Қызылжар театры драманың лирикалық бояуын әдемі нақыштапты (2006). Қоюшы-режиссер Біржан Жалғасбаевтың негізгі мақсаты – пьесадағы әрбір әйелдің ішкі әлемін айқара ашып, оның жан сұлулығын, нәзіктігі мен адамгершілігін паш ету. Отбасының бірлігін сақтап, маскүнем күйеуінің теріс істеріне төзе білуде сабырлылық, ақылдылық танытатын Гүлбаршын роліндегі Сымбат Ыбыраеваның ойыны режиссердің осы ойын қоюлата түскен.

Мелодраманың әуезді үні қисынды әрекет еткен Е.Шүкіров (Жиенай), М.Айтмұхамбетова (Зухра), Ш.Айтибаева (Мадина), Н.Сәрсебаевтардың (Абдолла) сахналық жұптастығы мен нанымды іс-қимылдарында көрінді. Сахналық қимыл-қозғалысы замандас бейнесінің мінезінен шынайы өрбіп отыратын актерлік топ спектакльдің динамикалық қуатын өздерінің жастық қызулықтарымен дамытып отырады.

Бүгінде тарихи, классикалық және аударма туындылармен бірге қазіргі өз арамызда өмір сүріп жатқан «жанды кейіпкерлер» іс-әрекетін сахна арқылы бағдарлауға мүмкіндік мол. Өмір қалтарысында сезілмей өтетін қиын жолдар, тар соқпақтар адам тағдырына кері әсерін тигізетіні рас. Жас кезінде шынайы махаббатты пайдалы өмір мен атақ-даңққа айырбастаған Әбділхамит пен оның ата-тегін іздеген немересі Арайлымның басынан өткен бір күндік оқиғасы суреттелген С.Балғабаеттың келесі «Сағыныш пен елес» пьесасының басты идеясы – мәңгілік махаббаттың рухына сыйыну, адами қасиетті дәріптеу. Автор шығармасына Әбділхамиттың жастық шағына деген, алғашқы пәк махаббатына деген сағынышын, жетпіске келсе де тағдыр деп аталатын алып таудың арғы жағында қалған ыстық сезім мен өмір бойы аңсап өткен Сағидасын арқау еткен.

Кеңестік тегеурінді тәртіптен тәлім алған Әбділхамит тек лауазымды ортадан сая тауып, өзінің бұл қоғамда субъект екенін ұмытқан. Ол әйелінің мектеп директорлығының көлеңкесінде жалған дүниені жалпағынан кешкенмен, өмір бойы өзін-өзі алдаумен өмір сүріпті. М.Әуезов атындағы академиялық драма театрындағы осындай адамзат проблемасын көтерген спектакльдің режиссері Әубәкір Рахимов Арман мен Арайлымның махаббатын фон ретінде алып, Елес,

Әбділхамит және Арайлым бейнелерін драмалық тартыс желісінің негізгі нысанасына айналдырған.

Елес-Сағида – психологиялық толғанысы мол күрделі бейне. Бірде биіктен, енді бірде сахна төрінен жарық арқылы көлеңке болып көрінетін Елес роліндегі Гүлнар Жақыпова да, екінші құрамдағы Меруерт Омарбекова да образдың ішкі дүниесіне ене алмаған. Екі актрисаның жаттанды сөздерінен кейіпкердің немересіне деген жан ашуы, мейірім эмоциясы сезілмейді. Ал, Зәуреш Көпжасарова екі дүниенің арасындағы байланыс көпірі тәрізді Арайлымның балалық аңғал мінезі мен шындықтың түбіне жетудегі батылдығын беруге ұмтылған.

Актерлік ансамбльде өзіндік ізденісімен көзге түскен Төлеубек Аралбай мен Саят Мерекенов (Хайретдин), Ғайнижамал Байқошқарова (Анар) мен Берік Айтжановтар (Арман) образды түсіне отырып әрекет етеді. Әсіресе, Ғ.Байқошқарованың әр сөзін ерекше пафоспен айтуынан Анардың жас ерекшелігіне, қызмет деңгейіне мән бергені байқалады.

Хайретдин үйінің ауласын білдіретін үстел, орындықтар, скамейкамен безендірілген сахналық декорация қарапайым шешіліпті. Бірақ осы жерде суретші М.Сапаровтың «Ай тұтылған түн» трагедиясындағы ағаш бұтақтарының «Сағыныш пен елесте» де қайталағанын айтқан абзал. Қойылымда ешқандай қызмет атқармайтын сахналық иллюстрация драмаға көркемдік негіз бола алмаған. Елестің ішкі үнін, жан айғайын беруде Ә.Рахимов пен М.Сапаров бір-біріне қарама-қарсы бағытталған, қажетті көріністерде биікке көтеріліп, кейде төмен түсіп тұратын көпір-станокты пайдаланады. Бұл – режиссер тұжырымындағы мына дүниеде жоқ, шынайы сезімнің құрбаны болған Сағиданың, яғни махаббаттың биік рухы. Бірақ кейіпкерлер әрекетімен тығыз байланыспаған мұндай декорациялық безендіру қойылымның пластикалық сипатына көркемдік өлшем болмай, керісінше сахнада ауыр атмосфера тудырған.

Жалпы адамзаттың ар-ожданын саралап, салмақтайтын таразы – сол адамның өзі. Бірақ әрбір тіршілік иесінің өз ішкі жан дүниесіне уақытында үңілмеуі, күрестен тұратын өмірмен айқасуға қауқарсыздығы қай кезеңде болмасын өзекті мәселе. Ендеше «Сағыныш пен елес» махаббатты жырлай отырып, қоғамдық-әлеуметтік психологияны айқындап береді.

Міне, С.Балғабаевтың осындай заман даусымен үн қатқан көркем дүниелері әр театрдың сахнасында әртүрлі көркемдік дәреже-деңгейінде қойылып, ұлттық театр өнерімен бірге жасасып келеді.

Академиялық театрлармен бірге облыстық ұжымдар да драматург пьесаларындағы қилы тағдырларды, түрлі мінездерді суреттеудің жаңа әдіс-тәсілдерін тауып, уақыт пен қоғам, адам мен ар-ождан мәселелерін ортаға салды. Сахналық-көркемдік деңгейі әртүрлі аталған шығармалар адам бойындағы гуманистік қасиеттерді, әлеуметтік ортаның шындығын алға тартуымен ерекшеленеді.

Жалпы С.Балғабаев – шығармашылық пен қоғамдық істерді қатар алып жүрген қайраткер ретінде де танымал тұлға. Мұны публицистикадағы, театр сынындағы өткір ойларынан, тіл мәселесіндегі пайымды пікірлерінен, шет ел қазақтарының қауымдастығында атқарған ірі еңбектерінен байқау қиын емес. Драматург тәуелсіздік жылдарындағы шығармашылық еркіндіктің ара салмағын ажыратып, өзінің ой қазанында саралайды, таразылайды. Бұған дәлел оның: «Театрға шексіз еркіндік беру оған қойылатын талап пен жауапкершілікті барынша

әлсіретіп, репертуар мәселесін де тоқырауға апарып соқтырды. Бүгінгі таңда театр өнерінің ең осал тұсы репертуар болып отыр» [5], – деген сөзі. Осы жолдардағы театр өнеріне деген жанашырлық, репертуар түзу үшін сауаттылықтың қажеттілігін тану С.Балғабаев шығармашылығының негізі болып табылады.

Өзінің осы ойын ол: «...Жаңадан жақсы шығармалар тумай, театрларымыздың жаңа биікке көтерілуі мүмкін емес. Бұрынғы классикалық дүниелер мен аудармаларды қайталау қажет те шығар, бірақ көрерменге өз дәуірінің тынысы әлдеқайда жақынырақ екенін де ұмытпаған жөн» [5], – деп жалғастырады. Бұдан біз бүгінгі көрерменге көркемдік-эстетикалық талаптарға жауап бере алмайтын салмақсыз пьесаларды емес, керісінше жаңа қоғам, жаңа уақыт, жаңа адам бейнесін суреттейтін туындыларды ұсыну қажеттігін байқаймыз. Ендеше С.Балғабаевтың театр, драматургия, көрермен, режиссура, т.б. жөніндегі ой-тұжырымдары мен ұстанымдары айқын әрі өзекті. Және драматургтың шығармашылығы бүгінгі көрермен үшін де, келер ұрпақ үшін де үлгі-өнеге деп білеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Сығай Ә. Ой төрінде – театр. – Алматы: КазАқпарат, 2008. – 330 б.
2. Балғабаев С. Ең әдемі келіншек (әңгімелер мен пьесалар). – Алматы: Ана тілі, 2006. – 272 б.
3. Бакинбаева А. «Ғашықсыз ғасыр» сахнада // Әдебиет айдыны. – 3.04.2008.
4. Әуезов М. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы: – Ғылым, 1998. – т. 3. – 392 б.
5. Балғабаев С. Көрермен үшін күресу керек // Егемен Қазақстан. – 13.06.2001.

Ғалия Тоқсанбаева

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясының
«Жеке ән салу» кафедрасының доценті
Алматы, Қазақстан*

«ЖЕКЕ ӘН САЛУ» КАФЕДРАСЫНЫҢ БОЛАШАҚ АКТЕРЛЕРДІ ДАЯРЛАУДАҒЫ АТҚАРАТЫН РОЛІ

Түйін: Мақалада «Театр өнері» факультеті «Жеке ән салу» кафедрасы ұжымының болашақ актер мамандандыруларына оқитын студенттерді ән салу пәнін оқытудың жаңа үдерістеріне сай дайындап, тәрбиелеу мәселелері қарастырылған.

Резюме: В статье рассмотрены вопросы вокальной подготовки и воспитания студентов, будущих актеров в современном контексте.

Кілт сөздер: кафедра ұжымы, ән өнері, болашақ актерлердің вокалдық тәрбиесі, дүниежүзілік ән мектептері

Ключевые слова: кафедра «Сольное пение», искусство пения, вокальное воспитание будущих актеров, мировые вокальные школы.

Жоғары оқу орындары студенттерін оқытудың жаңа технологиялық үрдістеріне сәйкес, Боллон жүйесінің замануи талаптарына сай, болашақ актер мамандарын дайындау барысында «Жеке ән салу» кафедрасының атқаратын қызметі өте маңызды. Актер мамандығына оқитын студенттер барлық

мамандандырулар бойынша –«Ән салу», «Жеке ән салу» пәндерінен дәріс алады. Баршаға мәлім, «Театр өнері» мамандарын дайындау арнайы кәсіби кешенге жинақталған білім үдерісінен тұрады және көптеген пәндер аралық тығыз интеграциялық, яғни пәндердің бір-бірімен қарым-қатынастығының міндеттілігін қажет етеді.Болашақ актер мамандарын дайындау барысында «Сахна тілі», «Би», «Сахналық қозғалыс», «Жеке ән салу» дәрістерімен «Актер шеберлігі» табиғи түрде пән- аралық ұштасып, бір-бірін толықтырып, кәсіби дайындық деңгейі көтеріледі.Соңғы жылдары кафедра оқытушылары тарапынан пәнді оқыту барысында дәл осы пән-аралық қарым қатынастың тығыз сақталуы қадағалануда.

Дүние жүзі бойынша көптеген өнер түрлері жастарды қызықтырады, ал соның ішінде вокалдық өнерге студенттердің аса құштарлығын атай отырып, вокал өнерінің элитарлық қатарда екенін атаған жөн.Сондықтан, кафедра оқытушыларының көздеген негізгі мақсаты: жоғарғы деңгейдегі әнші-актер дайындау.Осыған қатысты, кафедра ұжымы жұмыла еңбек етіп, ат салысуда, актер шеберлігін меңгеріп жүрген жастардың өнер жолында жан-жақты заманауи үдерісте дамуына барынша ықпал етеді.

Жоғарыда аталған мақсаттар мен міндеттерді орындау үшін «Жеке ән салу» кафедрасында жаңа технологиялық, инновациялық әдістемелерді орындау жолға қойылған: академиялық ән салу оқу репертуарын үйрету мен қатар, соңғы кездерде жаңа сұраныстарға сай вокал өнерінің дүниежүзілік асыл мұраларын, оның ішінде, әсіресе қазіргі заман композиторларының музыкалық қойылымдарын меңгертуге баса назар аударылады. Музыкалық театр мамандығына оқытып жүрген шеберлер шетел композиторларының: Э.Л.Уэббердің, Жан-Пьер Пило және Оливье Шультез, А.Рыбниковтың қазіргі таңдағы репертуарына жүгінеді, сол себепті ән пәнін үйретуде әншілік дыбыстың жаңа бояуда, өзіндік тұрғыда үнделуі қажет етіледі, кафедра ұстаздары осы мәселені шешу барысында талмай ізденіс етуде. Студенттердің талпыныстарын, жаңаша сұраныстарын , олардың өз бетінше жұмыстарын дұрыс деңгейге қою арқылы шешіледі.Әншілік дәріс беру нәтижесінде, шәкірттер ырғақ-өлшемдері күрделі, кең диапазон қажет ететін,орындаушылық шеберлікті талап ететін көне ариялар, шетел композиторларының опера, оперетталарынан ариялар, заманауи мюзиклдардан , кино-фильмдерден Қазақстан композиторларының опера, музыкалық спектакльдерінен шығармалар, ән-романстарды ,қазақтың халық және халық композиторларының әндерін жете меңгеріп үйреніп жүр.Теледидардағы көптеген музыкалық бағдарламаларда орындалатын қазақ тіліндегі әндердің мәтініндегі орфоэпиялық заңдылықтарды бұзып орындаулары үлкен кемшілік екенін тілге тиек етіп жүрміз. Әншілік өнерге оқып үйреніп жүрген жастардың ұлтымыздың сарқылмас кәусар бұлағы- халық әндерін жете үйреніп, қажетті деңгейде орындай алуы, осы аталған кафедра ұжымының біліктілігі және мол тәжірибелігіне тікелей байланысты.Жеке ән салу кафедрасының ұстаздары әнші-актерлік мамандықты игеріп жүрген студенттерге халықаралық бәсекеге сай жан жақты терең білімді, білікті маман даярлаудағы кешенді бағдарламаны жүзеге асыруда. «Елу жылда – ел жаңа» демекші, қазіргі таңда Батыс саясаты, Еуразиялық құрылым ентелеп қоян-қолтығымызға кірген заманда ұлттық мәдениет, ұлттық тіл, ұлттық ой-сананы сақтап қалу, келешек жастарды осы мақсатқа жұмылдыру – басты мәселеге айналып отыр. Халық әндері уақыт өткен сайын дәстүр жалғастығымен жолын тауып жаңа заман талабына сай халық игілігіне өз үлесін қосып келеді. Өткен ғасырда халық ән- күйлері кәсіби музыка салаларының құлаш жая өркендеуіне өз

ықпалын тигізді. Қазақтың халық әндері, халық композиторлары Біржан сал, Ақан сері, Мұхит, Естай, Балуан Шолақ, Майра Уәлиқызының әндері опера жанрының дүниеге келуіне де негіз болған. Әсерлі де әдемі халық әндері тырнақ алды қазақ опералары «Жалбыр», «Кыз – Жібек», «Ер Тарғын», «Дударай» сол сияқты кәсіби композиторлардың көптеген музыкалық шығармаларына арқау болып, екінші рет дүниеге келіп дамыды.

Өркениетті республикамыздың мәдениет саласындағы білім орталықтары көбейіп, өркендеп, өнер деңгейі биіктеген шақта қазақ халық әндерін қайта зерттеу, жинақтау, жаңғыртту, іріктеп тиімді оқу құралдарын құрастыру «Жеке ән салу» кафедрасында ерекше қолға алынып отыр. «Болашақ әнші және актер мамандарын даярлау ісі оқу-тәрбие жүйесінде ұлттық өнер мен мәдениет түрлерін бойларына сіңіру: ұлттық дәстүр, этика және эстетика, тәлім-тәрбие, яғни ұлтымыздың ғасырлар қойнауынан келе жатқан бай қазынасын игеруге, оған деген қызығушылықты ой-санасына дарытуға бағытталған. Осыған орай ұсынылып отырған оқу құраланың негізгі мақсаты- халық әндері мен халық композиторларының әндерін жинап іріктеп алып, оқыту бағдарламасына енгізіп, қолдануға жағдай жасау. Өткен ғасырда өмір сүрген атақты этнограф-музыка зерттеушілері А.Затаевич, Б. Ерзаковичтер қазақ әндерін жинап, нотаға түсіріп сөздерін жазып қалдырған. Бүгінде көптеген індердің ұлттық нақыштары мен сөз ұйқыстарын зерттей отыра қайта өндеп, жаңғыртып ұлттық әншілік-орындаушылық мәдениетінің дәрежесін көтеруге ат салысу қолға алынып отыр.» [1,3бет]

Музыкалық мектептер, колледждер, өнер университеттері, музыкалық-педагогикалық оқу орындары, мәдениет ошақтары көбейіп ашылып жатқанда, осы салада қажетті ноталық материалдар, жинақтар, оқу әдістемелік құралдар аз. Қазақ халық әндерін ХХ ғасырдың орта шенінде нотаға түсіріп, өндеп, фортепианоға лайықтап құндылықтарымызды сақтап қалуға баға жетпес үлесін қосқан композиторлар Б.Ерзаковичті, Е.Брусиловскийді, Иванов-Сокольскийді, Л.Хамидиді, А.Саксонскийді атаған жөн. Композиторлардың өңдеуіндегі ән-шығармалар белгілі әншілеріміз К.Кенжетәев, А.Байтоғаев, Б.Жылысбаев, К.Байсейітова, Б.Төлегенова, Е.Серкебаев, Ә.Үмбетпаевтың репертуарларында кеңінен орын алған. Сол сияқты қазіргі таңда аға буын композиторлар Н.Меңдіғалиев, Ғ.Жұбанова, Б. Дәлденбаев, Ж.Тұрсынбаев, Қ.Шілдебаев, Б.Қыдырбековалар халық және халық композиторларының әндерін таңдап, жаңа гармониялық үйлесімділіктер тауып, өңдеу жұмыстарымен шұғылданады. Осы өңделген әндердің көбі кәсіби әншілердің репертуарларында орнықты. Осыдан 10-15 жыл бұрын музальық білім ордаларында әншілікке үйреніп жүрген жастардың оқу бағдарламалық қазақ халық әндер жинақтары жоқтың қасы еді. Осыған орай, соңғы жылдары кафедра ұстаздары: Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, профессор Нүсіпжан Нұрғалиев, профессор Г.Ғ.Сапарғалиева, профессор М.О.Жүніс, доценттер Т.Қожанұлы, Г.Ж. Қарамолдаева, Ғ.А.Токсанбаева, Б.К.Жұбаева, Ж.А. Жабагиндар халық әндерінен және Қазақстан композиторларының ән-романстарынан жинақталған бірнеше оқу құралдарын құрастырып шығарды. Атап айтсақ, «Абай әндері», «Мектеп балаларына арналған әндер», «Гауһар тас», «Сұршақыз», «Алқоңыр», «Қазақстан композиторларының ән-романстары», «КСРО халық артисі, опералық әнші Роза Жаманованың репертуарынан романстар» атты ән хрестоматиялары уақыт талабы сұранысынан туындаған оқу құралдары, аталған оқу құралдарының күнделікті

қолдан-қолға өтіп, үлкен сұранысқа ие болып жататындығы, қуантарлық жай, олар ауқымды еңбек қатарына жатады және де жастарды оқытып-тәрбиелеудегі атқаратын маңызы зор. Кафедра ұжымы жастарға ән пәнінің қыр-сырларын таныта отырып, әсіресе халық әндерін үйрену барысында тіл мәселесіне, оның ішінде орфоэпиялық ерекшеліктер, сөз тіркестері, дыбыстардың фонетикалық құрылымы, әуен ырғақтары мен мәтін буындарының сәйкестірілуін қадағалайды және совет дәуірінде қалыптасып, орын алған жаппай орыстану, яғни қазақ тіліндегі әндердің орысша акценттермен, орысша түсінікпен орындалуына жол бермеуге баса назар аударады. Ана тіліміздің қадір-қасиетін кетірмей, оны көздің қарашығындай сақтау да біздің тарапымыздан қолға жақсы алынып отыр, мәселен, танымал халық әндерін, басқа да белгілі вокалдық шығармаларды орындағанда студенттер теле-радиодан естігенін айтады, ал ол әндер әуесқой орындаушылардың орындауларынан таралуы жиі кездеседі, яғни әуендерінде, ырғақ-өлшемдерінде, мәтіндерінде, әннің орындалу стилінде қателіктер болуы мүмкін, пәнді үйрету барысында, осы кемшіліктер қатаң бақыланып, түзетіледі. Қазақстанда кәсіби ән мектебі итальяндық әнші-оқытушылар: К.Эверарди, М.Гарсия, У.Лампертидің және орыс ән мектебін қалаушы, композитор М.Глинканың әдістемелеріне негізделіп қалыптасқан. «Дауысты машықтандыру және шыңдау барысында дыбыстардың натуралды, яғни табиғи тоннан басталуы шарт, дауысты шарықтау шегіне біріндеп жеткізу. Бұл менің әдістемемнің негізі болып табылады» [2,204]. Осы аталған вокалдық ән салу мектептеріне сүйене елімізде, академиялық ән салу мәнері дамып өркендеуде.

Күнделікті өнер салаларында болып жатқан өзгерістер мен жаңалықтардан қалыс қалмау үшін, кафедраның профессорлық-оқытушылар құрамы әрдайым шығармашылық ізденісте, жас мамандар көптеген қалааралық, республикалық, халықаралық деңгейдегі кеш-концерттерге қатысумен қатар, біліктілік дәрежесін көтеру курстар, семинарларға, шеберлік кластарға қатысады. Осы арада атай кетсек, соңғы жылдары: «Управление современным ВУЗом» Халықаралық бизнес академиясының сертификаты, «Митчухолл опера» Арт директоры профессор Кенг Чан Кимнің мастер класының сертификаты Оңтүстік Корея Сеул, ҚР-ның өнер қайраткері Жамиля Баспақованың шеберлік класы, Өзбек Мемлекеттік консерваториясының доценті Саида Қасымходжаеваның лекциялар курсы-шеберлік кластарын, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі, А.Римский-Корсаков атындағы Санкт-Петербург консерваториясының профессоры Н.Н.Арсентьеваның мастер класстарын оқытушылар табысты аяқтап шықты.

Соңғы жылдары кафедра оқытушылары өз әдіс-тәсілдерімен, жинақтаған тәжірибесімен бөлісу мақсатында ашық сабақтар, көрсеткіш-мастер класстар: профессор Қ.Байқуатұлы, профессор Г.Г.Сапарғалиева, доцент Г.Ж.Қарамолдаева, оқытушы Венера Алпысбаевалар өткізді. Ашық сабақтардың негізгі тақырыптары жаңа методологиялар, көркем құралдар, CD, DVD сандық дисклерді кеңінен қолдану тәңірегінде болды. Былтырғы жылы кафедраның әдістемелік жұмысы профессор Құрманбек Байқуатұлының 8 фильм концерттен тұратын сандық дискіге көшірілген оқу құралымен толықтырылды. Кафедра фонотекесына ҚР Еңбек сіңірген артисі Бақытжан Скаковтың, ҚР-ның танымал, майталман әншілерінің орындауларындағы «Дүниежүзілік вокалдық музыканың шедеврлары» атты 3 дискілермен және шетелдік белгілі орындаушылардың CD дискілерімен толықтырылып жинақталды. «Жеке ән салу» кафедрасының оқытушы-профессорлық құрамы да ұлғайып, кәсіби деңгейлері жаңаша форматтарда

қалыптасқан, шетел сахналарында еліміздің вокалдық өнерін дәріптеп жүрген оқытушылармен толықтырылды, олар Мемлекеттік Абай атындағы опера және балет театрының солистері, танымал әншілер – Баспақова Жамиля, Болат Бүкенов, Талғат Күзенбаев, Болат Жомартов, Халид Нұралиев, Ольга Лукашева.

Тұжырымдай келе, жалпы адамзаттың жоғары мәдени өркендеуіне, ән өнерін жетілдіруде Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының «Театр өнері» факультеті, «Жеке ән салу» кафедрасы ұжымының атқаратын еңбегі зор. Кафедра оқытушыларына қажымас қайрат, ерен еңбек, зор шығармашылық табыс тілейміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қожахметова А.Ш., Жүніс М.О., Токсанбаева Г.А., Смайлова Т.А. «Гауһар тас» әншілік өнерге арналған хрестоматия. 1-том. Алматы: ИП «Волкова Н.А.» баспасы, 2009 – 142 б.
2. Назаренко И.К. Искусство пения. Алматы: Музыка баспасы, 1968 – 621 б.

Меруерт Жақсылықова,

*Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті,
өнертану кандидаты
Алматы қ., Қазақстан
tanu.14@mail.ru*

ҚАЗАҚ ТЕАТРЛАРЫНДАҒЫ ТАРИХИ СПЕКТАКЛЬДЕРДІҢ КӨРКЕМДІК СИПАТЫ

Түйін: Мақалада соңғы жылдары қазақ театрларында сахналанған тарихи спектакльдердің көркемдік деңгейіне театртанушылық тұрғыда баға беріледі. Тарихи туындылардағы режиссура, актерлік өнердің қарымы, суретші жұмысына жан-жақты баға беріліп, қоғамның рухани өмірінде алатын орны бағамдалады.

Резюме: В статье рассматривается идейно-художественный уровень исторических спектаклей казахских театров последних лет. Всесторонне оценивается режиссура, актерское искусство, работа художника в исторических спектаклях и их место в духовном развитии общества.

Abstract: The article considers the ideological and artistic level of historical performances of Kazakh theaters of recent years. The direction, acting, the work of the artist in historical plays and their place in the spiritual development of society.

Кілт сөздер: театр өнері, тарихи спектакль, режиссура, актерлік өнер

Ключевые слова: театральное искусство, исторический спектакль, режиссер

Key words: the direction, acting, the work of the artist, director

Адамзат ой-санасының дамуында ойып орын алатын театр өнері әрқашанда көрерменнің рухани азығы, бағыт алар жол сілтеуші ролінен жаңылған емес. Әсіресе, өткен тарихи оқиғаларды көрсету арқылы болашаққа бағдар беруде театрлардың атқарып отырған жауапты жұмыстары жетерлік. «Қазақ театрының даму белестерінде тарихи пьесалардың алатын орны бөлек. Қазақ халқының әр түрлі тарихи кезеңдегі басынан кешкен өмір болмысы театр сахналарында үзілмей көрініп келеді» [1, 290 б.] – деген театртанушы, өнертану докторы, профессор Б.Құндақбайұлының пікірі осының дәлелі іспетті.

«Халық жүрегінде сақталатын мәңгілік шындықты келешек ұрпаққа жеткізетін де, жаңғыртатын да уақыт және қамагер, ал өнерде – сахнагер. Тарихтың бүтіндігі мен кемшілігінің санада дұрыс қалыптасуы көп жағдайда қалам иесіне, ал өнерде – біріншіден актерге және сол актерді ойнатқан режиссерге байланысты болып жататыны рас. Сахнадағы спектакльдер арқылы бүгінгі қоғам тарихты, тарихи ақиқатты жаңғыртады. Сол кезде ел есінде мәңгілік сақталған Абылай, Кенесары секілді қаһарман есімдері де тарих қойнауынан үн қатқандай болады» [2, 67 б.] – деген театртанушы, өнертану кандидаты А.Еркебайдың көзқарасымен келіспеуге болмас. Себебі, драматургтер мен режиссерлерді, актерлер мен суретшілерді әр кезде тарихи-шежірелік қойылымдар қызықтырып келеді. Тарихқа көз жүгіртіп, өткеннің ескі оқиғаларына жан бітіру арқылы өз интерпретациясын көрерменге жеткізу олар үшін де білім мен дүниетанымды жарыстырар майдан алаңы десек қателеспегеніміз. Оның үстіне, өскелең ұрпаққа тарихты насихаттауда театрлар орасан зор еңбек сіңіреді. Визуалды технологиялардың дамуына байланысты бүгінгі заман жеткіншектері арасында тек көзбен көргенін жадына сақтау қабілеті артуда. Сондықтан мың рет атын естігенше бір рет көзбен көріп есте сақтайтын жастар үшін сахналық қойылымдардың да маңызды екені рас.

Қазақ хандығының құрылғанына 550 жыл толуына орай өткен мерекелік-мәдени іс-шаралар еліміздегі театр репертуарларының тарихи спектакльдермен толығына ықпал еткенін баса айтуымыз керек. ХХІ ғасырға аяқ басқан алаш жұртының өткенге берген бағасы қандай, келешек ұрпаққа біз қандай үлгі-өнеге үйретеміз деген сұраулар төңірегінде зерттеулер жүргізіп, соңғы жылдарда сахналанған тарихи спектакльдердің шығармашылық-көркемдік ізденістерін саралауға тырыстық. Бұл ретте, тарихи тұлғалардың есімдерін жаңғыртуда, драматургиядағы табыстар мен актердің рольмен жұмыс жасаудағы ерекшеліктеріне, спектакльдің режиссурасы мен суретші жұмысын басты назарға алдық.

Қазақстандағы алты тілде сөйлейтін ұлттық театрлардың барлығы дерлік Қазақ хандығының 550 жылдығына байланысты спектакль қойды десек қателеспегеніміз. Еліміздегі қазақ, орыс, кәріс, ұйғыр, өзбек театрлары осы істен шеттеп қалмай, өз шығармашылық қарым-қабілеттері жеткенше тарих туралы қойылым түзіп, халық назарына ұсынды. Олардың барлығы туралы пікір білдіруді бір мақалада қамту мүмкін болмағандықтан, театрларда ең көп қойылған жазушы-драматург Д.Рамазанның «Керей-Жәнібек» спектаклін ғана жекелеп алып, соның мысалында ой қозғамақпыз.

Думан Рамазанның «Керей-Жәнібек» тарихи драмасы Қазақ хандығының құрылуына ұйытқы болған оқиғаларды баяндап, қиыншылыққа мойымай мемлекет құрып, іргелі ел болуға шақырған алғашқы хандарымыз Керей мен Жәнібектің және оны қолдаған ел ағалары жайында сыр шертеді. Бұл пьесамен танысудың сәті Өскемен қаласында өткен Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған Республикалық драма театрлары фестивалінде түсіп еді. Шығыс Қазақстан облыстық қазақ драма театры көрсеткен «Керей-Жәнібек» қойылымы фестивальдің басқа туындыларынан ерекшелене көз тартқанды.

Премьерасы фестиваль күніне сай келген өскемендіктердің бұл спектаклі жайлы баспасөз беттерінде көп жазылды. «Сахналық туындыда бастан-аяқ қазақ халқының өткен өмірінен, тарихынан сыр шертіледі. Қойылым атауы «Керей-Жәнібек» болғанымен, ондағы басты кейіпкер – Халық. Премьера барысындағы негізгі түйін арқылы шығармашылық ұжым «Қазақ» атауының шығу тарихына мән

берген. Спектакль соңында дүниеге келген ұл балаға Асан қайғы абыздың «Қазақ» деген есім беруі де шығармашылық тұжырымды білдіреді» – [3] деп, ақпарат таратқан театр ұжымның мақсатын қойылым барысында толықтай жүзеге асқанының куәсі болдық.

Спектакльдің бейнелік шешімі тарихи шығармаға тән. Сахна ортасында көненің көзіндей әсер қалдыратын, қаншама қантөгіс пен бақытты сәттердің куәсіндей болған сом бал-бал тас орналасқан. Бірде хан сарайы (екі басты жылан бейнеленген таңбалы белгі түсірілгенде), бірде көшпелі елдің тұрағына (бал-бал тастың маңайы) айнала қалатын сахна кеңістігі актерлердің қимыл-қозғалысына өте ыңғайлы ойластырылып, туындының көркем идеясын қуаттай түскен. Қойылым суретшісі Д.Алдабергенов ізденісі спектакльдің табысына қызмет еткен. Қоюшы-суретші жұмысын өз тұжырымына оңтайлы қолдана білген тәжірибелі режиссер тарих тынысын жеткізу үшін көштің кинохроникасын проектор арқылы береді де, бұл көріністі Б.Тілеуханның орындауындағы Қазтуған жыраудың «Алаңда, алаң, алаң жұрт» термесімен сүйемелдейді. Осылайша, «ақтабан шұбырынды, алқакөл сұлама» заманының келбетін жеткізген. Сауырынан саяқ құрлы сая таппаған көшпелі елдің тарихын жеткізуде музыка мен кинохрониканы аса орынды, әрі дөп басып қолдана білген режиссер шешімі ұтымды.

Спектакльдің драматургиялық негізінің әлсіздігі, ондағы оқиғалар легінің түсініксіздігінен де (мысалы, Әбілқайыр желісі мен Рабия Сұлтан бегім желісі аяқталмаған, оқиға бірер күннің емес, бірнеше айдың жүзін жеткізеді), мінездердің біржақтылығынан жақсы байқалады. Соған қарамастан режиссер Болат Ұзақов ұлттық салт-дәстүрлерді, ырым-түсініктерді (марқұмды жер қойнына тапсыру рәсімі, атамекенге, жаңа қонысқа деген тағзым ретінде жермен амандасу, т.б.) қайта жаңғыртып және оларды спектакльде сәтімен қолдану нәтижесінде халықтың рухын асқақтататын тарихи кесек туынды жасай алған. Спектакльдің Керейді ақ киізге салып, хан көтеретін тұсы да жарқындығымен ерекшеленеді. Қойылымға қатысқан барлық актерлік құрам режиссер мақсатын дұрыс түсінген. Керей (актер С.Маратбек), Жәнібек (А.Қозықанов), Әбілқайыр (актер А.Хамзин), Асан қайғы (актер Қ.Ниязбеков), Сақ (А.Сақанов), Ана (актриса М.Арғынбекова), Ақжол (актер Е.Мұхаметханов) бейнелері өз мүддесіне қарай дұрыс шешілген. Спектакльде берік актерлік ансамбль бар.

Қорыта айтқанда, өскелең ұрпақ үшін маңызы зор тарихи тақырыпты арқау еткен Шығыс Қазақстан облыстық қазақ драма театрының «Керей-Жәнібек» спектакліндегі аздаған кемшіліктеріне қарамастан айтар ойы терең, берері мол дүние деуге болады.

«Керей-Жәнібек» пьесасының екінші сахналық нұсқасын тамашалаудың реті Талдықорған Б.Римова атындағы қазақ драма театрына арнайы барған сапарымызда түскен болатын. Спектакльдің қоюшы-режиссері Базарбек Тоқымтаев. Қазақ хандығының құрылғанына 550 жыл толуына орай дүниеге келген аталмыш спектакльдің идеясы жас ұрпақты патриотизмге тәрбиелеп, тамырын тереңге тартқан тарихтың толғақты сәттерін жаңғырта отырып, болашақта ел бірлігін, ұлт тұтастығын сақтауға шақырады.

Драматургиялық материалдың салмағы келелі көркем тілге құрылғанымен, сөз тартысын сыртқы әрекетпен көмкеруде шабан тартқан осал тұстары да жоқ емес. 1960 - 1980 жылдардағы драматургия эстетикасында жазылған пьесаға

заманауи үн беруде режиссердің көп ізденгені байқалды. Суретші Қарлығаш Шалабаева қазақтың сахарадай сары даласының келбетін және сол қиын-қыстау кезеңнің бейнелік шешімі ретінде қоңырқай-сарғылт түсті маталарды пайдаланып, пьесадағы әр түрлі жерлерде өтетін оқиғалардың орнын жеткізетін, әрі олардың басын тоғыстыратын сахналық безендіруді жүйелі түрде жақсы жүзеге асырған. Оқиғаның финалдық сахнасындағы Қазақ хандығының символы іспетті ақ күмбезді сарайдың пайда болуы әсерлі метафора екені сөзсіз. Суретші қиялының осындай жемісті жетістіктерін өз ойымен ұштастыра білген Б.Тоқымтаевтың режиссерлік шешімдері де орнымен оқылып жатты. Мәселен, тайқазанды ортаға алған алқалы топтың кеңесу сәті тарихи шығармаға ғұрыптық көрік беріп, оқиғаның маңызын арттырған. Тайқазан орналасқан мосының үш бұты үш жүздің белгісі десек, әр бір жүздің өкілі тайқазанға тәу етуі де ұтымды теңеу қатарында.

Режиссердің пайым-тұжырымын жеткізуші актерлерде драматургиялық негізге сай өз рольдерін жауапкершілікпен орындап шықты. Бас кейіпкерлер Керей – «Ерен еңбегі үшін» медалінің иегері, «Еңлікгүл» сыйлығының лауреаты Сағындық Жұмаділ мен Жәнібек – актер Еркебұлан Айдымбаев сомдаған сұлтандардың бейнелері «елім» деп еңіреген тарихи тұлғаларды көз алдымызға әкелді. Керей-С.Жұмаділ ақыл тоқтатқан, оң-солын анық таныған салиқалы саясаткер ретінде көрінсе, ал Е.Айдымбаев өз кейіпкерінің жастық албырттығына, бірбеткей батырлығына баса назар аударған. Сондай-ақ, актер Б.Тоқымтаев сомдаған Асан-Қайғы баба бейнесі ерекшеленіп есімізде қалды. Асан-Қайғы-Б.Тоқымтаевтың сырт тұлғасы, жағымды қоңыр даусы, шешен сөз бен асыл ойларды жеткізудегі шеберлігі көңілге де, көкейге де қонып жатты. Спектакльге қатысқан барлық актерлер берік орындаушылық ансамбльге қол жеткізген. Әсіресе, Әбілқайыр – Дәулет Қанат, Жиренше шешен – Мақсат Ақжолов, Рәбия Сұлтан бегім – Айгерім Бекболатова, Қотан тайшы – Серік Нұрхалық, Ақжол би – Абай Нұғманов, Қобыланды батыр – Ерлік Қалибек, т.б. ойын мәнері әсерлі болып, спектакльдің көркем идеясын ашуға көп ықпалын тигізді.

Дегенмен, қойылымның әлі де толықтырар тұстары жоқ емес. Мәселен, спектакльдің ерекше атмосферасын сезіне алмадық, себебі қойылымның екпін-ырғағы анықталмай қалған. Актерлер ойынында әлі де болса жаттандылық басым. Батырларды кескіндейтін актерлердің костюмдері мен гримдері және роль орындау мәнерлері де бірдей, даралықтары жоқ. Музыкалық партитура оқылмайды. Спектакльге салтанаттылық, күш-жігер, рух жетіспей жатты. Бірақ бұл ескертпелер болашақта шешімін табар деп сенеміз. Қорыта айтқанда, театрдың ірі тарихи тақырыпты мегерудегі талпынысы құптарлық, бүгінгі жастарға берер тағлымы мол спектакль дейміз.

«Керей-Жәнібек» тарихи драмасы Семей, Астана, Тараз, Көкшетау қалаларындағы театрлардың сахнасында қойылды. Олардағы режиссура қарымы, актерлік ойын мәнері де осы спектакльдерге ұқсас болып келеді.

Қоғамдық ойдың қалыптасуына ілгерлі ықпал ететін тарихи спектакльдерді сахналау қай өнер ұжымына болмасын, қай уақытта болмасын аса маңызды. Олардың көркемдік сипаты да сан алуан. Дегенмен, тарихты жаңғыртуда драматургиялық көркем шығармалардың аздығы, ал қолда бар пьесалардың сахна заңдылықтарына сақтай жазылмауы және дүниетаным мен көзқарастардың біржақтылығы олардың шығармашылық сапасын төмендеткендей әсер беретін рас.

Сондықтан тарихи спектакльдердің көркемдік деңгейі жоғары болуы үшін ең алдымен драматургиялық кемел шығармалар болуы басты шарт екенін түсіндік. Болашақта төрт құбыласы түгел тарихи қойылымдармен дүниеге келетініне сеніміміз мол.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қазақ театрының тарихы. Екі томдық. – Алматы: Өнер, 1978. – Т.1. – 335 б.
2. Еркебай А.С. Қазіргі қазақ театры: тарихи спектакльдер. Алматы: Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2015 ж. – 212 б.
3. Өскеменде «Керей-Жәнібек» тарихи драмасы сахналанды. «Караван» мәдени порталы. 21.09.2015 ж.

Ескендіров Нартай Рамазанұлы

*Қазақ ұлттық өнер университетінің
«Өнертану» кафедрасының доценті,
философия докторы (PhD)
Астана қ., Қазақстан
naka_oner@mail.ru*

Ә.СЫҒАЙ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН ДРАМА ТЕАТРЛАРЫНЫҢ XXV РЕСПУБЛИКАЛЫҚ ФЕСТИВАЛІНЕН KEЙІНГІ ОЙ

Түйін: Бұл мақалада автор қазақ театр өнеріндегі фестивальдердің өзекті мәселелері туралы ойымен бөліседі.

Резюме: В этой статье автор делится своими мыслями по актуальным вопросам казахского театрального искусства.

Abstract: In this article, the author shares his thoughts on topical issues of Kazakh theatrical art

Кілт сөздер: театр, фестиваль, актер, режиссер, сахна

Ключевые слова: театр, фестиваль, актер, режиссер, сцена

Key words: theater, festival, actor, producer, scene

Қазақ театрында Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, ҚР Мемекеттік Сыйлығы лауреаты, көрнекті театр сыншысы, дарынды да қарымды қаламгер, сөз өнерінің хас шебері, профессор Әшірбек Сығайдың 70 жылдығына орай Қазақстан драма театрларының XXV республикалық фестивалі 9-13 қыркүйек аралығында Астана қаласында болып өтті. Фестиваль қазақ театр өнерінде алғаш рет белгілі театр сыны майталманының есімімен аталды. Театрды жан-жақты зерттеп, оның сыр-сипатын игеріп қана қоймай, қойылымдарға әділ баға бере білетін театртанушы, егемен еліміздің мәдениетінің дамуына сүбелі еңбек еткен өнер тарланы Ә.Сығайға қаншама фестиваль арнасақ та, артықтық етпейтіні мәлім. Осындай театрлар арасында бәсекелестік тудыратын дәстүрлі фестивальдің жылда өтетіні жақсы құбылыс.

Тарлан сыншының өнері жайында белгілі театртанушы Б.Нұрпейіс: «Қазақ театр өнерін насихаттауда құлашын кеңге сілтеп, парасат, білімімен ел-жұртының ыстық ықыласына бөленген Ә.Сығайдың шығармашылық жолына үңілетін болсақ, оның жүріп өткен жолы – бір сыдырғы өмір жолы емес, ұстаздық, сыншылық-жазушылық, буырқана қайнаған шығармашылық еңбек жолы, қосарлана атқарған қызметтер мансап тұғыры ғана емес, азаматтық кісілік болмыс биігін танытады.»

[1.3], - деген. Расында да, бір өзінің бойында он адамның энергиясы бар, рухы биік, парасатты тұлғаның өмірі кімге болса да үлгі-өнеге. Түрлі мәдени іс-шаралар мен Республикалық фестивальдерді Ә.Сығайсыз елестету мүмкін емес. Ол кісінің өмірден озуы қоғамды дүр сілкіндірді. Осы жылдың көктемінде Қазақ ұлттық өнер университетінің шаңырағында шәкірттері еске алу кешін ұйымдастырып, естелік фильмді көпшіліктің назарына ұсынды. Одан бөлек, Астана ұлттық кітапханасында дөңгелек үстел өткізілді. Енді Алматы қаласында арнайы конференция өз деңгейінде өтеді деген ойдамыз.

Өмірін өнермен өрнектеген еңбекқор ағамыздың жиырмадан аса кітаптары бар. Атап айтар болсақ: «Іңкәр шақ» (1978), «Сыр сандық» (1981), «Сахнаға сапар» (1991), «Жарнама алдындағы ой» (1993), «Сахна саңлақтары» (1998), «Театр тағлымы» (2003), «Толғам» (2004), «Театр тарихы» (2004), «Талдықорған театры» (2006), «Театр поэзиясын пір тұтқан» (2006), «С.Майқанова» (2007), «Ой төрінде театр» (2008), «Актер әлемі» (2008), «Ән тағдыр» (2008), «Сахна әлемі» (2009), «Р.Сейтмет» (2009), «Қаллеки театры» (2014), «Таңғажайып театр» (2014), «Жансарай» (2015), «Біздің Әшірәлі» (2017) кітаптарымен мыңға жуық мақалалары жарық көрген. Аталмыш кітаптарының тізіміне қарасаңыздар тек театрды ғана емес, сонымен қоса, «музыка», «актер өнері», «режиссура», «драматургия», «педагогика», «қоғамдағы өзекті мәселелер» т.б. салаларда еркін қалам тербегенін көреміз. Бұл кітаптардың маңызы қазақ театр өнері үшін ғалыми қазына. Оның әлемдік пьеса аудармалары да жетерлік. «Театр өнерінде болып жатқан процесстерді қалт жібермей сергек зердемен бақылап барып, ой қорытатын сарабал сыншының спектакльдерге қатысты айтқан тұшымды ойлары да тым салмақты. Сол театрлардың қол жеткізген табыстарымен бірге, ойсырап ақсап жатқан тұстарын ащы да болса, ашып айтқан. Өнер додасының биік мәресі саналатын республикалық және халықаралық театр фестивальдерінде оза шауып көзге түскен өнер ұжымдарының бүгінгі сахна өнеріне әкелген жаңалықтары мен ізденістері зерттеуші назарынан қағыс қалмай кәсіби деңгейде сараланған.» [1.4]. Кез-келген өнер адамы оның айтқан әділ төрелігіне тоқтап, нәтиже шығаруға талпынатын.

Ә.Сығайдың 70 жылдығына арналған фестивалінің ұйымдастырушысы Мәдениет және спорт министрлігі мен Қазақстан театрлар ассоциациясы. Бір аптаға созылған бұл фестивалге республика бойынша сегіз театр қатысып, өз қойылымдарын көрермен қауымға ұсынды. Әділқазылар алқасының құрамында: Қазақстанның еңбек ері, мемлекеттік сыйлықтың лауреаты А.Әшімов, Ресейдің «Театральная жизнь» журналының бас редакторы О.Пивоваров, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі М.Өтекешова, өнертану докторы, профессор Б.Нұрпейіс, әдебиет сыншысы, халықаралық «Алаш» сыйлығының лауреаты Ә.Бөпежанова спектакльдер туралы тұшымды талдаулар жасап, кәсіби көзқарастарын ортаға салып отырды. Фестивальдің басты міндеті – бүгінгі қоғамды өнермен сусындату арқылы мәдени ошақ қалыптастыру және театрлар арасында бәсекелестік тудырып, тәжірибе алмасу болып табылады.

Фестиваль шымылдығын ең бірінші болып Т.Ахметжанның «Сұлу мен суретші» ноктюрн-драмасы қойылымымен Астана жастар театры ашты. Режиссері Н.Жақыпбай бұл спектакльді пластикалық шешімге құрған. Әр көрініс сайын жарық пен музыка қойылым идеясын ашуға септігін тигізген. Декорациясында басы артық нәрсе жоқ, әр нәрсе орын-орнымен қолданылған. Режиссердің ойын суретші ұғына алғандықтан, бірігіп жақсы жұмыс істегендіктері көрініп тұр.

Сахнаның ортасында көркем орнатылған желкені бар қайық тәріздес құрылғы бірде ұшақ, қайық, алтыбақан тәрізді функцияларды атқарады. Ол актерлердің қимыл-қозғалыстарына өте ыңғайлы. Театр төрінде орналасқан рампалар аталмыш қайық пен актерлерге жарық түсіріп, қойылымды түрлендіруге зор ықпалын тигізді. Осындай құбылыс көрермендерге керемет атмосфера сыйлады.

Оқиға желісі бойынша сұлу келіншек – Н.Қарабалина студент жігіт – Ә.Ахметовты ұнатып қалады. Сұлудың студентті баурауы, сөйлегендегі, жүріс-тұрысындағы нәзіктіктер кенже тартқан. Спектакль барысында сөздерін шатастырып алулар да кездесіп жатты. «Қыз қылығымен» демекші сұлудың қылығын көргіміз келді, өкінішке орай баурап алатын магияны байқамадық. Іс-әрекетінің қайталануы мен эмоцияның эволюциялық биік шыңы берілмеген. Ал студент алғашында бөтен әйелмен салқын сөйлескені де оңды. Өзі келіп мойнына оралайын деп тұрған сұлудың қас-қабағына қарап, көңілін қалдырмайды. Сөйтіп қалай ғашық болып қалғанын аңғармай қалады. Көпшілік сахнасында жүрген актерлердің қимыл-қозғалысы басты кейіпкерлердің ойын жан-жақты жалғастыруы оңды табылған шешім. Суретшінің маникендері тәрізді, енді бірде суретшінің салған суреттеріндегі алуан түрлі кейіпке еніп актерлік ансамбль түзіп тұр.

Студент жігіт ролінде – Ә.Ахметов спектакль барысында кейіпкердің даму эволюциясын көрсете білген. Оны махаббаттың нәзік иірімдеріне қарай баулитын сахнасында анық байқай аламыз. Жүріс-тұрысы ширақ, Сұлудың күйеуі барын білмеген жігіт қызға ғашық болады. Бірақ актерге әліде болса Сұлуды бар жан-тәнімен жақсы көретіндігін паш етіп, шындай түскені абзал еді. Бұл туралы баспасөз беттерінде жарияланған мақалада: «Ә.Ахметовтың суретшісі - өзгелерге ұқсамайтын, әлемі бөлектеу суретшілердің жиынтық образы. Қойылым махаббатқа сенбейтіндерді – сендіреді, ал шынайы сезімге сенетіндердің нағыз бақытты жандар екеніне көз жеткізеді» [2], – деп дәп басып айтылған. Спектакльдің көп жерлері бір сарынды, қайталанып тұратын сахналарға басқаша сипат бермесе көрермендерді жалықтырып алады.

Келесі спектакль Қ.Қуанышбаев атындағы мемлекеттік қазақ музыка драма театры Ш.Айтматовтың «Жәмилә» повесі мен «боранды бекет» романындағы «Раймалы» аңызы бойынша «Аққудың көз жасы» спектаклін көпшілікке ұсынды. Режиссері Т.Теменов аталмыш повеспен аңызды біріктіру арқылы спектакльдің көркемдік деңгейіне нұқсан келтірген. «Раймалы» аңызы қайғылы финалмен аяқталады, ал «Жәмилә» повесінде басты кейіпкерлер қосылады. Бір оқиғаны баяндап келе жатып, жанаспайтын екінші оқиғаны баяндау спектакльде келіспей тұр. Әрине екі шығарманың басты кейіпкерлері махаббаттары үшін арпалысады. Театртанушы А.Қыдырәлиева: «...Т.Теменов М.Әуезов, Ж.Айтматов сынды классиктердің шығармаларына өткір қайшысын ала жүгіретін әдетінен арылса дұрыс болар еді. Шығарма өзгертілуін қатты талап етсе, онда сол тақырып қиялына ерік беріп қалағанынша шабыттанып жаза бермей ме? Бір тақырыпты жан-жақты ширатқан әлемдік жазушы драматургтер шаш етектен ғой. Бүгінгі күнде көзі жоқ жазушылардың шығармаларын аш бөрідей талап жұлмалау – марқұмдардың асыл мұрасына қиянат жасағанмен бірдей, тіпті үлкен қылмыс дер едім. «Бүгін «Қарагөзді» күзедік, ертең «Қозы Көрпеш–Баян сұлуды» отасақ, бүрсүгіні кезек «Еңлік–Кебекке» келеді. Сөйтіп, әр кезеңнің «жөндегіші» қайшылап отырса, сол білгіштердің салдарынан ұрпақтан–ұрпаққа ауысып, аяғында «бұл шығарма кімдікі» деген әңгіме болуы әбден мүмкін», –деп театр сыншысы Ә.Сығай болашаққа алаңдап айтқандай, шындығында, классиктердің дүниелеріне қол

жүгірте беруді қоймасақ, алда нағыз адасушылық қаупі төніп тұр.» [3.15], - деп өз ойын білдірген. Әрине, болашақта осы аталған кемшін тұстармен жұмыс жасап, сынға жеңіл-желпі қарамай, тереңірек ойлағанымыз жөн. Сонымен қатар, Т.Теменовтың өзіндік қолтаңбасында кино өнерінің элементтерін, құрылымын жақсы көрсетеді. Жәмилә мен Даниярдың шынайы махаббаты нанымды, көркем бейнеленеді. Қоғамдағы қатыгездік пен соғыс кезіндегі жағдайды режиссер ұтымды бейнелей білген. Спектакльде актерлік ансамбль бар. Суретшісі Е.Тұяқов режиссермен бірлесіп сахна декорациясын безендіруге көп күш жұмсалғаны көрініп тұр.

Фестивальдің келесі қатысушылары Ш.Қ.О Жастар театры Л.Разумовскаяның «Қымбатты Елена Сергеевна» спектаклін ұсынды. Режиссері А.Салбанов. Бұл пьеса Кеңес үкіметінің дүркіреп тұрған кезінде 1980 жылы жазылған болатын. Содан бері көптеген елдерде үзіліссіз қойылып келе жатқан өзекті қойылымының бірі.

Спектакль шымылдығы ашылғанда декорациядан Елена Сергеевнаның үйін көреміз. Бірден көзге түсетін: ескі жихаз, кітап толы шкафтар, сахнаның сол жағында бетін матамен жауып қойған сәбидің мүсіні. Бұл кейіпкер әйел науқастанған анасының денсаулығына қарап, өзінің жеке бақытын таба алмай жүрген бейбақ. Оның күнделікті ермегі - батпақтан сәбидің мүсінін қалау арқылы бақытының орындалуын армандайды. Ол мектепте жұмыс істейтін мұғалім болғандықтан, оның бар алданышы мен сенімі тәрбиелеп жүрген балаларда. Жеке өмірінде шешілмей жүрген мәселелерді де, оны тығырыққа тіреп жүрген дүниелер де оқушылар алдына тәлім-тәрбие алуға келгенде ұмытатын. Ал олардан тосын нәрселерді күтем деп ойламаған оқытушы өмірден үлкен соққы алады. Бұл өмірде барлығымыздың басымыздан өтетін күрделі мәселе екендігі аян.

Бұл спектакльдің ерекшелігі жайында Ш.Қ.О Жастар театрының әдебиет бөлімінің меңгерушісі Ұ.Тоқаева өз ойын былай білдіреді: «Драматург жазған күрделі жасөспірімдер мәселесінен бөлек, режиссердің пьесаға көзқарасынан туындап отырған ғаламдық мәселелердің қозғалуы. Драматург Л.Разумовская өз пьесасында емтиханнан алған төмен бағаларды түзету барысында жас жеткіншектердің адам шошырлық әрекеттерге, тіпті адамды өзіне қол жұмсауға дейін апаратындығын көрсеткен. Ал режиссер А.Салбанов пен қойылым суретшісі Р.Қасымов сценографиядағы шешімдер-ең негізгі тіршілік көздері болып табылатын төрт стихия ауа, жер, су, отты пайдалану арқылы бізде өмір сүруге ең қажеттінің бәрі бар, сонда бізге не жетпейді деген сұрақты көтереді.» [4. 61]. Бұдан шығатын қорытынды бүгінгі қоғамда барлығы да бар бола тұра, расында «бізге не жетпейді?» деген сауал төңірегінде көрермен қауым жауап таппай толғанады. Оған себеп, спектакль соңында ашынған Елена Сергеевнаның көрермендерге қарап «Бізге не жетпейді?» деп сұрақ қойып суға батып кетуі болып отыр. Ал оған жауап ретінде адам бойындағы қомағайлық, қанағатсыздық, өз қара басын ғана ойлайтын адамдардың қоғамда жаңбырдан кейін шыққан саңырауқұлақ тәрізді көбеюі – хайуандық іс-әрекеттерге алып келетіндігі адамзатқа ой салады. Осылайша, режиссер қазіргі таңда өзекті болып отырған пьесаны сахналай отырып өзінің трактовкасы арқылы спектакльді ғаламдық жоғары деңгейдегі мәселеге дейін көтере алғандығын байқаймыз.

Фестивальге жоғарыда аталған қойылымдардан басқа: Ғ.Мүсірепов атындағы қазақ мемлекеттік академиялық балалар ман жасөспірімдер театры М.Горькийдің «Шыңырау» драмасын (режиссері Д.Базарқұлов) ұсынып «Үздік дебют» жүлдесін ұтса, М.Өтемісұлы атындағы Атырау облыстық қазақ драма театры «Тарихи өзекті тақырыпты игергені үшін» марапатталды. Келесі жүлдені Республикалық академиялық неміс драма театры «Орыс классикасын мәнерлеп оқу» номинациясына ие болды. Сонымен қатар, «Үздік ер адам бейнесі» аталымы

Ақмола облыстық орыс драма театрының актері А.Владимировке, ал «Үздік әйел адам бейнесі» жүлдесі Астана жастар театрының актрисасы Н.Қарабалинаға табысталды. Одан бөлек, «Үздік режиссура» номинациясы бойынша екі театр Қ.Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық театры мен «Жас сахна» театры марапатқа ие болса, Шекспирдің «Ричард III» спектаклімен (режиссері Д.Құнанбай) ШҚО-ның «Дариға-ай» жастар театры «Үздік спектакль» жүлдесін жеңіп алды. Сонымен қатар, қазылар алқасы Ә.Сығай атындағы «Үздік театртанушы» номинациясын Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті, өнертану кандидаты М.Жақсылықоваға табыстады.

Жалпы, театр сыншысы Ә.Сығайдың құрметіне арналған бұл фестиваль жоғары дейгейде ұйымдастырылғандығын аңғардық. Ол көрермен қауымды өнермен сусындатып қана қоймай, Республикамызда театр өнерінің жанданып, гүлдене түсуіне толықтай септігін тигізіп өз мәрсесіне жетті.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Сын сардары. Естеліктер. Құрастырған.: К.Сығай – Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС; «Дәстүр», 2017.- 384 б.
2. Әбединова С. Сығай фестивалі тартқан сый. Егемен Қазақстан. Қыркүйек айы. 2017.
3. Қадыралиева А. Т.Теменовтың «Аққуы» неге жылады? Театр.kz. 80 бет.
4. Тоқаева Ұ. Ұстаздың үміті осы ма еді? Театр.kz. 80 бет.

Жомартов Б.

Заслуженный деятель РК

Казахская национальная академия им.Т.Жургенева

г.Алматы, Казахстан

bzhomartov@mail.ru

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ВУЗА

Түйін: Бұл мақалада автор студенттерді рухани, адамгершілік, жоғарғы мәдени тұрғыда тәрбиелеу мәселесін қарастырады. Жастардың бүгінгі таңдағы әдеуметтік және мәдени үдерістерге қызығушылығының өсуі және өзін-өзі тануға деген ұмтылысы оларды кәсіби білім деңгейі төңірегінде қалып қоймай, білім көкжиегін кеңейтуге жетелейді. Білім алушы тұлғасын өзін-өзі тануға, ізгілікті тәрбиеленуге, кең көлемдегі әлеуметтік тәжірибелерді жинақтастыруға көмек беру үшін барынша оптимальды жағдай жасау керек.

Резюме: В этой статье автор рассматривает вопросы воспитания у студентов духовности, нравственности, высокой культуры. Рост интереса у молодежи к современным социальным и культурным процессам, а так же к личностному самоопределению свидетельствует о том, что их стремление к получению профессионального образования выходит за рамки простого овладения узкопрофессиональными знаниями и навыками. Необходимо создать оптимальные условия для развития личности обучающегося, оказать ему помощь в самовоспитании, самоопределении, нравственном самосовершенствовании, освоении широкого круга социального опыта.

Abstract: The author in this article considers the issues of education in students of spirituality, morality, high culture. The growing interest of young people in modern social and cultural processes, as well as in personal self-determination, indicates that their desire to obtain professional education goes beyond simply mastering narrow professional knowledge and skills. It is necessary to create optimal conditions for the development personality of the learner, to help him in self-education, self-determination, moral self-improvement, development of a wide range of social experience.

Кілт сөздер: руханилық, ізгілік, мәдениет, Қазақстан, білім, студенттер, даму, шығармашылық іс-әрекет

Ключевые слова: духовность, нравственность, культура, Казахстан, образование, студенты, развитие, творческая деятельность

Key words: spirituality, moral, culture, Kazakhstan, education, the students, development, creative activity

Современная культура – сложное явление. Она отражает необратимые демократические изменения в обществе. Сменилась модель социального развития, которая характеризуется избавлением от старых догм и штампов, определяются тенденции социально-политических, экономических, культурологических проблем, решение которых невозможно без духовно-нравственного обновления, возрождения истинных общечеловеческих ценностей. Построение правового государства, рыночные отношения, значительные качественные изменения в социальной структуре, образе жизни и общественно-политической ориентации, а также ликвидация существовавшей при социализме системы воспитания привели к серьезным изменениям в условиях жизни молодых людей. Становление современного государства Казахстан, поворот к демократизации, к правам и свободам личности потребовали переосмысления педагогического потенциала профессионального образования. Ее новое понимание закреплено в действующей Конституции республики Казахстан, в Законе РК «Об образовании», раскрывающем концепцию развития отечественной системы образования, опирающейся на гуманистический, общечеловеческий принцип. В связи с этим изучение духовности, нравственности предполагает комплексное освещение проблемы средствами философии, культурологии, педагогики, религии.

Образование, как часть культуры, создаёт необходимые условия для духовно-нравственного формирования личности. Оно является своеобразным отражением социальных отношений, показателем степени духовного здоровья общества. Духовно-нравственное формирование личности невозможно без творческого начала, оно, как уникальный социокультурный феномен, объективно обладает способностью сплачивать людей, объединять их в процессе достижения высоких социально значимых целей, независимо от социальной принадлежности и вероисповедания. Все это требует целенаправленной работы, позволяющей формировать высокодуховных, высоконравственных специалистов.

Современная система образования, как один из социокультурных и духовных феноменов, вступило в новый этап своего развития, связанный с переменой менталитета общества и личности, изменением ценностных ориентаций у подрастающего поколения. В данной ситуации наиболее восприимчивыми к негативным тенденциям, в силу несформированности мировоззренческих позиций, оказались дети, подростки и молодежь.

Нынешняя ситуация в мире с особой остротой показывает, насколько система духовных ценностей необходима для каждого человека, для общества и государства в целом.

Каждый человек имеет право выбора и самоопределения – начиная с того, какую музыку слушать, и заканчивая тем, каким убеждениям ему следовать. Так, создавая вокруг себя зону комфорта, человек оказывается ее заложником, способным оценивать окружающий мир только с позиции собственной удовлетворенности. Помимо всего прочего, многие современные люди поглощены культурой потребления.

Технология воспитания предполагает как непосредственное управляющее воздействие на личность студента с целью достижения поставленных целей, так и

опосредованное воздействие на воспитывающую среду, с целью создания оптимальных условий для развития свойств и качеств личности, личностно значимых целей. Следование за интересами и потребностями личности студента составляет основу гуманистической педагогики воспитательного пространства вуза.

Гармоничное развитие личности студентов в системе высшего профессионального образования возможно только при организации целенаправленного педагогического процесса по формированию духовно-нравственного развития личности. Единство содержания методов и форм, условий и критериев, учитывающих специфику высшего профессионального образования, следует основной цели - готовности студентов к саморазвитию, самосовершенствованию и самовоспитанию, в соответствии с их жизненными целями и духовно-нравственными идеалами.

Проблема духовно-нравственного воспитания нового поколения остро стоит перед современным обществом. В сложный период преобладания западных ценностей и массовой культуры важно найти эффективный инструмент консолидации общества и развития патриотических настроений.

Воспитательный процесс в рамках Академии им. Т.Жургенева, прежде всего, нацелен на формирование разнообразных социальных отношений, которые бы наиболее полно выявляли склонности студентов к процессам личного и коллективного творчества. Современные реалии радикально поменяли мироощущение молодежи, что, несомненно, повлияло и на моральные категории, духовные ценности, нравственные представления, мотивы и побуждения.

При определении задач по духовно-нравственному воспитанию студентов важно понимать среду, в которой эти задачи будут решаться. Средовые факторы влияют на успешность воспитания, дают возможность для реализации потенциала студентов. Таким образом, создание благоприятной среды в вузе позволяет максимально эффективно взаимодействовать с молодежью.

Вопрос формирования духовно-нравственной культуры личности будущего специалиста в условиях обучения в Академии находится в прямой зависимости от современных условий. Это объясняется быстрой сменой событий общественной жизни, динамичных перемен и противоречивых тенденций в развитии общества, нарастающего потока информации.

В связи с этим воспитание, которое ориентировано на формирование духовно-нравственной культуры студентов, является одной из приоритетных целей современной системы образования в Академии.

Духовность и нравственность являются важнейшими, базисными характеристиками личности. Духовность определяется как устремленность личности к избранным целям, ценностная характеристика сознания. Нравственность представляет собой совокупность общих принципов и норм поведения людей по отношению друг к другу и обществу. В сочетании они составляют основу личности.

Духовно-нравственное воспитание личности - сложный и многогранный процесс, включающий педагогические, социальные и духовные влияния.

На духовно-нравственное становление и развитие личности юношей и девушек оказывают существенное влияние четыре группы факторов: природные (или биологические), социально-культурные, педагогические, духовные. Во взаимодействии со средой, целенаправленными влияниями (педагогическими

факторами), выстраивая правильный баланс реальности и духовности, студенты должны приобретать как духовный опыт, так и опыт нравственного поведения.

Также большое значение для духовно-нравственного воспитания личности имеют социальные условия, биологические факторы, неорганизованное общение, однако решающую роль играет здесь педагогическое, личностно-ориентированное взаимодействие, поскольку оно в наибольшей степени осмысленно и управляемо.

Важно понимать, что духовно-нравственное воспитание является процессом формирования у студентов нравственных отношений, и это становится стержнем воспитания.

В творческой деятельности духовность приобретает исключительное значение, поскольку именно духовность является базовой основой становления личности творческого работника. Рассматривая в процессе педагогической деятельности понятие «духовность», мы говорим о том, что подлинная духовность - это то, что пронизывает весь жизненный уклад творческой личности, ее деятельность не только как профессионала, но и как гражданина. Таким образом, духовно-нравственное воспитание - это воспитание отношения студента к себе и миру.

Проблемы духовности и нравственности интересовали философов Античности: Сократа, Платона, Пифагора, которые размышляли о познании мира, утверждали, что человеку, прежде всего, необходимо постоянное духовное совершенствование. Идеи Античности продолжили мыслители средневекового Востока Аль-Фараби, Ю. Баласагунский, М. Кашгарский, А. Яссави.

Педагоги эпохи Возрождения в Западной Европе Я.-А. Коменский, Дж. Локк, Ф. Бэкон, Ж.-Ж. Руссо и другие признавали, что постоянно развивающаяся личность способна преобразовывать общество.

Т. Кампанелла и его последователи мечтали о «солнечном мире», в котором будут отсутствовать зло, насилие, войны, видели в этом высший смысл служения обществу.

И. Кант, Г. Гегель освещали глубинные источники духовного, придавали этой проблеме масштабы абсолютности. Последователь Г. Гегеля, Р. Штайнер в духовно-нравственном воспитании личности выделял следующие чувства: чувство благодарности, чувство любви, чувство долга.

Наиболее полное рассмотрение проблемы было дано в исследованиях русских философов XIX - первой половины XX века: А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, Вл. Соловьева, Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского. Согласно славянофилам (А.С. Хомяков, И.В. Киреевский), исторический прогресс человечества связан с отысканием «духовного смысла».

Духовный поиск нашел отражение и в деятельности русских педагогов, писателей. В трудах Н.И. Пирогова, К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого рассматривались проблемы свободного национального воспитания, и они утверждали, что главным духовным стержнем человека являются общечеловеческие и христианские заповеди. Проблемой формирования духовности, нравственности занимались А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский.

В жизни казахского народа история и национальное мировоззрение получили свое отражение в устном народном творчестве - фольклоре, имевшем для казахского народа особое значение. В течение длительного времени он оставался единственным средством выражения настроения народа и его мечты. Казахские «жырау» - мыслители, философы: Ахтамберды, Бухар-жырау, Шал-акын воспевали

установление мира и равенства между людьми, выдвигали идею распространения знаний, просвещения как необходимой предпосылки интеллектуально-культурного становления человека. Решая эту проблему, казахский мыслитель второй половины XIX века А. Кунанбаев пришел к выводу, что начала человечности - любовь и справедливость. По утверждению Ш. Кудайбердиева - философа начала XX века, душа бессмертна и обладает специфическими свойствами и способностью к совершенствованию и возвышению. Основой восходящего, прогрессивного развития души является совесть.

Актуальность проблемы духовно-нравственного воспитания студентов в стенах Академии связана с нижеследующими положениями.

Во-первых, наше общество нуждается в подготовке широко образованных, высоконравственных людей, обладающих не только знаниями, но и прекрасными чертами личности.

Во-вторых, в современном мире молодой человек живет и развивается, окруженный множеством разнообразных источников сильного воздействия на него как позитивного, так и негативного характера, которые, безусловно, имеют влияние на не до конца сформировавшуюся сферу нравственности.

В-третьих, вооружение нравственными знаниями важно и потому, что они не только информируют о нормах поведения, утверждаемых в современном обществе, но и дают представления о последствиях нарушения норм или последствиях данного поступка для окружающих людей.

Перед педагогом стоит задача подготовки ответственного гражданина, способного самостоятельно оценивать происходящее и строить свою деятельность в соответствии с интересами окружающих его людей. Решение этой задачи связано с формированием устойчивых нравственных свойств у студента.

Отметим, что специфической особенностью нравственного воспитания является то, что его нельзя обособить в какой-то специальный воспитательный процесс. Формирование морального облика протекает в ходе всей многогранной деятельности студентов (деловых играх, образовательном процессе), в тех разнообразных отношениях, в которые они вступают в различных ситуациях со своими сверстниками, с теми, кто моложе или старше.

И все-таки, нравственное воспитание в Академии является целенаправленным процессом, предполагающим определенную систему содержания, форм, методов и приемов педагогических действий. При этом необходимо учесть, что данный процесс должен являться сопутствующим основным целям и задачам, поставленным преподавателем Академии.

На нашей кафедре одним из главных аспектов учебно-воспитательной работы является воспитание студентов на народных традициях, а задача духовно-нравственного воспитания является одной из приоритетных в Академии. Педагогический коллектив стремится к формированию у студентов следующих качеств:

- нравственных чувств (долга, веры, совести, ответственности, патриотизма, гражданственности);
- нравственного облика (милосердия, толерантности);
- нравственной позиции (способности к различению добра и зла, проявлению самоотверженной любви);
- нравственного поведения (готовности служению людям, своей Родине).

Преподаватели в тесном союзе с общественностью работают над приобщением студентов к духовным принципам любви, гармонии, красоты в устройении мира, человека и общества.

Духовно-нравственное воспитание в Академии осуществляется через различные занятия, неформальное общение, воспитательные мероприятия. В основе духовно-нравственного воспитания на нашей кафедре лежит удовлетворение потребности каждого студента в стремлении к гармоничному развитию через приобщение к богатейшему духовному опыту национальной культуры. Таким образом, Академия (факультет, кафедра или др.), выполняя задачи по духовно-нравственному воспитанию, готовит активных выпускников, имеющих стойкую жизненную позицию, способных к созиданию, обладающих высокими нравственными ценностями.

Анализ многолетней работы по духовно-нравственному воспитанию студенческой молодежи позволил выделить ряд проблем, сдерживающих достижение высоких результатов, к числу которых относятся:

- размывание духовно-нравственных ориентиров средствами массовой информации. СМИ, являясь сферой, наиболее приближенной и доступной массам людей, особенно живущих в сельской местности, выступает мощным рычагом воздействия и изоциренного управления сознанием людей, навязывания ложных ориентиров и ценностей, акцентирования стереотипов поведения, которые приводят к формированию у молодежи асоциальных установок, вредных привычек (курение, употребления алкоголя и др.). Обесцененность словарного лексикона, употребление в речи сленговых слов и выражений, отупляющая и навязчивая реклама насилия, эгоизма, обмана, искажают представления молодежи о моральном выборе и достойном поведении, влияют на формирование жизненных установок. Еще большее негативное влияние на молодое поколение оказывают компьютерные игры и бесконтрольные «путешествия» в сети интернет;

- снижение роли семьи в формировании ценностных ориентиров. Современная молодежь приемлет разные формы брака, но браки являются неустойчивыми, нет преданности в браке, слабо развита ответственность за судьбы детей, не достает знаний об обязанностях мужа и жены. Во многих семьях единственным источником развлечения и получения информации становятся телепрограммы и интернет.

- утрата веры, появление духовного вакуума в связи со сменой идеологических ориентаций. Современные молодые люди проявляют интерес к религии, но мало осведомлены об истории мировых религий (в частности о православии) и их духовном потенциале, также низка и степень толерантности к другим вероисповеданиям;

- приоритет материальных ценностей. У большинства студентов наблюдается высокая мотивация на достижение личного и социального успеха, но поскольку материально-финансовое расслоение в студенческой среде бывает заметным, зачастую мотивация направлена на заработок, карьеру, достижение самостоятельности, в том числе и внеправовыми формами достижения успеха;

- низкая социальная активность молодежи. Отчасти это связано с отсутствием продуманной системы мер стимулирования и поддержки ценных инициатив студенческой молодежи, отчасти - с широким кругом интересов в сфере досуговой деятельности. Целевые установки молодежи направлены на потребление, а не на созидание материальных, культурных и духовных ценностей;

• увеличение социально-психологической дистанции между студентами и преподавателями. Ориентация на «мероприятийный» подход в воспитании студентов и возникновение ситуаций, в которых не всегда преподавателя можно считать носителем высоких нравственных качеств и духовных свойств, не способствует созданию воспитывающих отношений и авторитетного имиджа преподавателя.

Помимо этого существуют противоречия, осложняющие процесс духовно-нравственного воспитания студенческой молодежи в условиях высшей школы между сложившейся практикой воспитания студенческой молодежи в условиях высшей школы и востребованностью организации духовно-нравственного воспитания студенческой молодежи в вузе с учетом специфики профиля их подготовки на факультетах и институтах высших учебных заведений Казахстана. Имеются сложные противоречия и между существующим нормативно-правовым обеспечением процесса духовно-нравственного воспитания молодежи в системе образования и интенсивным развитием инновационной практики работы со студенческой молодежью на современном этапе.

Преобразования в обществе вносят принципиальные изменения в социально-воспитательную деятельность образовательных учреждений, требуют обновления всех элементов системы образования на принципах гуманизма и милосердия, духовности и нравственности.

Список литературы:

1. Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года №319-III ЗРК "Об образовании" (с изменениями и дополнениями по состоянию на 13.01.2015 г.)
2. Аристотель. Соч.: в 4 т. М., 1976.
3. Адамбаев Б. Народная мудрость. Алма-Ата: Книга, 1976. 320 с.
4. Бердяев Н.А. Самопознание. Судьба России, смысл творчества, назначение человека. М., 1989. - 395 с.
5. Великие ученые Средней Азии и Казахстана. (XII-XIX вв.). Алма-Ата, 1988. - 225 с.
6. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. В 4-х т. -М.:Искусство, 1971.

Жазира Ахметова,
шакірті,
Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан

ПРОФЕССОР Ә.СЫҒАЙ ЕҢБЕКТЕРІНІҢ РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҒЫ

Түйін: Мақалада Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, көрнекті театртанушы, профессор Әшірбек Сығайдың кітаптары мен монографиялық еңбектеріне талдау жасалған.

Резюме: Статя посвящена анализу монографии и трудов выдающегося театрального критика, профессора, Заслуженного деятеля искусства Казахстана, лауреата Государственной премии Аширбека Сыгая.

Abstract: The article is devoted to the life and work of the outstanding theater critic, professor, Honored Art Worker of Kazakhstan, State Prize winner Ashirbek Szigaya

Кілт сөздер: театр өнері, театр сыны, спектакль, режиссура, актерлік өнер

Ключевые слова: театр, театральная критика, спектакль, режиссер, актер

Key words: the direction, acting, the work of the artist, director

*Менің миымда, жүрегімде, қанымда,
жалпы менің ағзамда қандай жақсы қасиет,
талант, талап болса, соның бәрі театрға
қызмететуге деген сезімнен пайда болған*
Ә.Сығай

«Тілің, түсінігің жақсы екен. Жазуға деген қабілетіңді де құптаймын. Оны тастама. Өнер мен әдебиет – егіз. Ал, өнер табиғаты тегінде аса нәзік құбылыс. Ол – еліктіргіш, еліттіргіш. Үстірттікті жақтырмайды» – деп Қазақстанның халық артисі Райымбек Ноғайбайұлы Сейтметов он бес жастағы Әш ағамызға жазған хатын осылай бастаған екен. Иә, талай үстірттіктің оның ішіндегі өнер үстірттігінен өткен қайсар ағамыздың соқпақ жолы талай сүрлеу жолдардармен жүріп **қасқа жолда** қаймықпай, торап жолда талай арыстармен тоғысып, шатқалы мен шытырманы көп өрлі жолдардан сүрінбей театр жолында даңғыл жол салып кеткен дара жан. Әшірбек ағамыз Республика бойынша театр сыншыларының арасында шыншылдығымен қадірлі, шоқтығы биік азамат бола білді. Ақын Марфуға апамыз «Көрмеген көлде естімеген құстың даусы бар» демекші, Әшірбек талғамы жоғары, парасатты жан еді. Оның ақынжандылығы соншама, ол өнер және өнердің айналасында жүргендердің ғана емес, ақындарды да құрметтеп, өлеңдерін оқып, жылт еткен дүниесі болса көкейінде сақтап, реті келгенде ойын айтып, сырласатын»-деп еске алады бір сұхбатында. Иә, осы уақыт аралығында театр тарланын ел жиі-жиі есіне алып, замандастары ол жайында әлі де естеліктер жазуда. Ұстаздық пен ғылымды құстың қос қанатындай ұштастырған Әшірбек ағамыз театр өнеріне қатысты көптеген зерттеу жұмыстарын жазды. Әрқайсысының өзіндік көркемдік салмағы барбаға жетпес мұра. Олар; «Іңкәр шақ» (1978), «Сыр сандық» (1981), «Сахнаға сапар» (1990), «Жарнама алдындағы ой» (1993), «Сахна саңлақтары» (1998), «Театр тағлымы» (2003), «Толғам» (2004), «Талдықорған театры» (2005), «Театр поэзиясын пір тұтқан», «Сахна әлемі», «Актер әлемі», «Ой төрінде – театр» (2008), «Театр сардары», «Райымбек Сейтмет», «Сәбира Майқанова», «Ән-тағдыр», «Таңғажайып театр» және тағы басқа зерттеу еңбектерінен құралған 18 кітап баспа жүзінен жарық көрген. Тақырыптық аумағы да, әр кітаптың көтерген проблемасы да мейлінше мол. «Сыр сандық» және «Толғам», «Театр тағлымы» кітаптарында бір топтық мақалалар айдары «Режиссура туралы бірер сөз», «Жаңа театрдың жас толқыны», «Көсем бейнесі қазақ сахнасында», «Диологтар сыр шерткенде», «Сахна тарланы», «Сахна самарқаулықтың орны ма?», «Өнер сағынышы», «Атыраудың Остужеві», «Сыншы Сағат сөйлейді», «Қарашанырақ», «Режиссер Рахимов» сынды т.б. мақалаларын енгізеді. Мақала желісінде драматургия мен режиссура туралы ой толғап, облыстық театрлардың тынысын беріп, актер Н.Жантөриннен бастап Ә.Өмірзақова, Х.Бөкеева, Б.Римова, Ж.Медетбаев, Б.Қалтаев, А.Мамбетова, Ж.Бектасова, Р.Әшірбекова, А.Әшімов, А.Айдарбеков, Т.Тасыбекова, Т.Жаманқұлов, Т.Мейрамов, Д.Жолжақсынов, т.б.-дың да ойынына тоқталады. Бір мақаласында «труппаға мен келгенге дейін ешбір спектакль коллектив талқысына түсіп, оның көркемдік сапасы жөнінде сөз болмайды екен. Бертін келе коллективпен келісіп, аптаның әрбір сейсенбісінде «творчестволық талдау» өткізуді жүзеге асырдым»[1] – деп жазады автор. Актерлер М.Сүртібаевтың, С.Оразбаевтың, Ч.Зұлқаштың, Ы.Ноғайбаевтың, К.Кармысовтардың рольдеріне жеке-жеке тоқталып өтеді. Актерлердың ойынын зерттей отырып режиссер Ә.Мәмбетовтың режиссерлік

жұмысына да зерттеу жүргізеді. Кітап жүйесінде ұлттық театрымыздың бағыт-бағдары, режиссерлердің сахналық сәтті шешімдер табу жолындағы ізденістері, актерлік шеберлік мәселелері қозғалған. Сондай-ақ қазақ драматургиясының толғақты жайлары кеңінен орын алады. Ал, «Жарнама алдындағы ой» жинағын үш тарауға бөліп «Барлау» және «Болжам», «Өнерде жоқ шекара», «Сахнагер әлемі» деп қарастырады. Үшінші тармақ аға буын өкілдері актерлердің портреттік еңбек жолдары жазылады. Олар: Ж.Шанин, Б.Қалтаев, С.Телғараев, К.Кармысов, Е.Жайсаңбаев, З.Шәріпова, А.Тоқпанов, А.Оңалбаев, Ж.Омаров, Ә.Кенжеев, Р.Дәулетшина, М.Рахманова, С.Өтемісов, Т.Қыстаубаев, т.б. Автор бұл еңбегінде оқығанын, көргенін зерттеу жұмысының негізгі нысаны етіп алады. Мұнда монографиядан көрі сыншылық сипат басым. Әр жылдары мерзімдік баспасөзде жарық көрген мақалар енген. «Сахна саңлақтары»... 2000 жылы көлемді бұл еңбегі үшін Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты атанды. «Құрмет» орденінің және бірнеше мемлекеттік медальдардың иесі болды. «Ой төрінде – театр» кітабі мазмұны екі тараудан яки «Лебіз», «Тұлға» деген айдармен аталаған. Бұл ауқымды еңбекте есімдері кеңінен таныс өнер қайраткерлерінің өмірі, өнер жолдарын жан-жақты таразылап танымдық еңбекке айналдырған. Жалпы қазақ сахна өнерінің келелді мәселелері, көркемдік сипатынан сыр шертеді. Әр тұста жазылған ойлар мен пікірлер топтастырылған. Автор шығармашылық тұлғалардың ішкі иірімдеріне еніп, жан-дүниелерін өзімен бітестіріп ішкі және сырт пішіндерін, ойыны мен ой өрнектерін бір арнада өрбітіп отырып біртұтас кескіндеме жасайды.

Сондай-ақ Ә.Сығай аударма саласында да табысты еңбек етті. Гольдонидің «Күлкілі оқиға», Ш. Роквидің «Мазасыз әжей», В. Ежовтың «Бұлбұлдр түні», Мольердің «Еріксіз үйлену» атты пьесалары күні бүгінге дейін театр репертуарынан түскен жоқ.

Ә.Сығай өмірінің соңғы жылдарында қызмет еткен «Хабар» телеарнасында «Жансарай» атты хабардың авторы әрі жүргізушісі бола жүріп әр бағыттың бапкерлерінің басын қосты. Театр тіршілігімен тыныстап, саналы ғұмырын осы салаға арнаған ұстазымыздың бұл бағдарламадағы сыр-сұхбаты көрерменнің әлі де көз алдында. Иә, бұл бағдарлама «Хабардың» алтын қорында сақталып, «Хабар» агенттігінің 20 жылдығына орай 2013-2014 жылдары «Хабар» телеарнасында жүргізген «Жансарай» бағдарламасы «Жансарай» деген атпен топтастырылып жеке кітап болып мемлекеттік тапсырыспен «Ана тілі» баспасынан жарық көрген. Кітапқа тағдырлас-үзеңгілестері Дулат Исабеков, Асанәлі Әшімов, Сәбит Оразбаев, Әкім Тарази, Камал Ормантаев, Тоқтар Әубәкіров сынды 40-тан аса танымал тұлғалармен ашық әңгімелері енген. Иә бұл бағдарлама телеарнаның ғана емес, Ә.Сығайдың да жансарайы еді. Өнерде де өмірде де өнер мен мәдениет, тарих пен таным, дін мен діл туралы әңгімелер болсын қанатын кеңінен жайып, ойын алысқа көсеп, қазақ руханияты жолында сүбелі-сүбелі ойларын кез-келген ортада басып айта отырып, халықпен ойнап күліп, әзілқойлығын қалдырмай әр буын өкілдерімен тіпті жастармен де әзілі жарасатын тұлға еді. Себебі ішкі мәдениеті мен өмір бойы жинаған білімі мен тәжірибесі көрген тағлымы кім-кімді болса иіріп әкететін.

ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері, профессор, театр сыншысы Әшірбек Төребайұлы Сығай туралы режиссер Қалила Умаровтың «Сын сардары» деректі фильмі түсірілді. Фильмде Асанәлі Әшімов, Сәбит Оразбай, Есмұқан Обаев, Дулат Исабеков, Құлбек Ергөбек, Ғани Рысбеков, Жарылқасым Әзіретбергелулы сонымен қатар, Мәскеу қаласынан: Сергей Яшин, Олег Пивоваров пен Орынбордан

Рифхат Исрафилов, Уфадан: Галина Вербицкая, Шаура Гильмановалар тұлғаны еске алады. Фильмнің қоюшы режиссері – Абдрахман Умаров.

Міне, менің алдымда Ә.Сығайдың барлық еңбектері. Қай-қайсысын алып қарасаңызда бірін-бірі қайталамайтын мазмұны терең тарих беттері ашылады. Қазақ жеріндегі ұлт театрларының барлығы қамтылған. Одан кейін жекелеген қойылымдар мен тұлғалар жөнінде толғайды. Бұл біз үшін біртұтас энциклопедия. Қайсібір еңбегіне көз жүгіртсеңізде хас тұлғалар бейнеленген шежіресі шексіз еңбекті көресіз. Бұл еңбектер Ә.Сығайдың өмір желісіндегі Сығай академиясы.

«Менің өз даусым кейде асқақ шығуы, кейде құмық шығуы мүмкін, ол сол сәттегі жағдайға, сөз айтылар нысанға байланысты болып келеді.

Өзім «сол баяғы бір Әшірбек» күйімде қалатын шығармын»

Әшірбек Сығай

Кубеков Талғат Нұсқабекұлы,

Т.Қ.Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясы

talgat.nuskabek@mail.ru

БОЛАШАҚ АКТЕРЛЕРДІ ДАЯРЛАУДАҒЫ ДРАМАТУРГИЯНЫҢ АЛАР МАҢЫЗЫ

Түйін: Мақалада қазіргі таңдағы қазақ драматургиясы қандай болуы қажет, көрерменнің сұранысы қандай деген мәселе төңірегінде сөз сөз қозғалады. Драматургиямыздың ақсап тұрған тұстары салыстырмалы түрде мысалдармен келтіріледі. Қазақ мәдениетінің салт-дәстүр ерекшеліктері, ұлттық шындығымыз жайында біршама мәселелер көтеріледі.

Резюме: В этой статье рассматривается проблемы казахской национальной драматургии на сегодняшний день. На анализе нескольких пьес сделаны выводы автора. Также, рассмотрено значение драматургии при подготовке будущих актеров.

Abstract: This article discusses the question what is the drama of today and what is the question of the current viewer. The dramatic aspects of our drama are illustrated by comparative examples. Traditions and customs of Kazakh culture will make many questions about the national reality.

Кілт сөздер: Заманауи театр, жаңа драматургия, болашақ актер, көрермен

Ключевые слова: Современный театр, новая драматургия, будущий актер

Key words: modern theatr, new drama, future actor, spectator.

Шыңғырған шындықты айтып, өткен тарихты бейнелеп, халқымыздың бет-бейнесін паш етер орын - Театр. Театрды басқарушы режиссер болса, режиссердің ойын толықтырушы - Актер. Актерге тіл бітіруші - драматургия. Халыққа қызмет етіп жүрген актерлердің білім алар орны - Өнер институттары. Ел болам десең бесігінді түзе деп тегін айтылмаса керек. Өнердің бесігі студенттік кезеңде түзеледі. Театр өнерінің көсемі К.С.Станиславский: «Мен бұл мамандықты дұшпанымға тілемеймін» –деген екен. Десе де өмірін осы өнерге арнаған жан. Себебі өнер қиын әрі сонысымен қызық. Құдды бір сұлу, асау тұлпар сияқты. Жарайды жақұттан ал да- жаға тік, баланы ту да, бала күт. Ал бала тәрбиелеу ең жауапты іс. Осы жауапты іс бізге бұйырған екен. Ата-анасын алыста қалдырып, арман қуып артист болам деп келген бір топ шәкірт күтіп отыр. Аудиторияның есігін ашып кіріп келе сары ауыз балапандар ауыздарын ашып саған қарап

отырады. Әр қайсының көзіне қарап, жүректеріне қалай жол табамын деп ойға батасың. Алғашқы сөз әдептен басталады. Өнердің өзі не екенін, оның мақсаты, міндеті, актер деген кім? Яғни жаңа ғана табалдырық аттаған студенттерді шығармашылық көңіл-күйге әкелу немесе енгізу бұл өте маңызды іс. Әр шәкірттің табиғатынан берілген қарымын, қабілетін ашу біздің міндет. Бұйырған істен бұлтарма деген бар. Бұл алғашқы кезең. Бұдан арғы шаруа белуардан. Сахнаның заңдылықтары, актер шеберлігінің тезистері, терминология, жүру-тұру, сөйлеу, сөз саптау, ишара, киім кию тағы басқа толып жатқан мәселе. Болашақ актерді образ сомдау дәрежесіне жеткізу, ең басты мақсат. Осы орайда біздің алдымыздан шығатын проблемалар жайында айтқым келеді. Өткенге салауат, көргенге қанағат, болашаққа аманат. Біз тәрбиелеп білім беріп жатқан өнерпаздар болашаққа не ұсынбақ, қандай энергия бермек? Міне көкейкесті мәселе. Себебі алдыға емес, артқа қарайлай беретініміз тағы бар. Болашақтың энергиясы жайында күнде айқайлап айтылып жатсада, біз соның жолын таппай жүрміз. Ескіні пайдалана отырып, жаңа жол тапқымыз келмейді. Мысалы: кейіпкер жандылық мектебі мен кейіпкерсындылық мектебін қосып, қазақ ұлтына тән өнер мектебінің іргесін қаласақ деген арманымыз да бар. Теарт өнерінің реформаторы К.С.Станиславский секілді дарын иесі бізден де шығар. Проблемаға келейік: Хаос. Өнер міндеті көркем, әсем эстетикасы биік синтезді шығарма тудыру. Ал бүгінгі өнер ең қорқынышты, әдепсіз, жиіркенішті нәрселерді көрсететін сияқты болып тұрады. Осының барлығы драматургияның тапшылығы не таяздығы деп білемін. Біреуге тіл тигізуден аулақпыз. Батыс драматургтеріне У.Шекспирден бастап басқада шетел драматургтеріне өкпеміз жоқ. Өйткені осы күнге дейін театрларымыздың репертуары солармен толығып келді. Өнер адамзатқа ортақ десекте, әр ұлттың өзіне тән мәдениетіне, әдеп ғұрпына лайық ұстанымы болуы тиіс. Дәл осы мәселеге көптеген мысалдар келтіруге болады. Мәселен Ұлттық шындық, Сахналық шындық, Әлеуметтік шындық деген бар. Осыған көз жұма қараймыз. Қарым-қатынасқа келейік. Ата-анамен бала арасындағы, ерлі-зайыптылардың арасындағы, аға, іні бауырлар арасындағы, көршісі, туысы, ағайыны араларындағы қарым-қатынастар. Тағы басқа сахнада арақ ішу, шылым шегу, анайы сахналар, махаббатты сахнада масқаралау, өз өзіне қол жұмсау, у ішу, қысқасы сахнадағы әдепсіз іс-қимылдардың барлығы біздің ұлт ерекшелігімізге лайықсыз. Драматургияның әлсіреп тұрған тұсы осы жерде. Аллаға шүкір егеменді ел болдық. Ата-бабамыз аңсаған күндердің куәсіміз. Жоғынды жоқтап, барыңды мақтайтын уақыт. Уақыты келсе мұз да ериді. Әр заманның өз проблемасы, өз ерекшелігі бар. Айтпақ болғаным қазіргі таңның драматургиясы да басқа болуы тиіс. Ең әуелі драматургияда идеология болуы қажеттілік. Ұлттық идеологияны дәріптеу арқылы ғана көрерменге патриоттық сезім сыйлай аламыз. Театр қаңқа, ал жаны режиссер, тәні актер, жүрегі драматургия. Мінберге мініп яғни киелі сахнаға шыққан актер: әрбір сөзіне, ісіне жауапты. Сөз, іс-әрекет: драматургия, драматургтен келеді. Актер сол сөздің астары арқылы әрекетке барады, образ сомдайды. Идеологияны дәріптейтін драматург. Өкінішке орай бүгінгі драматургиядан ешқандай идеологияны көрмейміз. Тек тұрмыс-тіршілік проблемалары ғана айтылады. Үлкен кейіпкерлерді көре алмай жүрміз. Студенттердің емтихандарына дайындық кезінде жақсы шығарма таба

алмай қиналып қалатын кездеріміз жиі кездеседі. Қазіргі студент-ертеңгі тұлға. Біз өзгеге емес, өзге бізге, әлем біздің елге еліктейтіндей өнерлі елге айналсақ. Мәдениет өнерімізбен ғана биік болмақпыз, сонда ғана мәңгілік ел боламыз. Өнерді асау сұлу тұлпарға теңесек, ол тұлпар көрінгенге жалын ұстата бермес. Есекке мініп мен талантпын деп жүргендер қазіргі таңда жетерлік. Тұлпарға тұлға мінсе жарасар. Жүзден жүйрік, мыңнан тұлпар деген атам қазақ. Ендігі жерде салыстырмалы түрде У.Шекспирдің «Ромео мен Джульетта» пьесасы және абыз Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасын алайық. Екеуінде махаббат тақырыбындағы шығармалар. Ромео Джульеттада бітіспес кек, екі жанұяның тәкаппарлығынан құтылудың жолы өлім дәп дәріптейді. Қателеспесем У ішіп құтылымыз, махаббатты осылай қорғаймыз дейді. Біздің заманымызда бұл үлкен індетке айналды. Суицит бойынша біршама елдердің алдында тұрғанымыз жасырын емес. Бұндай шығармалар жастарға кері әсер беретін сияқты. Қарагөз шығармасы дәл осы шығармаға қарама-қайшы түрде жазылған. Екі шығарманы ұқсатып жатады. Ия екі шығармада махаббат, қосылмаған жастар, үлкендердің қарсы шығуы. Деседе Қарагөз шығармасының идеясы керісінше қыздарыңызды көздеріңіздің қарашығындай қорғаңыздар немесе бақытсыздыққа ұшайды деп меңзеп тұр. Бұған бір ғана Мөржанның айтпап па едім деген сөзі дәлел бола алады. Бұл дүниеде көздің қарашығынан қымбат ешнәрсе жоқ деп білемін. М.Әуезовтың абыздығы осында. Қазақтың яғни біздің елдің ұлттық шындығы осы: қызды қырық үйден тыйу. Қырық пәледен тыйу: өсек, жеңіл жүріс, тәртіпсіздік, күнә, ұятсыздық, өзін-өзі өлтіруден, ата-анаға қарсы шығу, имансыздықтан тағы басқа тәрбиеге байлаанысты кері істер. Қазақтың мәдениеті осы істерден аулақ болғанда ғана жоғары өрлемек. Сіздер қалай ойлайсыздар? Қай шығарма қазақ сахнасына лайықты. Міне осындай мәселеге келгенде көзімізді ашып қарауымыз керек! Егер ұлттық өнер жасаймыз десек әрине. Англияға барып қазақ театры У. Шекспирдің шығармаларын ойнағаны ағылшындарға қызық та, жаңалықта емес. Керісінше қазақ деген қандай ұлт екен, қандай салт дәстүр ұстанымы бар, қандай ерекшелігімен, қарым-қатынасы қалай, әні, күйі, биі қалай екенін көруге келеді. Біз нестеп жүрміз мазақ болып. Макбетті ағылшын тілінде қойып сайқы мазақ жасап жүрміз. Ұят деп санаймын. Ағылшындар өздерінің Шекспирін жатқа білері анық. Оларға ол керекте емес. Қазақ ағылшын бола алмайды. Ал ағылшын мынандай келемежден кейін қазаққа еліктегісі де келмейді. Қатты айтты деп сөкпейтін болар. Өйткені шындық қашанда ащы. Еліктеумен жағымпаздықты тоқтатқан жөн. Біз оқытқан шәкірт кім болмақ? Тұлға емес, құлға айналып кетіп жүрмесін. Өнермен кез-келген адамды тәрбиелеуге болады. Драматургияға жоспар, жоба қажет. Көрермен сахнадан кумирін табатындай кейіпкер батырлар, бақытты жандар көбірек болуға тиіс. Өмірге деген құлшыныс, сенімділік мотивация алатын позитивтік қойылымның қойылатын кезі бұл. Министірлік, театр басшылары, режиссер тіпті актерлер талап етіп сұраныс жасауы тиіс. Театрларымызда тоқырау болып тұрғаны өтірік емес. Хаос деп айтуымның бір себебі сол. Адам өмірін жақсылыққа итермелейтіндей тақырыптар өте көп. Театрдан жақсы энергетика, сұрағына жауап алып шыққан көрермен неткен бақытты. Сондай жағымды энергияны беретін біздер. Жұмыла көтерген жүк жеңіл. Түрлі пьесалар бар жоқ емес тарихи, заманауи т.б. Байқайтыным оқиғаны өрбіту, шиеленіс, орталық оқиға, шарықтау шегі толық емес, яғни нүктесі дұрыс қойылмай жатады. Жас қаламгерлер жантүршігерлік оқиғаларды, өмірдің ең бір қорқынышты жайыттарын өнерге балап, соны сахнаға шығаруға бейім. Көркем шығарманың кеңістігі кең

болуы тиіс. Жаманды жасырып, жақсыны асырып көбіне астарлап жазған дұрыс. Көрермен өзі аршып алады. Біз оқиганы аша алмасақ, сахнада интрига жасай алмасақ қазіргі таңның көрерменін жалықтырып аламыз. Қашанғы көрерменді зорлап қиындықпен қуып әкелеміз. Театрларымызда билет таппай тамсанып жүрген көрерменді көрейікші. Көрерменін қызықтырар шығармалар көп болғай. Мен бұл айыптың барлығын бір драматургтің мойнына артқым келіп тұрған жоқ. Режиссер актерлеріміздің ақсап тұрған тұстарыда жетерлік. Біздің жастарды ізденіс аз. Тағыда бұрынғы мектеп , қазіргі мектеп деген ұғымда бар санамызда. Бұрынғы мектеп өкілдері талантына интуициясына сенеді. Ал бүгінгі мектептің өкілдері теория практиканың анасы дейді. Дарынды таланттылықты штамп деп ойлайды. Қалай десекте түпкі мақсат біреу. Ең бастысы театрларымыз соңғы техника мен жабдықталған: музыка, жарық, киім, би залдары, спорттық залдар. Өкініштісі айтарлықтай нәтиже жоқ. Екінші жағынан драматургиямыздың ақсап тұрғаны.Сын емес ниет, тілек деп түсінсеңіздер. Драматургия дұрысталса, бізде басқа бағытта жұмыс жасаған болар едік. Қойылып жатса абырой атақ алып келетін табысты шығарма болса. Әр бір драматургтің ұлтжанды болғаны дұрыс деп білем. Жаңашылдық заманымыздың талабы, елбасымыздың жолдауы. Озық елдердің қатарына кіру басты міндеттердің бірі болып тұр. Қазақстанымызды, еліміз жеріміз, елбасымызды мақтан етеміз. Бірақ осы тақырыптарда шығармалардың жоқтығы, құр сөзбен айтылып қалып жатқаны аянышты. Тақырып мәселесіне келсек: мұң, қасірет, қоқыс, көрерменнің зәресін аламын деген оймен қойылған неше түрлі примитивный тақырыптардан арылсақ екен. Бақыт, қуаныш, арман, асыл жан деген сияқты мағынада алсақта болады. Шығарманың тақырыбын бір сөзбен ашамын деу де дұрыс емес деп ойлаймын. Әр кезде жұмбақ болған дүние қызықты. Және бір мәселе сөз әрекетке құрылуы тиіс, әдеби болып кетпеуі керек. Әр сөз, сөйлем келесі сөйлемге жауап беретіндей болса. Тағыда сол шиеленісімен қақтығысы,сюжет желісін керемет құра білген У.Шекспир шығармаларын еріксіз мойындайсың. Шүкір біздің Мұхтарымыз, Ғабитіміз және көптеген үлгі болар даналарымыз жетерлік. Қазақтың әрбір эпосы, дастан жырлары, проза поемалары бір-бір драматургия. Сахнаға лайықтап, инсценировка жасалып жатса да үлкен қазына. Біздің мектеп осы жерден бастау алады. Айтыс өнері, жыр өнері жыршыларымызғы, байқоңырымыз, астанамыз, елбасымыз, оралман қандастарымы, сағына жеткен тәуелсіздігіміз жайында қызықта тартысқа толы шығармалар көп болса. Біздің ел дарындыларға толы ел. Жастарға, жас драматургтерімізге алтын сырға. Біз сұраған бұйымтай, орынды жауабынтабар деп сенемін. Бүгінгі істер істі ертеңге қалдырмаған жақсы. Болашақ актерлеріміз студент кезінен жақсы шығармаларды сахналап, өзінің ұлтына деген махаббатын оятуы тиіс. Театрда темірдей тәртіп жетістік болсын десек, демократия болу керек деген Немирови Данченко. Қаншпма қаражат жұмсалып қойылып жататын қойылымдар көрермен көңілінен шықпай жатса өкінішті. Демократия дегеніміз шындық болса, бүгінгі көрерменде бүгінгі шындықты көргісі келеді. Инфармацияның дамыған заманында ешкімді алдай алмаймыз. Бұрынғы ғалымдар жылдар бойы ізденіп табатын ғылымды, біздің заманымызда бірер сағатта біліп алуға болады. Өмір сүру темпоритіміміз өте жоғары. Адам баласының санасы өте жүйрік. Ой кеңістігі үлкен ғаламат. Ал өнер бәрәнен тіпті санадан биік тұруға тиіс. Бағыт

бағдар беруші космос маяк секілді. Әлемдегі қаншама ғажайыптарды сұрапылдарды күнде көзбен көріп жетік мәлімет алып отырған, жан-жақты салауатты, саяси, діни, рухани технологияның сан түрлі салаларын меңгеріп жатқан, бәрінен хабардар көрерменге не ұсынамыз. Теледидардан көрі, сахнадан шындықты, тарихты көргісі келетін жандар аз емес. Түрлі проблемалардың жауабын іздеп келсе, не жауап бар бізден деген мәселе. Творчествомыздың көркемдік деңгейі қайда қалады. Санаға сыйымсыз сахналанған қойылымдар көбейіп кетті. Тіпті көріп отырып көрерменнен ұялып жерге қарайтын кезіміз көп. Көркемдік кеңес немесе көш бастайтын көсемдеріміздің жоқтығыма. Бет-бетіне би болған өңкей қықым, мінекей бұзған жоқпа елдің сыйқын-деген Абай көреген ғой. Бірде Мұқағали Мақатаев замандасы сұраса керек: Мұқа осынша көрегендікті кімнен үйрендіңіз деп, сонда Мұқағали ағамыз көргенсіздерді көріп үйрендім деп жауап берген екен. Көргенсіз болмайық ортақ проблемамызды бірге шешейік дегім келеді. Замандас көлгірсіп тұр деменіз, көріп жүрген жайларды айтып отырған жайым бар. Ақылды адам ақылсыздан да үйренеді, ақылсыз адам ақылдыдан да ештеңе үйрене алмас. Дана сөз. «Хас сұлудың көз жасындай мөлдір өнер – театр» деген Ғ. Мүсрепов. Білім іздеп, әдемілік іздеп білім аламын, актер боламын деп келген шәкірттердің алдында біздің жауапкершілігіміз жоғары. Солай болуға міндетті. Ескіні жамағанымен, жаңа болмайды. Сол жаңаша білім көздерін ашып, жақсылыққа тәрбиелеуіміз міндет. Рухани жаңғыру, теориямен қатар практика, ұтымды әдістер, студенттің санаысна төте жол таба білу, қабілетінің ашылуына көмек көрсету, еңбекті дұрыс пайдалана білу – міне осының бәрі бір ұстаздың бойындағы қасиеттер. Әрине, ұстаздың дұрыс қойған, берген бағы бағдарына тікелей байланысты. Уақытпен санасу, пікір алмасу, шет елдерге шығару, тәжірибе алмасу, яғни, позитивті патриот тұлға дайындау. Білікті маман М.Әуезов «Абай жолы» - қазақтың жолы дегендей жол көрсетуіміз керек. Осылайша ғана жаңа буын дайындап шыға аламыз. Бұл сөзімде өткенді ұмыт деп тұрғаным жоқ, сол өткенімізбен жаңамызды ұштастырсақ деймін. Театр өнерін дәріптейтін біздің қара шаңырақ Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиямыздың кеңістігін ұлғайтатын жан-жақты өнер ЖОО-ның жетістіктерін, шығармашылықтарын жарнамалап, мақалаларымызды жариялайтын, өнер сабақтарын тікелей көрсетететін телеарналар болса да артық емес. Себебі, облыстардан келетін шәкірттеріміз соның бәрін алдын ала біліп келер еді. Сонда біз стимулымызды өсірер едік, жоғалтқанымызды табамыз, бір-бірімізге жол ашамыз. Қарапайым халық телеарналар арқылы драматург, режиссер, әртістермен жақын танысқан болар еді. Баласының қайда, кім болатынын алдын ала біліп отырар еді. Қорыта келе аманатқа қиянат қылмауымыз керек деп білемін. Бабаларымыз аңсаған күнге жетіп тұрған бақытымызды, барымызды бағалайық. Тарих беттерінде әркімнің өз қолтаңбасы қалса деген тілек. Абыройымыз бен қадіріміз, ұлт алдында, өнер жолында азаматтық ұстанымымызбен бірге биік болғай.

Айжан Ахмет
Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қ., Қазақстан
Aizhan_ahmet@mail.ru

ҚАЗАҚ РЕЖИССЕРЛІК ӨНЕРІНДЕГІ ІЗДЕНІСТЕР МЕН ІРКІЛІСТЕР

Түйін: Бұл мақалада автор Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық қазақ балалар мен жасөспірімдер театры репертуарындағы өткен маусымда жарыққа шыққан жаңа спектакльдерге талдау жасаған. Режиссерлік интерпретациялар мен актерлік ойын ерекшеліктеріне тоқталып өткен.

Резюме: В данной статье автор анализирует новые спектакли прошлого сезона театра для детей и юности имени Г.Мусрепова. А также, рассматривается интерпретации режиссеров и особенности актерской игры.

Abstract: In this article, the author analyzes new performances of the last season of the theater for children and adolescence named after G. Musrepov. Also, the features of the interpretation of directors and actor's play are considered.

Кілт сөзі: театр, актер, режиссер, актерлік ойын, режиссерлік шешім.

Ключевые слова: театр, актерская игра, режиссерское решение.

Keywords: theater, actor, director, actor's game, director's decision.

Режиссура – бүгінгі қазақ театр өнеріндегі басты мәселелердің бірі. Соңғы жылдары осыған байланысты мамандар арасында баспа сөз бетінде, конференциялар мен дөңгелек үстелдерде шығармашылық айтыстар, пікір алысулар жиі өтіп жатыр. Бұлардың бірі жас режиссерлердің спектакльдерін қолдаса, екіншілері олардың кемшіліктерін айта отырып ізденіс жолдарына бағыт сілтеп келеді. Осыған орай, біз де театр репертуарынан орын алған кейбір спектакльдердің қойылуы жайлы пікірімізді ортаға салсақ дейміз.

Театрдың 70 жылдық тарихына көз жүгіртсек көптеген режиссерлердің есімін, қойған спектакльдерін көреміз. Олардың біразы өздерінің шама-шарқына қарай театрдың дамуына елеулі шығармашылық үлес қосып өз қолтаңбаларын қалдырған.

Бүгінгі таңда Ғ. Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында Ж.Хаджиев, М. Ахманов, Ж.Жұманбай сынды режиссерлер қарымды еңбек етіп келеді.

Театр репертуарынан берік орын алған спектакльдің бірі Т.Ахтановтың «Ант» трагедиясы. Бұл шығарма эпикалық-дастан үлгісінде ақ өлеңмен жазылған. Әлеуметтік ірі тартысқа құрылғандығы мен көркем тілі – оны бүгінгі қазақ драматургиясының көрнекті шығармаларының қатарына қосып отыр. Режиссер Ж.Хаджиев пен суретші Қанат Мақсұтов спектакльдің сыртқы формасын сәтті тапқан. Үш жүзге бөлінген қазақты қасқыр бейнесінде бедерлеу орынды шешім. Сахнаны артық затпен толтырмай актерлерге кеңістік қалдыра отырып әрекет етуге ыңғайлы атмосфера түзген. Оқиғаның дамуына орай сахнаның кейде қызылға боялып кетуі – ел басынан кешкен қанды оқиғадан сыр шерткендей. Сахнаның ортасында қазан үш қасқырға ортақ ас ішетін табақ десек қазаққа ортақ қара жер деген символды ұғымды да көреміз.

Әркім өзінше осы жерді сақтап қалуға әрекет етуде. Режиссер пьесаның идеялық-көркемдігін анықтай отырып жекелеген кейіпкерлерге дұрыс түсінік,

тұжырымдар берген. Осыған орай актерлер сахнада өз шама-шарқына орай қызық бейнелер жасады.

Әбілхайыр хан рөліндегі Жомарт Зейнәбіл мен Әсет Иманғалиева, Бәтима ханым рөліндегі Динара Шышырбаева мен Гүлбаһрам Байбосынова, өздерінің актерлік ерекшелігіне орай сахналық бейнелер жасаған. Сол сияқты Елдар Отарбаев (Сауран сұлтан), Бейбіт Камаранов (Барақ сұлтан), Кәдірбек Демесінов (Мыртық-би), Данияр Базарқұлов (Жанарыс) және тағы басқа актерлер спектакльдің сәтті өтуіне мол үлес қосты.

Бүгінгі Тәуелсіз Қазақстан сахнасына Ресей империясына қосылғандығымыз туралы спектакль неге керек деген заңды сұрақ туындауы мүмкін. Ж.Хаджиев ел тәуелсіздігін емес адами еркіндікті айтып отыр. Саяси мәселелерді жанай өтіп халқымыздың хал-күйін жеткізеді. Ортада тұрған қазанды спектакль соңында көтеріп аспанды бейнелесе, асқақ мемлекет болғанымызды бүркіт дауысымен шешкен. Осындай символдық шешімдер спектакльдің құндылығын арттыра отырып, өзектілігін күшейте түскен.

Ж. Хаджиев режиссурасымен қойылған «Телғара» трагедиясы өзінің көркемдік тұтастығымен ерекшеленеді. Абай бейнесінің сахнадағы ғұмыры ХХ ғасырдан бері қазақ сахна төріне шықты. Б.Құндақбаев өзінің «М.Әуезов және театр» кітабында: «Ұлттық драматургиядағы тарихи тақырыпқа жазылған шығармалардың дені қазақ халқының ұлы перзентінің өміріне, солардың басынан кешкен тарихи құбылыстары мен олар өмір кешкен ортаны суреттеуге арналған. Өткендегі тарихи болмыс сол ұлы адамдардың өмірін бейнелеу үстінде ашылады. Ұлы ақын өміріне арналған М.Әуезовтің пьесасы ұлттық драматургия мен театрдың дамуына ерекше ықпал еткен, әрі осы жанрдағы алғашқы бастама.

Тікелей сахналық шығармаларда Абай тақырыбы мен Абай бейнесінің жасалуы 1940 жылы 30 қазанда Қазақ драма театрында қойылған М.Әуезов пен Л.Соболевтің «Абай» трагедиясынан басталды» [1; 184, 185], - деп Абай тақырыбына арналған пьесаның алғашқы қойылымына пікір білдіреді. Режиссер жас Абайдың алғашқы толғаныс, тебіреністерін бедерлеу арқылы ақынның өмірлік ұстанымдарының қалыптасуын анықтауға ден қойған. Алғашқыда елін, жерін, әжесі мен апасын сағынған бала Абайды айшықты көрсетуге мән берген. Абай рөліндегі Ернат Күншібаев асыр салып жеңгелерімен ойнап жүрген баладан қатыгездікпен, әділетсіздікті көргеннен кейінгі ел қорғаны боларлық тұлғаға айналар Абайды нанымды суреттейді. Актер режиссерлік ой-тұжырымды түсіне отырып сахнада әрекет етеді. Алғаш бұл спектакль ақынның 150 жылдығына орай өткен театр фестивалінде бас жүлде алып театр өнерін дүр сілкіндірген мәдени құбылыс болған еді.

Спектакльде Қодар мен Қамқаның трагедиясы оқиғаның тұтас желісі болып тартылған. Абайдың шошынып, өмірге деген көзқарасын өзгерткен қайғылы жайды режиссер үлкен шеберлікпен суреттеген. Романнаның сахналық жүйесін жасағанда жүргізуші-автор секілді кейіпкерлер сахнада жиі кездесіп жатады. Ал мұнда оқиғаның тізгінін Керен мен Соқыр деген режиссер қиялынан туған екі кейіпкер ұстап тұр. Бұл екеуі елдің құлағы мен көзі ретінде оқиға желісіне орынды араласып және спектакльдің қозғаушы күшіне айналған. Режиссер өзінің ой тұжырымын екеуіне артып, әрекеттің түйінін екеуінің қолына ұстатқан. Екі актер С.Қарабалин (Соқыр) мен С.Жангелиев (Керен) рольдің психологиясын терең түсініп нанымды ойын көрсетеді. Құнанбай (Р. Ахметов) мен бала Абайдың кездесетін сахнасында астар жатыр. Осы сәтте әке қатыгездігін көрген бала

көзқарасының қалыптасу кезеңінің алғашқы сатысы әдемі берілген. Сахнадан Құнанбайдың мұндай қатыгез шешім шығаруының себебіне үңіле отырып режиссерлік шешім мен актерлік ойыннан оны ақтайтынын аңғарамыз. «Хажиевтің айрықша бір қасиеті – ежелден қалыптасып келе жатқан өнер тәсілдеріне жаңаша көзқарас білдіруге әуес. Жаңалыққа жаны құмар. Ескі эпос, көне дастан деп қарауға жаны қас. Халық мұраларын қайта аударыстыруға, оларды өзгеше өңдеп шығаруға шебер» [2; 305],- деп өзінің бағасын Ә.Сығай беріп кеткен. Бұл Ж. Хаджиев режиссураның өзіндік ерекшелігі болып табылады.

Қойылымда трагедиялық бояу қалың болғанымен оптимистік шешім бар. Абай құмырсқаны мысалға ала отырып замандастарына қарата терең ой айтады.

Театр өзінің 69 маусымын Д. Исабеков «Құстар» фестивалі фарс-комедиясының премьерасымен жапты.

Құс атаулының барлығы бірінші болуды қалайды. Қарқылдаған қарғаның өзі әсем дауысты құс екеніне сенімі күшті. Пьесада автор қоғамдағы өзекті мәселерді көтеруге ден қойған. Мұнда берілген бұйрықты өкілетті орындардың қалай орындайтындығы, таныс-тамыр мәселесі, талғам мен асқақ өнердің тұшымсыз дүниенің астында қалып көрінбейтіндігі сөз болады.

Қойылым режиссері С.Шаймерденов шоу жасауды көздеген. Бүгінгі телевидение мен эстрадада жүрген «өнер жұлдыздарының» деңгейін көрсетпек болған. Байқауға дайындалып жүрген құстар қалай да бірінші болуды көксейді. С.Шаймерденов құстарды жеке-жеке топтарға бөле отырып бүгінгі қоғамда орын алған өрескелдіктерді көрсетеді. Дегенменде сахнадағы тауыс, көкек секілді құстардың көтерер жүгі салмақсыз. Драматургияда осылай берілген кейіпкер екенін түсінеміз дегенмен өзіндік трактовка жасау керек еді. Көкектің (Е. Отарбаев, М. Сабитов) Мс Сайлаубек болып шығуы көрермен талғамын түсіріп жіберген. Режиссердің актермен жұмыс жасағаны да көрінбейді. Мекиендер мен қарғалар тобының ерекшеліктері мен сахнада атқарар функциясы анықталмаған.

Кемшіліктер қатарын тізе берсек толып артылады. Аталмыш қойылым қандай жас аралығындағы көрерменге арналғаны да анықталмаған. Актерлер фонограмманы жазып алып ауыз жыбырлатып тұрса роль ойнадым деп ойлайтын сияқты. Мұндай спектакльдер театр өнерін құлдыратпаса өсірмейтіні сөзсіз.

Ғ.Мүсірепов атындағы қазақ мемлекеттік академиялық балалар мен жасөспірімдер театры өзінің 70-ші мерейлі маусымын қос премьералармен ашты. Театр ұжымы өз көрермендеріне Е.Әбдрешовтің «Алтын мүйізді киік» ертегісі мен М.Мақатаевтың «Райымбек! Райымбек!» поэтикалық дастанын ұсынды.

Е.Әбдрешовтің «Алтын мүйізді киік» ертегісі жас көрермендерді адамгершілік пен ізгілікке баулитын туынды болды. Пьеса авторы әрі режиссері Е.Әбдрешов кейіпкері бойындағы ізгі қасиеттерді насихаттай отырып көрермендерді ертегі әлеміне саяхатқа жетелеуді мақсат тұтқан.

2015 жылы Керей мен Жәнібек Шу мен Талас өзендерінің арасындағы аймаққа орналасып, қазақтың туын көкке көтергеніне 550 жыл толды. Осыған байланысты, елімізде бұл оқиғаны мерейтой күндерінің қатарына қосу мен Қазақ хандығының 550 жылдығын атап өтуге арналған іс-шараларды өткізу жөнінде мәселе қарастырылды.

Мемлекет құрылуының мерейтойы ең алдымен азаматтардың патриоттық сезімдерін арттыру мен мемлекеттілікті нығайтуға бағытталып отыр. Қазақстан театрлары осы айтулы мерекеге тарихи тақырыптарға ден қоя бастады. М.Мақатаевтың «Райымбек! Райымбек!» поэтикалық дастаны М.Ахманов режиссурасымен сахналанды. Режиссер патриоттық рухқа құрылған спектакльді қазақ хандығының 550 жылдығына орайластырып қойыпты.

13 жасында атқа қонып өз атын атойлатып шапқан бала Райымбектің 18-ге толып жігіт болар шағын бедерлей келе халқымыздың біртуар азаматының тұлғасын театр тілімен салуға ұмтылған. Ақын мен батыр өмірін қатар ала отырып екеуінің психологиялық хал күйін көрсетеді. Ақын – Б. Камаранов өзі ауырып ауруханада өмір мен өлімнің арасында жатыр. Бұл бір қырынан оның өмірінің бір көрінісі іспеттес. Сонымен қатар, шығармашылық адамының туындысы өмірге келер шағындағы толғанысын білдіреді. Адам тән ауыруынан қалай қиналса шабыт келіп қаламы қолға түскенде ақын жанының арпалысқа түсетінін режиссер көрсетуге ұмтылған.

Ақын М.Мақатаевтың қуатты қаламынан туған «Райымбек, Райымбек!» дастаны батыр бабамызға көрсеткен тағзымы мен құрметінің белгісі. Автор бейнесі арқылы қазақтың қаншалықты ұлы халық екенін көрсетуге күш салған. Райымбектің жауын төріне шығарған елінен көңілі қалған. Міне осы жағдайларды сахнада көрсете отырып елім, жерім деген ұлдарымыздың асау мінездері мен ақыл парасатын өскелең ұрпаққа насихаттап отыр.

А.Ахманов өз режиссерлік ой тұжырымын мата арқылы көрсетуге ұмтылған. Ақ және қызыл түсті маталар өтіп жатқан оқиғаның атмосферасын ашу үшін қолданылады. Бұл тәсіл қазақ сахна өнеріне бұрынан таныс. Режиссер спектакльдің сыртқы формасын құруға үлкен мән бере кеткен. Дегенмен де, актерлердің сахнадағы ойыны көңіл көншітерлік емес. Спектакль драмалық театрдың емес сахна тілі пәнінің композициясын көбірек еске салады. Сахнадағы әрбір актер ақ өлеңмен жазылған М.Мақатаев мәтінін мәнерлеп әсерлі оқудан ары аса алмай қалған. «Райымбек! Райымбек!» деп аталғанмен келген көрермен батырды сахнадан көре алмады. Спектакль алғаш басталғанда аяғын енді басқан жас балаға фонограммамен ақсақалдар бата береді. Бұл енді батыр туғаннан көрсету үшін режиссердің қосқан сахнасы болғанымен қойылымға еш қабыспайды. Әрбір әрекет өзінің логикалық шешімімен болу керек екенін ұжым естен шығарып алған сияқты. Ішінен кернеген дертпен арпалысқан ақын дауасын қалам мен қағаздан тапты. Өткір тілімен жазылған дастанда әрекет жоқ. Ал оны режиссерлік тәсілдермен толтыруға тырысқаны көрініп тұр. М.Ахманов жас көрерменге Райымбек батырды емес А.Төлеповты көрсетіп кеткен. Спектакльдің темпо-ритімі өте сылбыр, көрермендерді жалықтырып жібереді. Күткен Райымбек спектакльдің соңына қарай 15 минутқа ғана шықты. 13 жасар батыр рөліндегі М.Байзах бала бойындағы албырттық пен батылдығын кейінгі А. Төлеповтың 18 жасар Райымбегінде көрінбей қалды. М.Байзах батырдың аңғалдығы мен ақылмен емес күшпен бәрін шешуге болатын сенімін сахнада нанымды көрсете білді. «Болар баланың бетінен қақпа, белін бу» деп қазақ айтпақшы М.Байзах өзін жақсы қырынан көрсете білді.

Ойымыздың соңында айтатынымыз, жеңіл-желпі емес салмақты қойылымдар сахна төрінен орын алса құба-құп болар еді. Жастар мен балалар

театры өз спектакльдерімен еліміздің болашақ театр жанашырларының талғамын бұзбай қалыптастырса екен деп тілек айтамыз.

Бүгінгі режиссерлер жақсы спектакльдер қойып, актер тәрбиелеумен қатар репертуар жасау басты міндет болмақ. Спектакльдің көркемдік тұтастығына жауап беретін басты тұлға – режиссер. Режиссура жоғары дәрежеде болғанда ғана автор да суретші де, композитор да шығармашылық жеңіске жетіп, сонда ғана кезеңдік спектакль тұмақ.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. – 248 б.
2. Сығай Ә. Толғам (Театр туралы толғаныс). – Алматы: Парасат. – 2004. – 392 б.

Тәшімова Мәншүк Мәметжанқызы,

*М.О.Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институтының
ғылыми қызметкері,
Алматы қаласы, Қазақстан
Monshak76@mail.ru*

БҮГІНГІ ДРАМАТУРГИЯДАҒЫ АБАЙ БЕЙНЕСІ

Түйін: Мақалада қазіргі қазақ драматургиясындағы Абай бейнесінің сомдалуы нысана етіп алынған. Драматургтердің Абай бейнесін ашуы мен кейіпкерлерді суреттеуі, диалог құруындағы сөз саптаулары тұрғысынан драмалық шығармалар кәсіби талданады. Қазақ драматургтерінің ақын Абай бейнесін ашудағы тың ерекшеліктері мен сүбелі үлестері сөз болады.

Резюме: Данная статья посвящена образу Абая в современной казахской драматургии. Автор профессионально анализирует художественный образ Абая в драматических произведениях, раскрывая его через монологов, диалогов, а также через слов других героев. Образ Абая и особенности поэтического стиля мыслителя раскрывается в казахской современной драматургии своеобразными художественными приемами и эти произведения является достижением национальной драматургии современного Казахстана.

Abstract: In the article, the composition of Abai's image in modern Kazakh drama is taken on the subject of research. Dramatic artworks are professionally analyzed by the playwrights in the discovery of Abai's image and description of the heroes, and in the dialogues. The peculiar features and contributed to the opening of the Kazakh poet's Abai's image.

Кілт сөздер: Драматургия, театр, сахна, актер, кейіпкер, пьеса, трагедия, диалог

Ключевые слова: Драматургия, театр, сцена, актер, персонаж, пьеса, трагедия

Key words: Dramaturgy, theater, stage, actor, hero, play, tragedy, dialogue, speech.

Ұлы Абайдың өмірінен мағлұмат алғымыз келсе М.Әуезовтің «Абай жолы» роман-эпопеясына жүгінеріміз заңды. Өйткені Абайды әлемге танытқан Мұхтар Әуезов еді. «Абай өмірі мен мұрасы М.Әуезов туындысында автор атты құдіретті ұғымның интеллектуалды, эмоционалдық харекеттемесі (деятельность) нәтижесінде көркемдік-эстетикалық образдар жүйесінің мазмұнын құрағанын орнымен пайымдау парыз» [1, 10-11 б.], – дейді ғалым Б.Майтанов. Ұлы ойшыл Абай руханиятын жазған Әуезовтің құнарлы дүниесі бүгінгі ұрпаққа дейін нәр

беріп көптеген шығармаларға арқау болып отырған бітпес қазына екенін алға тарта сөз саптайды. Сахнада «Абай» трагедиясынан кейін, «Абай – Әйгерім», «Абай – Ділдә», «Абай – Тоғжан» төңірегінде сыр шертіп, ғұламаның өмірін суреттейтін Б.Римованың «Абай – Әйгерім», Б.Римова мен Б.Атабаев бірігіп жазған «Абай десем», И.Оразбаевтың «Мен ішпеген у бар ма?», И.Сапарбайдың «Абай – Тоғжан» т.б. көптеген пьесалар мен сахналық жүйелері жазылып, ақын бейнесі қасиетті сахнадан орын алды. Ел Тәуелсіздігі тұсында тарихи тұлғалардың ішінде Абай тақырыбын жазуға драматургтер әрдайым қайта оралып, әр кезең ұрпағы ақын бейнесін жан-жақты суреттеп, сахнаға лайық шығармалар жазды.

Соның ішінде Абайдың бозбалалық шағын суреттейтін Исраил Сапарбайдың «Абай – Тоғжан» поэтикалық дарамасы өлең сөзбен өрілген лирикаға толы драма. Көкірегі сезім мен ізгілікке толы жас ақын әжесі Зере мен шешесі Ұлжанның отауында қос шешесіне еркелеп әңгіме тыңдап, қалжың айтып отырғанымен оқиға басталады. Құнанбай әке Абайды шақыртып бүгін-ертең Борсақ пен Бөкеншіге ағайын арасын көзбен көріп біліп қайтуды тапсырған. «Естігеніңе көзіңді жеткіз, көргеніңді електен өткіз, егдесінің ебін тауып, есерінің аузын жауып, естісінің сөзін сауып қайт» деген әке сөзі отау иесі жасқа келген Абайды ине көзінен өткізіп сынау әрі бәйгеге шаптырғандай қарақты әкенің баласын бақылауы еді.

Сүйіндік ауылына келіп Құнанбайдың сәлемін жеткізе сөз бастап, өкпесі қара қазандай болып отырған қарттың ебін табуға тырысып, аңдысын аңдып сөз қозғауы Абайдың көргенділігі мен ойы жүйрік ширақтығы болатын. Жасы үлкен қартпен шешендерше сөз шабыстырып, қарттың аяғын тап бастырап емес. Сөзі мәйін, ойы пайымды жас жігіт елдің қал жағдайын сұрағаннан бастап, іші бауырына кіріп бара жатыр. «Мейірленсін, иісін деп бұзауға, Сиырдың да сипамай ма әукесін, Бұзау ғұрлы бола алмасам сізге мен...» [2, 16 б.], – дегені Абайдың қулықсыз шын сөздері еді. Балаңыздаймын ғой дей келіп, «Сізді әкемнен кем көрмесем қайтесіз?!» деп Сүйіндіктің көкірегіндегі шерді жууға тырысып бағады. Құнанбай жайылымын кеңейтіп, Сүйіндік ауылын ығыстырғаннан кейін бұл ауыл төремен кикілжіңге келіп, жаңа қонысқа ығысып барып қонып еді...

Сәлем бергенім – кішірейгім келгені,

Сауал бергенім – түсінгім келгені,

Айыпқа бұйырмағайсыз! [2,18 б.], – деп мүләйім де мәйін сөйлеген Абай әкесінің ісі үшін «Кешіре көріңіз» деп ақылды сөзбен де іс-қимылымен де баурап Сүйіндіктің бетін бері қаратқаны Абайдың жас кезінен-ақ саналы жас болғанын топшылайды автор.

Келесі, Абай мен Тоғжанның танысып, білісіп махаббат сезіміне бөленетін, сырласатыны, ғашықтық көріністері нәзік лирикаға толы. Академик З.Қабдолов: Лириканың бас қаһарманы ақынның өзі. Мұның эстетикалық қасиеті де, тәрбиелік күші де айрықша үлкен [3, 214 б.], – дейді. Яғни лирика драматургтың өзінің бойынан шығатынын меңзейді. Ал, ақын И.Сапарбайдың лирик ақын екенін дүйім ел біледі. Сезімге толы сахна жалғасын табады. Абай мен Ербол серттесіп достасатын, оның екі ғашықтың кездесуіне себепші болатын кез осы. Абай ғашық. Тоғжанның майысып шәй құйғаны да, сөзі мен әні де, шолпысының сыңғыры, жүріс-тұрысы бәрі Абайды баурап алған. Абай көңілі алабұртып, шолпының сылдырын айтып өлең оқып тұр.

Абай Тоғжанға ғашық болғаннан бастап оның жанында Елес Абай пайда болады. Ол Абайды жазғырады. Ғашығы Тоғжанды ұмытып, Ділдәмен бас қосқалы отырсың деген өкпесін айтатын диалогпен жалғасады. «Диалог көркемдік-

эстетикалық қажеттіліктен тууға тиіс. Осы қажеттіліктен туғанда ғана диалог шынайы әрі өзіне тән полифункционалдық қасиеттерін кеңінен таныта алмақ» [1, 219 б.], – деген ғалым Б.Майтанов тұжырымын ескереміз. Яғни, Абайдың жаны қысылып екі оттың арасында қалғандағы ішкі дауысымен әңгімесін Елес Абай атты кейіпкермен өрбітеді драматург. Абай тағдырмен күресуге шамам жоқ деп әке шешіміне қарсы шыға алмай тұрған шерменде күйде. Жазған, Байғұс, Бейшара... Оңып тұрған жерің жоқ деп күледі. Сабырың, ақылың қайда кеткен деп ұрсады. Тыныштық бермеген елеске енді не істейін ақыл қос дегенде. Жоқ! Енді бәрі кеш... Жалтақтарға жаным өш. Менен аулақ жүр дегендей қатты ренжіп,

Жұлдыз куә, Ай куә –

Алған беттен айныма!

Мұнда Ділдә қуанышқа кенеліп,

Анда Тоғжан қала берсін қайғыда!... [2, 32 б.], – деп шымбайына батыра сөйлейді Елес Абай. Абай да шарасыз, Асыл Тоғжанын ойлап, оның қандай күйде екенін еске алып қиналулы. Шарадай басы қатып, не қыларға білмей басын тауға да тасқа да соққан Абай албырт көңілін баса алмай, Тоғжанды қиып кете алмай, амалсыз Ділдәнің жанында шерменде күйде қалып қояды.

...Кім шешеді көңілімнің жұмбағын?

Ділда, Ділда...

Мен көрмеген Ділдә кім?

Тоғжан, Тоғжан...

Еркем аман-есен бе?

Кез болдым-ау жазылмайтын кеселге [2, 33 б.].

Бұл Абайдың өкініші, ішкі қарсылықтары. Ғашығына қол жеткізе алмаған, салт пен дәстүр матаған сол уақыттағы қазақ жасының трагедиясын бере отырып драматург мәселе қозғайды. Бұл жерде тек Абай емес, Тоғжан да жылаулы еді. Ділдәнің өз күйігі өзінде... үш жастың да өмірлері ойран болған осы бір сәт, тағдырдың тәлкегі Абайды есеңгіреткені рас-ты. Өтіп жатқан той, Ділдә, Абайды селт еткізбейтіндей. Абай жүрегі тек Тоғжан деп соғады. Бір амалын таппағанына өкінеді, өз жанын өзі жегідей жейді. Содан кейін Абай мен Тоғжан ең соңғы рет кездесіп, Ербол ебін тауып екі ғашықты жолықтырады. Екеуі алтыбақанда ән салады, оңашада сағынысып көріседі. «Аузымдағы арманым, Көзімдегі маржаным, Жаным, күнім, Тоғжаным...» [2, 47 б.], – деп айқасқан құшақ сырласып, сағыныш басысатыны нәзік лирикаға құрылған. Тоғжан да атастырған адамына кететінін айтып қоштасқанда, Абай тағдырына мойынсынып тұрып қалған. Елес-Абай тағы да пайда болады. О шерменде, енді бұл күйіңе ем де, жол да табылмайды. Ендігі өмірің алданышпен, амалсыз жұбанумен өтеді, бұл күйің өмір бойы жазылмайтын дертің деп табалағандай сөз айтады. Мұның барлығы Абайдың келесі Тоғжансыз өтетін өміріне кесілген үкімдей әсерлі суреттелген.

Сөзімізді түйіндей келгенде автор бұл шығармасында бірін-бірі сүйе тұра әлеуметтік теңсіздіктің кесірінен қосыла алмай, сәтсіздікке шырмалған Абайдың өмірінен сыр шертеді. Сұлу Тоғжан, алғашқы махаббат, өреки соққан жас жүрек, сезім драманың желісіне арқау болған. Драматургтың мықты ақын болуы іспетті, Абайдың жан-дүниесіндегі ақынға тән иірімдерді дұрыс бере білген. Драманың тілі шұрайлы өлең сөзбен берілуінің өзі пьесаның көркемдігін артырып, тыңдарманға жағымды әсер сыйлайтыны сөзсіз.

И.Ғайыптың «Мен ішпеген у бар ма?» реквиемі өлең сөзбен жазылған көркемдігі биік шығарма. Драматургтің бай тілі шешендікке тұнып тұр. З.Ахметов:

«Абай поэзиясы ұлы ақын өмір сүрген замандағы қоғамдық өмірдің ең күрделі, ең жанды мәселелерін қозғаған, толғаған поэзия» [3, 287 б.], – дейді. Абай өлеңдері мен И.Ғайыптың поэзия тілімен жазылған шығармасы бір тұтастанып, жымдасып, терең философияға айналып кеткен.

Абайдай данышпанның жан-дүниесі мен сөз саптауын беру үшін автордың өзі де айтулы ақын болғандығының, оның ақындық болмысымен ұштастыра білуде асқан шеберлік танытқан. Кейбір өлең шумақтарында философиялық ой-топшылауларға терең бойлап кететін тұстары шығарманың тілін тереңдете түскен. Драмалық шығарманың «Мен ішпеген у бар ма?» деп аталуының өзі көп нәрсені аңғартады. Абай ақынның егде тартып, қазақтың қырт мінезімен арпалысып, сөзі өткірленіп, өзінің де ақыл, парасат пайымы кеңіп Оразбай, Күнтулермен жанжалдасып, әкесі Құнанбайға тілі тиіп кететін, соның кесірінен әкесінің теріс батасын алатын кездің оқиғасы кеңінен суреттеледі. М.Әуезовтің «Абай жолы» роман-эпопеясындағы оқиғалар мен ақынның уытты өлеңдері шеберлікпен пайдаланылғаны шығарманың көркемдігін арттыра түскен.

Жамандық атаулыға жаны қас, қарапайым халықтың қамын жеп жүретін Абай бейнесі мұнда да орын алған. Оразбай мен Күнтуге қарсы сөз айту, Оразбайдың сөзімен айтқанда «Аспа Абай, Кеңгірбай атаңды «Қара қабан» дедің, әкең Құнанбай мен біздерді «Талыс надан» дедің» деп аруақты күңіреткен, үлкенге қарсы сөз айтқан көргенсізге балап сөйлейді.

Бастан жақша бөлініп,
Талшығын ми санаған

Қайдан шыққан жұлын бұл [4, 4 б.], – деп Абайдың адами, гуманистік ерекшелігін түсінбей асқандыққа балайды. Кедей мен жарлы жақыбайларға болысуды түсінбей дал болады ескілік топ.

Құнанбай образы басқа шығармалардағыдай емес біржақтылықтан ада, парасат пайымы жоғары қамқор әке болып суреттелген. Драматург тарапынан Құнанбайды ақтау бар, оның сондай қатты болуына заманды кінәлайды автор. Құнанбай мықты болмаса Абай данышпан болар ма еді? деген сұрау тастай тіл қатады жамағатқа. Абай қарсыласып жүрген нәрсені Құнанбай да байқайды. Ағайын арасындағы алауыздық пен күншілдікті жазбай таныған ол:

Іркіттей ұйып, сүттей ұйымай,
Өлі қойдың тірі етіндей
Өз терімізге өзіміз сыймай,
Құр күпініп, бос мақтанып,
Сұйылып, сиырқұйымшақтанып,
Соры қайнағанды жақын тұтып,
Бағы асқанды жек көріп,
Кірпідей жиырылып, жылқыкөттеніп –

Ел болып не оңар екенбіз [4, 6 б.], – деп маңайындағы туыс бауырларына базынасын білдіргенде Абай: Айт! Айта түсші әке! Қалың ел, қайран жұрт қазақтың қамын ойлайтын шығар бәлкім деп әке мен баланың рухы бір болып кетеді. Берекемен бірігіп бір елдің баласы болып отырмай көре алмай күндеп, озып бара жатқанының аяғын көрге сүйреген, бірін-бірі менсінбейтін менменшілдігіне, өр көкірек өкпешілдігіне көңілі толмайтынын жанашырлықпен айтып жеткізеді.

Құнанбай Абайдың үш мінін көрсетеді. Біріншісі:
«Төбе би тұрқыңмен жайдақ су секілді,

Елмен дәйім, күліп сөйлейсің жұртпен... Жайдақ суды ит те, құс та жалайды кісіге қадірің болмайды. Қан тамудың орнына, сүт тамады үрпіңнен... Екінші: Көрінгенмен жақын боласың, үркініп бір күн бел алса, желбегей жанның басына, үйірілмейді ел онша, жалғыз қаласың. Үшінші – орысшылсың» [4, 9 б.], – деп Абайдың тым халықшыл, елшіл екенін, қазақылықтан, өздерінен алшақтығын суыртпақтайды.

Абай: Әкесі!

Қаталап өлсең де қарарсыз

Шыңыраудағы Зәмзәмнан

Шарадағы жайдақ су артық [4, 9 б.], – деп өзінің көпшілікпен бірге қалатынын айтып, қарапайым жолды таңдайтынын жауаптайды. Екеуінің жан-дүниесі екі түрлі. Құнанбайда қарапайым халықтың жоғын жоқтап сол тарапқа өту деген түсінік жоқ. Бірақ жүрегінің түкпірінде Абайдың жақсы іспен айналысып жүргенін біледі, іштей қуанатындай. Сондықтан да Оразбай мен Күнтуге: «Жүрегі жалын, сөзі мұз, Абай сынды бір арыс жүре бермеуші ме еді ел ішінде» [4,15 б.], – деп ұлын жақтап ақтайды. Мақсаты, Оразбайлар жақтың Абаймен жауласуын басу. Ағайын арасы алыстамасын, туыстық араға шаң жуымасын деген ниет болғанмен екі жақ бітісе қоймады. Жасы үлкен туыс ағаларың ғой (Оразбай, Күнту), кешірім сұрап ара қатынасыңды түзе дегеніне Абай илікпеді.

Осы жайды түсіндіру мақсатымен әке мен бала арасында айтылатын аңыздың ғибраты мол. Соғыста күйеуі өлген әйел тұтқындалыпты. Әйел өте сұлу екен, Хан: не ұлың не бауырыңды құтқарасың дегенде әйел бауырын құтқаратынын айтады. Хан таңырқап себебін сұрайды, «Мендей сұлуға бай табылады, бала табарым кәміл, ал бауыр табылмайды» [4,16 б.], – деген уәжіне Хан разы болып баласын да босатқан екен деседі аңыз. Құнанбайдың айтпағы да бауырларыңмен қал, татулық пен достықтың ара жігін ажыратпа, сыйлас дегенін түсінген Абай әкесінің аңызына аңызбен жауап қайтаруы оның биік өресін көрсететін сәт. Абай айтқан аңыздың мәні төмендегіше өрбиді: Ирандағы Хамадан ханы атақты емші Ибн Синаны іш соқтасынан аман құтылған соң, баламды ұрды деп баласын өлтіріп, өзін зынданға тастайды. Ибн Сина күніне тамырдан тамған жеті тамшы сөлді қорек етіп он үш жыл жатады... Сол Хан еламан сүйекке қақалып, Ажал сағаты соққанда Ибн Синаны шақыртады. Емші туған балаңның қанымен ұшықтаймын дегенде Хан баласын қияды. Ибн Сина дәу шарыққа қанжарын қайрап, тұсақты орып жібереді. Хан Ұлым өлді деп аһ ұрғанда өңештегі еламан атылып шығады. «Әкем емес еламан сүйек жұтқансың құлқыны, Еламанның екі басы Оразбай мен Күнту. Енді өзіңді өзің емде, құрбан шалар ұлың да жоқ, жоқ байлаулы тұсақ та» [4, 20 б.], – деп туған туысынан теріс айналатын тарихи дерек келтірілген. Сондай екі жүзді азғын адамдармен бітіспеймін деген қарсылығы мен батыл шешімін осылай білдіреді. Оразбайдың:

Аруақ аттаған – азсын!

Ағайын даттаған – тозсын!

Қанына тартпағанның – қары сынсын.

Жақынымен жат болғанның жағы қарыссын, Әумин! [4, 21 б.], – деуі Абайға шығарылған үкімдей естіледі. Абай жау! Өйткені ол ғасырлар бойы қалыптасып қалған заңдылыққа қарсы шықты. Жаңа ұрпақтың өз пікірі бар екенімен келісе алмайды Оразбайлар. Қайтымы жоқ қатты адамдарға Абай да тұрысып бағу үстінде. Ақыры осы топтың сойылы басын жарады, тағдырдан таяқ жеп ұлдары Әбіші мен Мағышынан айырылатыны Абайдың басына тағдыр салған нәубет

тарихи шындық. Қалың елі қазағының қамын жеген данышпан, жол көрсетер шамшырақтың халықтың жоғын жоқтаушы ақын өлеңдері Жаратушының сыйы. Шығармада Абай қазақтың жаман қасиетін жіпке тізгендей айтып, өлеңге қосып жырлайды.

Реквиемде И.Оразбайұлы Абай мен Әйгерім арасындағы махаббат пен сүйіспеншілікті асқан шеберлікпен айтып жеткізеді. Әйгерім, жасы ұлғайып, есейіп ес жиған шақта Абай көңілінің келісті, сұлу Еркежанға ауғанын әңгіме етіп өкпе назын білдіретінін қызғаныш пен тұнық сезімге толы көркем жеткізілген.

Бейнетіңе жегіп –
Бұралқыдан бетер таладың!
Ажарымды да алдың
Базарымды да алдың
Тәнімді де, мәнімді де,
сәнімді де алдың,
Әнімді де алдың!
Ақын жүрегін елітер

Қылық пен қызық қалмады... [4, 22 б.], – дегенде Абай таусылып «Жарқ етпес қара көңлім не қылса да» өлеңін оқиды. Ақын көңіл бусанып сала береді. Сүйікті Әйгерімнің неге осылай қинала тіл қатқанын ә дегеннен түсінеді сезімтал ақын жүрегі.

Шығармадағы жағымсыз кейіпкерлер саналатын Оразбай бастаған топ бар. Абайша кейіптесек: «Оразбай бассыз надан! Көзсіз көр, жапырағы азған, бұтағы тозған, діңі шіріген бәйтерек» [4, 22 б.], – деп суреттеледі. Драматург осы бір екі сөйлеммен-ақ Оразбай бейнесін кеңінен ашады. Нақты да дәл сипатталған. Олжабай мен Хадишаны Оразбайдың шеңгелінен суырып алғаннан кейін Абайдың өзі тіктірген ақ отауын өртеп Олжабайды тірідей көміп, аяғы ауыр Хадишаны да қан жоса сабап өлімші еткені оның пасықтығын танытып, кейіпкер бейнесін сомдаудағы жаман қасиетін тереңдете түседі. Ол өте кекшіл адам, мұның бәрін ол Абайды мұқату үшін істеп жүр. Бұл көріністе Олжабайдың өзегіне түскен күйікті мейірімімен шығаратын Абай тағы да желеуші періштедей танылады. Оразбай тек Абайдың түбіне жетіп, ақын өлім құшқанда ғана тәубесіне келеді. Абай өлгенше мен өлсемші деп аһ ұрып өкінгенмен бәрі де кеш еді. Адам баласы тіршілікте ешқашан да бір-бірінің қадіріне жетпейтінін тағы бір ескертеді автор. Осындай қорлықшыл адамдармен арпалысып жүріп Абай дүниеден безініп баз кешеді, бәрінен жиренеді. Осы кезде Абайдың түсіне әкесі Құнанбайдың енетіні шығарманың көркемдігін қоюлатқан. Әбіш өлген соң Абай «Сегізаяқты» орындап «Ағайын бек көп, Айтамын ептеп, Сөзімді ұғар елім жоқ. Моласындай бақсының, Жалғыз қалдым – тап шыным!» [4, 23 б.], – деп сөгіле тіл қатып жалғыздық тақсиретін шеккенде Құнанбай-Елес пайда болып:

Уә, Тәңірім,
Алаң болып надан жұртына,
Жүгенсіз, «бесті қыртына»,
Тісі тілін тұтқындап,
Қан толған екі ұртына,
... Өкілтіп бармақ тістетпе?!

... Жерден баян таба алмасаң – Ұш Көкке! [4, 24 б.], – деп ұлы Абайды одан әрі қинамау үшін Құдіреттен дұға етеді. Әділетті жерден іздемеу керектігін, көкте құс та, аң да, адам да бәрі бірдей тең, жамандық атаулыдан ада екенін жеткізеді.

Барымта, байлық, ақша мұнда қажет емес, «Иман» болса болғаны, «Адал» болсаң төрден орын аласың! деген философиялық ой топшылау жасайды драматург. Көзінің тірісінде айта алмағанын аян арқылы жеткізіп, оң батасын беретіні М.Әуезовтің саясатқа қатысты әділеттен ауытқыған ойларынтолықтыруы тапқыр драматургиялық шешім болған. Құнанбайсыз Абайдай ғұлама туылуы мүмкін емес, олай болса Абайдай ғұлама ұлының қадірін тіршілікте түсінбеуі қателік деген ішкі сырын осылайша «Аян», «Түс көру» тәсілін кіргізу арқылы жеткізеді автор. Фантастикалық әдіс болғанмен тылсым дүниемен астасып жатқанын бек мойындаймыз. Қазақ ел боп жарытпас, Ғылым бақсам оны түсінер ешкім табылмас деген тоқтамға келім таусылады. Абай ғұлама өз заманында көрініп тұрған қазақтың мінін айтам деп қадірі мен сыйынан айырылып өлеңгеқосқан сөзінен жапа шеккен адам деген тоқтамға келеді Иран-Ғайып. «Драматургия – қым-қиғаш интрига. Арбасқан сөздер, арпалысқан мінездер, мың құбылған қас-қабак пен жан берісіп, жан алысқан әрекетті сөз, қара тасты қақ айырар отты да өткір тіл. Драматургия – сахна машығымен талмай айналысатындардың тірлігі...» [5, 3 б.], – дейді Ә.Сығай. Ағынан жарылған ойлы пікір. Драматургияға қажетті факторларды екі ғана сөйлеммен дәл жеткізе білген.

Қайсы пьесаның мазмұнына мән берсеңіз заманынан озық туған ақыл мен парасат иесі болған Абайдың Әке мен аға бауырларына жаманатты болатыны өзегінді өртейді. Бұл аталған драмалық шығармалардың барлығын «Абайтану» ғылымына қосылған сүбелі үлес деуімізге негіз бар. Абай өсиеті бүгінгі таңда да өзекті естіліп, халықты кейін тартқан теріс қылықтардан арылуға, адамгершілікке, бірлікке шақырып тұрғандай.

Қолданылған әдебиеттер:

1. Майтанов Б. Тәуелсіздік – күрес мұраты. – Алматы: Құс жолы, 2012. – 490 б.
2. Сапарбай И. Абай – Тоғжан Пьеса (Қолжазба драматургтің жеке архивінен алынды)
3. Классикалық зерттеулер. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2013. – Т.15. – 412 б.
4. Иран Ғайып 13 томдық таңдамалы шығармалар. – Алматы: 2006. – Т.5. – 429 б.
5. Исабеков Д. Бес томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Өлке, 2003. – 391 б.

Құмарғалиева Н.Р.

*Т.Жүргенов ат. Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы, өнертану магистрі.
Алматы қ., Қазақстан,
Nazka_kz777@mail.ru*

Н.ЖАНТӨРИН АТЫНДАҒЫ МАҢҒЫСТАУ ОБЛЫСТЫҚ ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ ДРАМА ТЕАТРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕРІ

Түйін: Ұсынылып отырған ғылыми мақаланың зерттеу объектісі Қазақстанның батыс өңірінде орын тепкен Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық қазақ музыкалық драма театрының шығармашылық даму жолы, қолжеткізген нәтижелері мен асқан асулары. Облыстың өзіндік ерекшелігіне байланысты түзген репертуары, ұстанған бағыт-бағдары сараланады. Театрдың репертуар қалыптастыру барысындағы көрерменнің көркемдік-эстетикалық талғамына жауап берер шығармаларға мән беруі басты назарда ұсталды. Зерттеуші театр қойылымдарына талдау жасап, театрдың бүгінгі келбетін анықтау барысында актерлік өнер мен режиссура, олардың сахналық компоненттерімен көркем байланыстыру мәселелерін қатар қамтып отырды.

Театртанушы театр репертуардағы «Ана – Жер ана», «Бір түп алма ағашы» спектакльдеріне талдау жасай отырып, режиссерлік және актерлік өнерге баға берген. Талдауға алынған спектакльдердің құрылымын, автор идеясының қоғамдық салмақтылығын айқындаған.

Резюме: Объектом изучения предлагаемой научной статьи является пути творческого развития, достижения Мангыстауского областного казахского театра музыкальной драмы им.Н.Жантурина. В связи с особенностью региона составление репертуара, придерживаемое общее направление тщательно отбираются. При составлении театрального репертуара особое внимание уделяется на те произведения, которые отвечают художественно-эстетическому восприятию зрителя. Наряду с процессом определения сегодняшнего облика театра и анализа постановок театра, исследователь художественно связывает проблемы актерского искусства и режиссуры вместе со сценическими компонентами. Театральный критик, делая анализ спектаклям, из репертуара театра «Ана –жер ана», «Одинокая яблоня» и дал оценку режиссерскому и актерскому искусству.

Abstract: The object of study of this scientific article is the way of creative development of Mangystau regional musical drama theater named after N. Zhanturin and their achievements and progress. During the formation of the repertoire of theatre the main attention was paid to artistic - aesthetic manner of the spectator, and choose the composition which appropriate manner or character of spectators. The researcher analyzed the theater performances and considered art of acting and directing, their connection with scenic components in the process of determining the type, image of today's theater. Theater critic analyzed the performances of the repertoire, such as "Mother's Field", "A bush of apple", has assessed the acting and directing decision. She defines the structure of performances and the seriousness of the social ideas of the author.

Кілт сөздер: сахна, театр өнері, хореография, режиссура, костюм, грим, драматургия, актер шеберлігі, пьеса, спектакль, декорация, композитор, вокал.

Ключевые слова: сцена, театральное искусство, хореография, режиссура, костюм, грим, драматургия, актерское мастерство, пьеса, спектакль, декорация, композитор, вокал.

Key words: scene, theatre, choreography, direction, costume, makeup, dramaturgy, acting technique, piece, performance, decoration, composer, the vocal.

Елімізде елуден аса театрлардың бірі – жас әрі экспериментальді бағыттағы Н.Жантөрин атындағы облыстық қазақ музыкалық драма театры 2003 жылдың 21 наурызында Ғ.Мүсіреповтың «Қыз Жібек» трагедиясымен шымылдығын ашты, режиссері Ғафиз Есимов. Театрдың іргетасын еліміздің танымал режиссер-педагогтері: Әубәкір Рахимов пен Рахилия Машурованың шеберханасынан дәріс алған, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясын драма және музыкалық драма бөлімін бітірген жас актерлар қалады. Атақты шеберлерден бітірген өнерлі топ алғашында бұл спектакльдерді Оқу залының сахнасында көрсеткен. Академия басшылығының қолдауымен еліміздің батыс өңіріне аттанған бітіруші студенттер: Марат Абай Ділде, Медғат Өмірәлиев, Кенен Ақүрпекөв, Рамазан Ақтаев, Майра Бақбердиева, Бану Манкеева, Кенжебек Башаров, Құралай Мырзалинова, Олжас Бегайдаров, Айнұр Әбенова, Таңат Шайых, Шалқар Үркімбаев, Айнара Жансейітова, т.б.

Ашылғанына он бес жыл болған театр жылдан жылға беделді театрлардың қатарына еніп келеді. Маңғыстау облысының театр мәдениеті мен өнерінің дамуына айтарлықтай мол үлес қосқан Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қайраткері Мұханов Нұрғияз Мұханұлы театрдың директоры болып бүгінгі күнге дейін басшылық етіп келеді. Ол театр іргетасының қалануына және оның биік деңгейден көрінуіне атсалысып жүр. Кез келген гастрольдер мен фестивальдерге, түрлі мерекелік шараларға мәдениетімізді дамыту мақсатында театрды бастап шығып, труппамен бірге түрлі марапаттар мен жүлделі орындарды иеленіп, көптеген медальдарды қанжығаларына байлап келеді. Ал, театрдың көркемдік жетекші әрі бас режиссерлігіне «Тарлан» сыйлығының

лауреаты Мерғалиева Гүлсина Бақытжанқызы тағайындалған болатын. Ол – спектакльдерін сахналауда өзіндік бағыты мен қолтаңбасы бар режиссер. 2004 жылы, яғни театрдың ашылуына бір жыл толған соң Гүлнәр Қанафина бас суретші болып келді.

Репертуардағы спектакльдер: Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Қыз Жібек», У.Шекспирдің «Ромео – Джульетта», Ж.Б.Мольердің «Тартюфф», А.П.Чеховтың «Жанжалды әңгімелер», С.Ахматтың «Келіндер көтерілісі», Н.Птушкинаның «Күтпеген махаббат», Ф.Эрвениң «Мадемуазель Нитуш», Ш.Айтматовтың «Ана – Жер ана», А.Камюдің «Калигула», Т.Уильямстің «Тілек трамвайы», М.Баджиевтің «Іздедім сені», В.Гаринней мен А.Джаваннинидің «Ерлі-зайыптылар идиллиясы», Д.Фо мен Р.Франканың «Ерікті жұп», Т.Әліпбайдың «Томирис», Б.Беделханұлының «Махамбет», Г.Хугайдың «Ақырзаман», И.Сапарбайдың «Сыған серенадасы», С.Назарбекұлының «Ақбөбек», С.Назарбекұлы мен Н.Мұхановтың «Ант», Ә.Оразбековтың «Бір түп алма ағашы», «Зілзала», «38 немесе Қаракұрт», т.б. көптеген сан қырлы, әр жанрдағы елуден аса спектакльдер көпшілік қауымға ұсынылды.

Театрдың репертуарынан берік орын алған спектакльдердің бірі – қырғыз елінің танымал жазушысы Ш.Айтматовтың «Құс жолы» повесті бойынша жазылған «Ана – Жер-Ана» пьесасы. Мұны осыдан елу бір жыл бұрын атақты режиссер Әзірбайжан Мәмбетов сахналанған болатын. Араға қаншама жылдар салып, трагедияны қайта түлетіп, жаңаша интерпретация жасаған жас әрі талантты режиссер Дина Жұмабаева спектакльді жаңа формада көрермен қауымға ұсынды.

Ұлы Отан соғысының ауыр жылдарынан сыр шеретін «Ана – Жер ана» авторының: «Әке, мен сенің қайда жерленгенінді білмеймін. Төрекұл Айтматовқа арнаймын. Ана сен төртеуімізді де өсіріп жеткіздің. Нағима Айтматова арнаймын» [3, 5 б.], – деген жазуынан повесті анасы мен әкесіне арнағандығын аңғарамыз. Ол өзінің осы шығармасын қиын-қыстау кезеңдегі тылдағы қара жұмыс ауыртпалығын мойнына жүктеген, түрлі қиындықтармен ерлерше күрескен нәзік жандардың батылдығын кемеліне келтіре суреттеген. Ш.Айтматов – алапат соғыстың кесірінен сүйген жары мен туған балаларынан, ағайын-туыстары мен бауырларынан айрылған аналардың қайғы-мұңын тебірене жазған қаламгер.

Трагедияда басты кейіпкерлер Толғанай – Қ.Мырзалинова мен келіні Әлиманның – Ж.Құрманқызының басына түскен қиын тағдырлары баяндалады. Сүйікті жарларынан айырылған аналардың ішкі жан дүниесінің күйзелісі мен олардың соғыстан тыс өмірі суреттеледі. Бұл туралы Б.Тоғысбаев: «Спектакльдегі ең басты тұлға – ана. Ол жинақталған образ. Жер бетін қаншама өрт шалса да, адамдар қайғыға, қазаға ұшырап, сел боп ағылған көз жасынан бүкіл әлем күңіренсе де, Толғанайдай аналардың арқасында тіршілік, өмір таусылған емес. Ана – ол мәңгілік символы, әділеттілік қазынасы» [4, 147 б.], – деп өз мақаласында жазып қалдырған.

Қойылымда режиссердің идеясы автордың айтар ойынан алшақтамаған. Қанша жылдар өтсе де «Құс жолының» өзектілігін жоймағандығының бір себебі, аналар бейнесінің көркем, үлгі боларлықтай етіп жазылуы. Өйткені қазіргі заманда кез келген қиыншылыққа төтеп беретін аналар қатары сиреп бара жатқан тәрізді. Ұсақ-түйек, болмашы нәрсеге бола ерлерінен ажырап, сәбилерін балалар үйіне тапсырып немесе қолдан түсік жасатып, шараналарынан құтылу жолын іздеген әйелдерді көргенде «қалай ғана жер басып жүр екен?» деген ой келеді. Ал, сондай іс-әрекетке баратын қазіргі кездің келіншектері қасиетті «ана» деген атауға лайық

емес деген тұжырымға амалсыз келіп тоқталамыз. Бұл туралы Т.Алтай өз мақаласында: «...«Ана – Жер ана» трагедиясының кейіпкерлері, адам төзгісіз алапат соғыс кезеңінде адами қалпында қала алды, ал жаһандану кезеңінде қоғам неліктен өзгеруде деген сауалдар туындайды? Қазіргі таңда «ана», «бақыт» түсініктері күрт өзгеру үстінде. Тек сырқы пішіні қалып, ішкі мазмұны өзге болуда... Режиссер көрерменді сұрапыл соғыс кесірінен халық қиналып, аштыққа ұрынса да, адами құндылықтарын жоғалтапағаның, «ана» құдіреттілігі, «бақыт» түсінігі сынды адами құндылықтар туралы ойландырады» [5], – деп ана деген үш-ақ әріппен ғана тұратын сөздің маңызы мен қадір-қасиетін ашына айтқан ойымен толықтай қосыламыз.

Қойылымдағы ұлы жазушының Толғанайын орындаған Құралай Мырзалинова спектакль барысында сол заманның барлық аналары тәрізді күйеуі мен балаларына, келініне қамқор, мейір-махаббатын төккен аяулы ана, асыл жар, ардақты жан болып көрінді. Бұл кейіпкерге режиссер өзгеше трактовка беріпті. Мәселен, актриса Толғанайдың балалары мен күйеуі соғысқа аттанғанда көз жасын көл етіп жыламайды, үлкен ұлынан қара қағаз келген сәтінде де эмоцияға берілмейді. Керісінше, кейіпкердің қайсар мінезін, ішкі күйзелісін, жан толғанысын көрсетеді. Актриса қас-қабағының мұңлы мимикасымен, суық хабар естігендегі көңілінің құлазуын қимыл-әрекетімен шебер байқата алды. Д.Жұмабаеваның шешімімен повесть пен пьесадағы Толғанайдың Жер ана бейнесімен қарым-қатынас жасап, сөйлескен диалогын алып тастаған. Бұл шешім спектакльдің көркемділігіне нұқсан келтірмегендігін байқаймыз. Оның осы ұтымды тәсілінің арқасында спектакль жаңа қырынан көрінді. Режиссер ұзақ диалогтардың орнына кейіпкеріне қысқа монологтар айтқызыған. Қиындықтарға толы күрделі тағдыры туралы айтылған монологтары, музыканың дыбысымен көрермендерге әсерлі көңіл-күй сыйлап, көркем жетіп отырды.

Спектакль барысында актерлер ұжымдық үйлесімді ансамбль құрып, қойылымды жоғарғы деңгейге көтерді. Қасым роліндегі – Айбек Иманқұлов пен Әлиман роліндегі – Жансая Құрманқызы ғашықтарға тән қарым-қатынаспен, мейір-махаббатын шынайы баяндай алды. Олар бір-бірін қас пен қабақтан ұғысып, жарасымды актерлік дуэтке қол жеткізген. Әлиманды актриса ақжарқын, өзінің жаны қысылып, жүрегі қанжыласа да енесіне қолғанат болып, басу айтып, азаматын жоқтамауға тырысқан жаны жайсаң, көңілі кіршіксіз, барлық міндеттерін адал атқаратын келін екендігін нанымды жеткізгенін жүріс-тұрысынан, қимыл-әрекетінен аңғарамыз. Қойылымда Кенжебек Башаров – Толғанайдың күйеуі Сұбанқұлдың ролін ер мінезді, байсалды кейіпте кескіндеді. Ұлдары Майсалбек – Нұрсұлтан Жексенбаев, Жайнақ – Еркебұлан Бекен Отан үшін жанын қиюға дейін баратын патриот екендігін сахнада дәлелдеп берді. Қойылым соңында сахнаның әр бұрышынан басына ақ фата тағып шыққан Әлиман мен Толғанайдың сағынышы, оны еске алуы деп ұқтық. Ал, келінінің енесіне қалдырған теңселме ойыншық аты өмірінің жалғасы болатын сәбидің дүниеге келгендігінің белгісі болып тұр.

Д.Жұмабаева мен Г.Қанафина сахнаны идеяны ортақ бір жүйеге негіздеп, түрлі символдарды қолдана отырып безендірген. Сахнаның оң жағындағы авансценадан сәл жоғары орналасқан поезд рельстерінің қиындылары орындық, жолаушылар бекеті, темір жол, үй, терезе, т.б. әртүрлі символикалық міндеттер атқарып тұр. Режиссердің қисынды шешімі поездың дауысын актерлердің аяқ дыбысымен, яғни жерді дүрсілдете соққан жүрістерімен береді. Жалпы бұл спектакльдер көрерменге терең ой салып, қоғамдағы мәселелерге басқаша қырынан

қарауға септігін тигізеді. Режиссер пьесаның идеялық көркемдік негізін тұтас сақтап, сахна кеңістігін мүмкіндігінше дұрыс пайдаланған. Алайда рельстердің жоғарғы жақтағы ілініп тұрған қиындыларының екеуі сахнада ойналмай қалды. Мұнда сахнаны толықтай қара матамен безендіру арқылы сол заманның қаралы, ауыр атмосферасын тудыруға тырысқан. Режиссер қойылымда басты тақырып соғыс деп алғанымен, адамдардың адамгершілік қасиеттері мен болмысына ден қойған. Бұл қойылым көрермендерді еңбекқорлыққа, патриотизмге, сабырлыққа, басқа да түрлі жақсы қасиеттерге үйретіп қана қоймай, ана деген ұғымды қастерлеуге, жасы үлкендерді сыйлап, соғыс ардагерлеріне құрмет көрсетуге шақырады.

Қай театр болмасын өзі өмір сүрген ортаның өзекті мәселелерімен қатар, замандастарының басынан өтіп жатқан оқиғаларды суреттейтін спектакльдермен репертуарын толықтыруға ұмтылады. Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық қазақ музыкалық-драма театрының сахнасында қазіргі заманның ащы шындығын көз алдымызға әкелетін драмалар мен күлкі найзасының ұшымен түйрейтін комедиялар да жетерлік. Солардың ішінде бір отбасындағы мәселелер арқылы бүкіл мемлекеттің қазіргі жағдайынан хабардар ететін, драматург Ә.Оразбековтың «Бір түп алма ағашы» драмасы 2005 жылы қойылған болатын. Режиссері ҚР-ның еңбек сіңірген артисі, «Құрмет» орденінің иегері, қазақ театр өнерінде өзіндік қолтаңбасы қалыптасқан – Мұрат Ахманов.

Қазақстан бойынша Алматы, Талдықорған, Орал, Петропавл, Семей, Қарағанды, Маңғыстау театрларының репертуарынан берік орын алған бұл қойылым күнделікті тұрмыстағы құбылыстарды жан-жақты бейнелейді. Режиссер «Бір түп алма ағашы» спектаклін қоюда бүгінгі күнмен үндесіп жатқан баспана, жұмыссыздық мәселелерімен қатар қарбаласқан өмірде адамгершілік пен сыйластықтың, ауызбіршіліктің жоқтығынан отбасының күйреуін көрсетуді мақсат еткен. М.Ахмановтың трактовкасы бойынша, «Адамдар ержетіп, шаңырақ көтеріп бөлек шыққан соң бір-бірінен суынып, бауырлары бөтенсіп кетуі керек пе? Әлде, бұл – табиғаттың заңы ма?... Олай болса, ондай заңның көк тиынға керегі не?!...», – деген Мақсаттың сөзін көрермендерге сұрақ ретінде қою арқылы ойландырады. Сол сияқты «Күтімсіз гүл де солады, ағаш та қурайды. Мейірім нәрін молынан сіңірген мәуелі ағаш жемісін көбірек береді. Күретамырдан тараған қуат күші өр бұта өзіне қажетті мөлшерде ғана қабылдай алмаса, жапырақ сарғаяды, бұта да сынады, алып ағаш та құлайды. Адам да солай... Береке-бірілік, татулық болмаған отбасында жүректің жылуы қайдан болсын?!», – деген идеяны ортаға тастап, театрға келген жас жеткіншектерге сыйластықты, татулықты насихаттайды.

Спектакль театрдың жанр жағынан, қазіргі ұлттық драматургияны игеру жолындағы ізденісін көрсеткен. Қойылымда ағаштан жасалған тербелмелі атты кейіпкерлер бірінен соң бірі мінуі арқылы М.Ахманов олардың балалық шақ, бал дәуренінен хабардар етеді. Кез келген адам ең алдымен уайымсыз бала, кейінен тұлға болып қалыптасуы үшін көптеген сыннан өтеді деген философиялық астар бар. Бұл туралы театртанушы З.Исламбаева: «Қойылым режиссері М.Ахманов басқа облыстық театрлардың сахнасынан орын алған шығарманың режиссерлік интерпретациясынан бөлек драма кейіпкерлерінің ішкі жан дүниесіне үніліп, олардың қоғамдағы орыны бағдарлай білген», [1, 420 б.] – деген ойына толықтай қосыламыз. Драманың көркемдігіне театртанушы Б.Нұрпейіс: «Әдетте, Ә.Оразбековтың бұл драмасын сахнаға қойған режиссерлердің көбі мелодрамаға кетіп қалады. Ал, М.Ахманов керісінше мелодрамалық әрекеттен бойын аулақ

салып, спектакльді психологиялық тұрғыда шешкен. ...Қойылымда әлдекімге үкім айтудан гөрі ойлану, толғану басым», [2, 74 б.] – деп баға берген. Мұнда расымен де, режиссер кейіпкерлерінің психологиясына көбірек мән бергенін актерлердің ойындарынан байқаймыз. Аты айтып тұрғанындай бір түп алма ағашын үлкен отбасы деп есептесек, тамыры – әке болса, тірек болған дінгек – ана, ал бұтақтары – балалары, жемістері болса солардан тараған ұрпақ – немерелері деп қарастыруға болады. Алма ағашы мен отбасы сабақтастығын декорациядағы сахнаның орталығында орналасқан жеміс ағашының бұталары, алдыңғы планда тұрған бөлме есіктеріне жалғасып әсем көрініс тапқан. Қоюшы-суретші Гүлнар Қанафина режиссермен шығармашылық түсіністік тауып, оның ойы мен идеясының сахналық бейнесін қойылымның мән-мазмұнын ашатындай көркем етіп жасаған. Мұнда жеміс ағашы символ ретінде әрі өткен шақ пен қазіргі кезеңнен сыр шертетін, отбасының қайғысы мен қуанышын бөлісетін дінгегінде жаны бар адам іспеттес. Бұл туралы сыншының жоғарыдағы мақаласында: «Сахнаның түкпіріне орналасқан бір түп алма ағашы спектакль мазмұнының ашылуына дәнекер болып, бірнеше символикалық ұғым береді. Атап айтқанда, алма ағаш әдемілік пен береке-бірліктің дінгегі ғана емес, сол отбасының өткен күні мен бүгінгі күннің жанды куәгеріндей әсер қалдырады», [2, 74 б.] – деген пікірінен суретші мен режиссердің қиял әлемінің кеңдігін байқаймыз. Кез келген жеміс ағашы алдымен көкке қарап өседі. Кейінен жеміс берер шағында тамырына тағзым етіп, төменге иіледі. Адамдар да сол сияқты ата-анасына иілмейтін қарағайдай болмай, алма ағашындай жемісін беріп, жылы қабақ танытып, сыйласа деген балаларды тәрбиелеудегі түпкі мақсат осы. Бұл шығарманы көркемдік деңгейге көтерген – актерлік ансамбль екені айтпасак та белгілі.

Спектакльде кішкентай кезінде «ұшқыш болам» деп, балалықпен талдан құлап, екі аяғынан жүре алмай қалған басты кейіпкер Мақсат – Олжас Бегайдаровтың ойынын қойылымның табысы деуге тұрарлық. Анасының жетпіс жасқа толуына орай дастархан жасасып, аға-әпкелерінің келуін тағатсыздана күтіп жүрген сүт кенже роліндегі актердің ойыны нанымды шықты. Ол алдағы болатын жанжалдардан бейхабар еді. Барлық кейіпкерлерден айырмашылығы – ақылдылығы мен көңілінің тазалығында. Аяғы жүрмей тағдыр тауқыметін көріп жүрген жігіттің бойынан адамгершілік қасиет пен білім-ілімге құштар жан екенін оқиғалардың өрбуінен аңғарамыз.

Келесі сахнасында анасының туған күніне орай жиналған ұлы Ерғали – Медғат Өмірәлиев, қыздары Әлия – Құралай Мырзалинова, Ләйлә – Майра Бакбердиева және күйеу бала Тұрсынның – Кенен Ақүрпековтің келуі оқиғаны шиеленістірді. Бастапқыда бір-бірімен қауышып, көңілдері көтерілген ағайындылардың қандай екендіктері біртіндеп ашыла түседі. Аналарының көз алдында бір-бірінің сөзін көтермей байланыса беруі нанымды.

Тұрмыстық, отбасылық, жеке бастың сан қилы қақтығыстарына арқау болған драма жанрының ерекшелігі – спектакльдегі өмірдің реалистік бейнеленуіне көбірек мүмкіндік бергендігінде. Мұнда баспаналарының болмауынан туындаған тартыс кейіпкерлерді психологиялық ауыр күйге душар етіп, оның рухани-адамгершілік қуатын сынап көреді. Алға қойған мақсат, белгілі нысана үшін күресу үстінде актерлар өз қаһармандарының мінезін түрлі қырларынан ашуға тырысқан. Мәселен, Ерғали жоғары лауазымды, жұмыстан қолы босамайтын бастық балса, шындық ашыла келе ешқандай қызметі жоқ, көмекке зәру адам екендігін актер ойынынан байқай алдық. М.Өмірәлиев орындауындағы бейненің бойында паңдық пен тәккапарлық сынды қасиеттердің болуы кейіпкер мінезіне тән. Сол сияқты, қойылымда үлкен қалада жас нәрестемен тар бөлмелі жатаханада тұратын Ләйлә –

М.Бақбердиеваның орындауында жаны нәзік, үйдің кіші қызының бойындағы еркелігі күйеуге шықса да тармағандығын байқаймыз. Ол үй-күйінің болмауынан зардап шегіп, тіршіліктің қиын бір кезеңін басынан өткеріп жүргендігін Әлиямен купонға таласып қалған көрінісінен аңғардық.

Тұрсын роліндегі К.Ақұрпеков қаһарманының бейнесін ашуда көп еңбектенген. Алғашында ақымақтау болып көрінетін кейіпкер мінезін актер тартысты психологиялық ситуациялар мен драмалық жағдайлардың туындағанында қатал, өзімшіл етіп шеберлікпен өзгертуі шынайы әрекетке құралған. Ол басына түскен тағдырын терең эмоциямен тебіреніп, күрделі өмірінің қиындықтарын жекізудегі қимыл-әрекеті, ым-ишараты, жүріс-тұрысы өз ролін жетік меңгергендігін байқатады.

Негізінен, шымылдық ашылғанда сахнада алма ағашының жемістерін жинап жүрген ана Дәметкенді – Анар Бисенбинаны көреміз. Роль орындаушының балаларын сағынышпен еске алуының көрерменге әсері зор. Ұлын ұяға, қызын қияға қондырып, жетпіске толу мерейтойына орай барлық балаларының басын біріктірген ана – барлық жанның жүрегіне жылулық сыйлайды. Алайда, қойылымдағы бүкіл тартыс пен жанжалды өз көзімен көрген ананың ауыр күйзеліс кешкендігі актриса ойынынан анық көрінеді. Соңғы сахнасына дейін оқиғалар легін байланыстырып, туған балаларының өзара жанжалдаспауын өтінеді. Алайда ұрыс-керіс ушыққан сайын Дәметкеннің төзімінің таусылғандығын оның айтқан сөзінен, қимыл-әрекетінен байқаймыз. Ана ашуынан бетінен қақпай, мәпелеп отырған ұлы Мақсатты көзге ілмей, «бәріне де сен кінәлісің» деп айтуы тұнып тұрған драма. Осы жағдайдан кейін мүмкіндігі шектеулі жанның сағы сынып, өмірінің талқандалуы кімді болмасын мұңайтады.

Жалпы қойылымда бауырлар арасындағы кикілжің, қуанышы мен қайғысы бірге жүретін отбасылық атмосфера көрерменге толық жетті. Қорыта келе спектакльдегі кейіпкерлердің мінезі, іс-қылығы, дүниетанымы, сөзі, жүріс-тұрысы – түрлі сипаты жөнінен кез келген адамға етене жақын, өзімен туыстас болғандықтан көрермендер жылы қабылдады. Спектакльден түйетініміз, «Өмір өз дегенін істемей қоймайды. Тағдырмен күресу үшін, таусылмас күш, талмас қажыр-қайрат керек», – екені рас. Сондықтанда бір-бірімізге мейірімді болайықшы әрі осы қамшының сабындай ғана жалған өмірде ата-анамызды қадірлейік. Осындай құндылығы жоғары дүниені жарыққа алып келген театр ұжымына шығармашылық табыстар тілейміз.

Қорыта келсек, Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық музыкалық драма театрының қандай күрделі шығарма болмасын, шынайы сахналауда мүмкіндіктері зор. Себебі труппада өнерді жан-жақты түсінетін, роль шығаруда жанын салатын актерлік ансамбль мықты. Бұл жөнінде З.Исламбаева: «...ұжымда өнерді жан дүниесімен түсінетін, сезінетін, драмалық музыкалық қабілеті жоғары, талантты артистер тобы бар» [4], – деген сөзіне толықтай қосыла отырып, жаңа эксперименттік спектакльдер қоятын жас режиссерлер де бар деп толықтырамыз. Себебі, қазір бұл театрды өрге тартатын режиссерлер жаңа спектакльдерімен әлемдік аренадан көрінеді деген сеніміміз мол.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. М.Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. – 488 б.
2. Нұрпейіс Б. Облыстық театрлардың бүгінгі шығармашылық келбеті. Жинақ. – Алматы: 2006. 160 б.
3. Мұхамеджанов Қ. Таңдамалы: Пьесалар. Әдеби сценарийлер. Өнер жайлы ойлар. – Алматы: Жазушы, 1989. – 544 б.
4. Айтматов Ш. Құс жолы. Повесть. – Алматы: Жазушы. 1998. – 497 б.
5. Алтай Т. Ана – Жер ана. // Театр.kz. № 1 (44) 2014 ж.

Жандос Болдыков,
*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясының
2 курс докторанты
Алматы, Қазақстан
tani.14@mail.ru*

ҚАЗІРГІ АКТЕРЛІК ӨНЕРДІҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ

Түйін: Мақалада қазіргі қазақстандық актерлік өнердің дамуына әсер етіп отырған факторлар туралы баяндалады. Сапалы драматургия мен сауатты режиссураның орындаушылық өнерге тигізер ықпалы спектакльдерді салыстыра талдау негізінде қарастырылады.

Резюме: В статье рассматривается пробелы актерского искусства в Казахстане в современном этапе развития. А также, влияние драматургического материала на развитие исполнительского искусства.

Кілт сөздер: театр өнері, актерлік өнер, драматургия

Ключевые слова: театральное искусство, актерское искусство, драматургия

Қазіргі қазақ театр өнері мәдениетіміздің өзге салаларымен қатар дамып, өзінің қоғамдық маңызын күн санап арттырып келеді. Көрерменін елең еткізген елеулі спектакльдер дүниеге келіп, актерлік, режиссерлік ізденістер театр көкжиегінің кеңейгенін көрсетуде. Ел тәуелсіздігінің ширек ғасырлық мерейтойы аталып жатқан айтулы тұста бүгінгі ұлттық орындаушылық өнердің дамуына ықпал етіп отырған немесе қолбайлау болған факторлардың басын ашып алу аса маңызды.

Өзімізге жақсы белгілі, актерлік өнер – тәуелді өнер. Ол спектакльдің авторлары – драматург пен режиссерге, театрдағы суретшіге, костюмер мен гримерге, музыка және жарық беруші, т.б. еріксіз бағынышты. Сондықтан актерлік шеберлікті талдау барысында осы факторларды ешқашанда назардан тыс қалдырмаған жөн. Сондықтан да, жауыр болған К.С. Станиславскийдің «театр – ұжымдық өнер» – деген сөздерін ұдайы есте ұстайтынымыз.

«Сахнада мың өліп, мың тірілетін» актерлер қауымы бүгінде заманауи технологиялардың көп қолданылатын қойылымдарда өз позициясын жоғалтып алмас үшін мол еңбек етуі тиісті. Бірақ қалай алып қарасақ та, актердің сахнадағы ең бірінші құралы – сөз, яғни пьеса мәтіні. Сондықтан көп жағдайда режиссер сахналауға тандап алған шығарманың сапалылығы актер ойынына қатты әсер беретінін баса айтуымыз қажет.

Шындығында соңғы жылдары Қазақстанда төл тілімізде жазып жүрген драматургтердің пьесалары сахнаның ішкі талаптарына бағындырылмаса да және көркемдік сапасы сын көтермесе де театр төрінен орын алып жүргені ортан қолдан төмен, әрсіз, әлсіз актерлік ойындардың, қауқарсыз сахналық бейнелердің туындауына әкеп соғуда. Ондай шығармалар облыстық театрлардың репертуарларында ғана емес, астаналық бас академиялық өнер ұжымдарында да кездесіп қалады.

Жас драматург, М.Әуезов атындағы қарашаңырақ театрының қызметкері Мұрат Қолғанат енді ғана өнер жолын бастап жүрген маман. Болашағынан мол үміт күттіретін Мұрат Қолғанаттың бірнеше пьесасы сахналанып үлгерді. Бірақ оның пьесаларында кеткен кемшіліктерді режиссерлер мен актерлер қанша

тырысса да орнын толықтыра алмай келе жатқанын ашық айту керек. Мәселен, оның қаламынан туған «Бақыттың кілті» спектаклі жаңа технологияларды кеңінен қолданғанымен де көрерменнің жоғары талабын өтеді деп айта алмаймыз. Себебі спектакльде толыққанды замандас бейнесі дүниеге келмеген. Режиссер Е.Обаев кәнігі кәсіби режиссер. Қолынан келгенін, бар шабытын сарқа сілтеген. Дегенмен, драматургиялық материалдың әлсіздігі оның және спектакльде өнер көрсететін шығармашылық топтың қабілетін толықтай аша алмаған.

«Драматург жазып, режиссер қойып, суретші сызып береді де жай-жайына кете береді. Сосынғы бар тауқымет, бар жүк актердің иығына асылады»[1, 45 б.] – деген сөзді бекер айтпаған болар.

Ал енді драматургиялық шығармадағы терең философияның актерлік ойынға жаңаша серпін беретіні жөнінде тоқталсақ. Мәселен, түрік жазушы-драматург Түнжер Жүженоғлының «Көшкін» пьесасын сахналау қазірде сәнге айналды десек қателеспейміз. Режиссерлер мен актерлерді пьесадағы сан алуан мінездегі кейіпкерлер қызықтырады сөзсіз.

Мәселен, белгілі режиссер, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Ә.Оразбеков «Көшкін» (аударған Қ.Садуақасов) атты 2 бөлімді психологиялық драмасын бірер жыл бұрындары сахналаған.

Белгісіз жерді мекендеген, беймәлім уақыттарда өмір сүрген адамдар тау басынан келер көшкіннен жантәсілім етердей қорқады. Пьеса авторының астарлап жеткізген бұл ойын режиссер спектакльдің негізгі кейіпкері – адам санасындағы Үрей екенін жақсы түсініп, сахналық безендіру, саздық көркемдеу, актерлік ойын бедері т.б. барлығын сол Үрей бейнесінің ашылуына жұмылдырыпты.

XX ғасырдың екінші жартысында пайда болған «абсурд» театрының сипатында жазылған аталмыш пьесада көтерілетін мәселелер бүгінгі біздің өмірімізбен өзектес екені рас. Спектакльді тамашалай отырып, кеңестік кезеңде емін-еркін серпіліп сыр тарқата алмай кете барған аталарымыздың бейнесін елестесе, қайсыбір тұстарында әлі де жалтақтаумен жүрген замандастарымыздың хал-күйі ойға орала берді.

Режиссер өз концепциясын жүзеге асыру мақсатында мықты актерлік ансамбль түзе алған. Спектакльдің кейіпкерлері Шал (Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Қ.Кемалов), Кемпір (арт. Г.Рашқалиева), Әке (арт. М.Қойшығарин), Шеше (арт. Д.Зайтова), Жігіт (арт.Қ.Жагипаров), Келін (арт. Н.Қырықбаева) арасындағы отбасылық қарым-қатынастар жақсы ашылған. Әр өнерпаз өз рольдерін мейілінше түсініп, амал-әрекет жасайды.

Қойылымдағы бізге түсініксіздеу болғаны Елес бейнесі. Көркем-идеялық жүктеме арқаламайтын бұл кейіпкердің қойылым соңында бесік көтеріп шығуы сахналық шындыққа қиыспай жатқандай әсер қалдырды. Соған қарамастан етек-жеңі жинақы спектакль көрерменді қилы ойға жетелеп, санасына қозғау салғаны сөзсіз.

«Актерге ролін жаттап алу - міндет, ал образ іздеу, сезіну, ең бастысы пьесадан өзінің көркемдік орнын тауып, спектакльге сүбелі санаткерлік үлес қосу – әлеуметтік парызға саяды» [2, 12] – деген оймен келіспеуге болмас. Аталмыш пьесаны Алматыдағы «Жас сахна» театры да репертуарына 2016 жылы енгізді. Режиссері Тәжікстанның еңбек сіңірген қайраткері Б.Абдуразақов. Олар бұл пьеса арқылы өздерінің әлеуметтік парыздарын өтеуге мүмкіндік алды десек артық айтқандық емес.

Қазақ театрлары сахнасында бірнеше мәрте қойылған түрік драматургінің аталмыш пьесасын режиссерлер отбасылық драма ретінде шешіп келді. Атап айтқанда, М.Әуезов атындағы қара шаңырақ театрында режиссер А.Кәкішеваның интерпретациясы, жоғарыда біз талдаған Қарағанды облыстық С.Сейфуллин атындағы қазақ драма театрындағы режиссер Ә.Оразбековтың трактовокасы отбасылық драма аясында шешілген еді. Ал «Ақсарай» театрында Б.Атабаев «Көшкінге» саяси астар беріп, пьесаның абсурдтық астарын аша түскен болатын.

Пьеса кейіпкерлері бір шаңырақтың астында өмір сүріп жатқан отбасының үш ұрпақ буын өкілдері. Оқиғаға арқау болған ата-әже, әке-шеше, ұл мен келін тіршілігі бір қарағанда ұлтымызға тән «типтік» отбасының моделі деуге болады. Әсіресе, ене мен келін, әйел мен еркек арасындағы көзге бірден байқала бермейтін қарым-қатынастардың күрделілігі мен болмысын ашып көрсететін шығарма бүгінгі қазақ қоғамының қайсыбір мәселелерін көрсетуімен өзекті. Драматургтің шеберлігі сол, ол қарапайым оқиғаға жаһандық астар бере алған. Себебі, «Көшкін» бір қарағанда табиғат апаты болса, екінші жағынан сол табиғат апатынан қорқып, санасын қорқыныш пен үрей билеп алған адамдардың түйсігінде өткен «көшкінді» де еске салады. Осылайша, нәзік астарға толы туындының айтар ойы тек актерлердің сахналық шынайылыққа қол жеткізу арқылы ғана көрерменнің көкейіне қонатынын айта кету керек. Пьесаны сахналаудың тағы бір күрделілігі сол, ондағы кейіпкерлер көшкіннен қорқып, сыбырлап сөйлейді. Бұл да режиссер мен актерлер алдына үлкен міндет десек артық айтқандық емес, себебі сыбырлап және сөзді анық жеткізу кез келген өнерпаз үшін мықты сынақ.

Осындай сахналық тарихы бар пьесаға «Жас сахна» театры қандай жаңалықпен келді деген қызығушылықтың болғаны рас. Ал «Жас сахналықтар» өздерінің «Көшкін» қойылымы арқылы замандастарының жүрегін ғана емес, санасында қозғай білді десек артық айтқандық емес.

Қойылымның режиссері Барзу Абдразаков драматург ұсынған жанрдан бас тартпаған. Әфсана – қазақстандық көрерменінің сүйікті жанрлары қатарында екенін ескерсек, ұжым бағытынан жаңылмағаны. Ал суретші Әйгерім Бекмухамбетова ұсынған сахналық декорациядағы тұрмыстық дәлдіктер көрерменнің санасында әр алуан ассоциативтік қатарды тудырады қақ.

Спектакльдің қоюшы-режиссері өз көкейкесті мақсатына актерлік мықты ансамбль құру арқылы қол жеткізген. Аталмыш театрдың негізін жас артистер құрағандықтан спектакльдегі қариялардың рольдері жастардың иығына түсіпті. Мәселен, Ата роліндегі Вахид Изимов пен Әже – Жанель Сергазина өз ойын мәнерлерінде кейіпкерлерінің физиологиялық ерекшеліктерін емес, қарттарға тән ортақ мінезді, іс-қимылды шебер пластика арқылы жеткізіп, сахналық шарттылыққа бағындырған. Режиссер актерлердің табиғи қабілетін жақсы ашқаны соншалықты, тіпті, алғашқыда орындаушылардың жастығы байқалмай да қалады. Актриса Ж.Сергазина кейіпкерінің сыртқы кескінін ғана емес, сөйлеу мәнерін, жүріс-тұрысын, әдеттерін де орынды тапқан. Әсіресе, күйеуінің ұзақ жылдар бойы көзіне шөп салып, өзін адам құрлы көрмегенін, соның кесірінен төсекке таңылып, салдың кейпіне еруге мәжбүр болғаны туралы жан күйігін жайып салатын монологы көрушісіне мықты әсер қалдырады. Актриса ойынының қызулы энергетикасы сахналық серіктестерінің өзара іс-қимылына серпін беріп отырғандығында айта кеткен абзал.

Отбасының орталық қазығы Әйел мен Еркек арасындағы қарым-қатынастарды актерлер Нұргүл Алпысбаева мен Әшім Ахметов бар шынайылығымен жеткізе алған. Спектакльдегі жанұяның тамақтанатын сәтіндегі үнсіз сахна өмірдің өзінен көшіріп алғандай әсер етіп, адамдық-отбасылық қатынастардың жазылмайтын заңдылықтарын айна қатесіз көрсетіп береді.

Жас жігіт пен жас келін рольдеріндегі Мадияр Сарыбай мен Ақниет Орынтай режиссер қойған ұсынылған тосын жағдайға сай қарекет етеді. Отбасы мүшелері психологиялық мектептің бағытында ойнағандықтан олар кейіпкерлерінің мінез-құлқын, сезімдерін ашуға баса күш жұмсаған.

Қауым басшысы роліндегі Бақтияр Байсеріктің ойын өрнегі режиссер тұжырымына сай саяси реңк алған. Режиссермен фарстық-гротесктік негізде шешілген Қауым басшысы бейнесін актер дұрыс түсініп ойнайды. Режиссер идеясының мәнін ашатын бұл кейіпкер Б.Байсеріктің орындауында толыққанды шыққан. Оның қайсыбір қиымыл-әрекеттерінен тарихта болған мемлекет басшыларының ым-ишараттары мен іс-қозғалыстарын жазбай тануға болады. Фарстық-әсірелеушілік бояуларды молынан қолданған актердің бейне жасаудағы тәсілі пьеса өзегінен туған, әрі режиссер идеясына кереғар емес, сондықтан спектакльдің көкейкесті мақсатына тындырымды еңбек етеді.

«Көшкін» спектакліндегі актерлік құрам ондағы қарқынды дамитын ырғақ-өлшемнен бейтарап кетпей, өздерінің сахналық түпкі мақсаттарына жете білген. Қорыта айтқанда, аталмыш қойылымда өнер көрсеткен актерлік топтың сахнада тіршілік ету әдіс-тәсілдері режиссер мен автор ойын одан әрі ұштап, байытуға мол үлес қосқан.

Б.Абдураззаков қойған бұл «Көшкін» спектаклі бізге драматургиялық шығарма сауатты болса, оған сауатты режиссер табылса, онда жарқыраған актерлер шоғыры пайда болатынын дәлелдегендей, тағы бір мәрте көзімізді жеткізгендей.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Сығай Ә. Ой төрінде – театр. А.: 2004. – 325 б.
2. Байсеркенов М. Сахна және актер. А.: 1993 – 325б.

Вовнова Е.В.,

*КазНАИ имени Т.Жургенова,
магистрантка 2-го курса,
специальность «Режиссура
драматического театра»*

МЕТОД «ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА» В ТЕАТРАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА

Түйін: Мақалада актёрлік шеберлікті пен режиссураны оқыту әдіснамасы, Қазақстан театр педагогикасындағы сабақтастық мәселелері қарастырылады. К.С. Станиславский негізін салған және М.О. Кнебель жүйеге келтірген әрекет арқылы талдау тәсілінің артықшылықтары талданады. Театрға жас буынның қызығушылығы артып жатқанымен, театр ұстаздарының тапшылығы байқалады; бұл мәселеге ерекше көңіл аударылады, оны шешу жолдары ұсынылады. Автор ұстазы Д. Арынғазиеваның Қазақстан театр педагогикасын дамытуға маңызды үлес қосқанын көрсетеді. Д. Арынғазиева театр ғылымында бірінші рет қазақ актёрлерімен әрекет арқылы талдау тәсілімен жұмыс

істеудің ерекшеліктерін талдаған және жүйелеп баяндаған, осы ерекшеліктердің мен К. С. Станиславский репетиция үдерісіне енгізген өзгерістер себептерінің арасындағы байланысты анықтаған. Мақалада актёрлік шеберлік пәнін оқытудың Д. Арынгазиеваның шәкірттерінің авторлық әдістемелеріне негізделген жаңа тәсілдемелерге мысалдар келтірілген.

Резюме: В статье рассматриваются вопросы методологии преподавания актёрского мастерства и режиссуры и проблемы преемственности в театральной педагогике Казахстана. Анализируются преимущества метода действенного анализа, открытого К. С. Станиславским и систематизированного М. О. Кнебель. Акцентируется внимание на недостатке театральных педагогов при растущем интересе молодёжи к театру и предлагаются способы решения проблемы. Автор подчёркивает значимость вклада своего педагога, Д.Арынгазиевой, в развитие театральной педагогики в Казахстане. Д.Арынгазиева впервые проанализировала и описала особенности работы с казахскими артистами методом «действенного анализа» и выявила связь между этими особенностями и причинами изменения репетиционного процесса К.С. Станиславским. В статье приводятся примеры новых подходов к преподаванию дисциплины, основанные на авторских методиках выпускников Д.Арынгазиевой.

Abstract: The article examines the issues of methodology of teaching acting and directing and the problems of continuity in theatre pedagogy of Kazakhstan. The advantages of the method of active analysis developed by K.S. Stanislavski and systematized by M.O. Knebel are studied. The lack of theatre tutors while the youth's interest in theatre is rising is highlighted, the ways to solve the problem are suggested. The author stresses the importance of the contribution of her mentor, D. Aryngazyeva, into the development of theatre pedagogy in Kazakhstan. D. Aryngazyeva was the first who analyzed and described the peculiarities of work with Kazakh actors using the method of active analysis, who found out the connection between these peculiarities and the reasons for changing the rehearsal process by K.S. Stanislavski. The article gives examples of new approaches to the teaching of the discipline based on the uniquely designed methods of D. Aryngazyeva's students.

Кілт сөздер: әрекет арқылы талдау тәсілі, театр педагогикасы, әдіснама, М. О. Кнебель, К. С. Станиславский, Д. Р. Арынгазиева, авторлық әдістемелер, этюдтық тәсіл, актёрдің әрекетсіздігі, сөз әрекеті, актёрдің психофизикалық аппараты.

Ключевые слова: метод действенного анализа, театральная педагогика, методология, М. О. Кнебель, К. С. Станиславский, Д. Р. Арынгазиева, авторские методики, этюдный метод, пассивность актёра, словесное действие, психофизический аппарат актёра.

Key words: the method of active analysis, theatre pedagogy, methodology, M.O. Knebel, K.S. Stanislavski, D. R. Aryngazyeva, uniquely designed methods, the method of etudes, the actor's passivity, verbal action, the actor's psycho-physical apparatus.

«...Воспитать человека-художника, воспитать в нём образное мышление, воспитать в нём тягу к естественности, которая должна стать основой основ творчества. Легко ли это?» [1]

В последние несколько лет в театральной жизни Казахстана, и ярче всего это заметно в Алматы и Астане, происходит заметное оживление. Появляются независимые театры и театральные группы, заявляют о себе молодые режиссёры, создаются локальные и международные театральные проекты. В 2012 году в Алматы впервые прошёл Международный фестиваль исполнительских искусств «Откровение». Театральные деятели учатся взаимодействовать с различными социальными институтами, фондами и грантами.

Вместе с этим, растет число молодёжи, желающей посвятить себя театру. Но Академия искусств имени Т.Жургенова не может вместить всех желающих, а в российских и европейских театральных ВУЗах обучаться может далеко не каждый. Растет спрос - растет и предложение. Открываются курсы актёрского мастерства, студии, проводятся мастер-классы, всевозможные тренинги. Преподают на этих курсах, к сожалению, только в редких случаях профессиональные актёры, режиссёры, и тем более театральные педагоги.

Таким образом, формируется отношение к актёрской профессии, как к чему-то общедоступному, что можно освоить за несколько мастер-классов, в лучшем случае – за несколько месяцев. Посещать такие курсы может любой желающий. Да и театральным педагогом назвать себя стало легко и просто. Проблема современного казахстанского театрального образования не в том, в какой именно структуре обучаются будущие актёры и режиссёры – в государственном или частном ВУЗе, при государственном или независимом театре. Проблема в том – от кого они получают базовые знания и основы профессии. И уже сегодня, когда остро ощущается нехватка театральных педагогов, и, как следствие – профессиональных актёров и режиссёров, важно задуматься об этой проблеме и найти пути и способы её решения. П.Попов в книге «Режиссура. О методе» сравнивает артиста с точнейшим и чутким компьютером: «...Если в актёра режиссером или педагогом заложена точная, конкретная, грамотная «программа» - его природа немедленно отзовется верно и талантливо, если же «программа» неконкретна, содержит в себе ошибку - природа незамедлительно даст сбой, произойдет актерский «вывих», а уж если не дай Бог, в компьютер запущен «вирус»... [2]

В этой ситуации, как никогда, актуально и важно говорить о театральной преемственности, особенно – в театральной педагогике. Сегодня необходимо оценить и осмыслить профессиональный опыт работы казахстанского театра - казахского, русского, других национальных театров, с целью научного обоснования современной и эффективной системы профессиональной подготовки будущих актёров и режиссёров.

Вопросы методологии преподавания актёрского мастерства и режиссуры были приоритетными с 1933 года, когда впервые в Казгостеатре была организована учеба по актерскому мастерству. Театральное образование Казахстана формировалось и в настоящее время развивается в условиях интеграции культур. Исторически, при подготовке актёров и режиссёров разрабатывались и применялись различные методы обучения. Основатели казахстанского театрального образования впитали всё лучшее у великих российских деятелей театра, у таких мастеров, как К.С.Станиславский, Вл.И.Немирович-Данченко, В.Сахновский, М.О.Кнебель, Ю.А.Завадский, Н.М.Горчаков, А.А.Гончаров, Л.Вивьен, Вс.Мейерхольд, В.Меркурьев и другие. Не остался без внимания казахстанских педагогов и метод «действенного анализа» пьесы и роли, который К.С.Станиславский открыл в конце своей жизни и изменил привычный порядок репетиций.

К сожалению, не все казахстанские режиссёры и актёры молодого поколения используют в своей работе метод «действенного анализа» как инструмент в учебном процессе и в работе над спектаклем. Тогда как несколько поколений актёров и режиссёров считают этот метод самым эффективным, самым живым, проповедуют и передают его. В настоящей статье автор прослеживает

исторический путь появления и развития метода «действенного анализа» с целью привлечения внимания молодых театральных педагогов, а также учащихся актёрских и режиссерских курсов к эффективности метода и к необходимости его изучения и применения в образовательном процессе и в профессиональной работе в театре.

Всему миру известна «система Станиславского», она стала основой в большинстве театральных и киношкол мира. Но далеко не все молодые деятели театра знакомы с открытием последних лет жизни К.С.Станиславского – постоянного исследователя и экспериментатора. А именно, с методом «физических действий», названного впоследствии методом «действенного анализа».

Ученица К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, М.О.Кнебель (советский режиссёр, педагог, доктор искусствоведения, народная артистка РСФСР) первая систематизировала этот метод и стала применять в театральной педагогике. Одна из учениц М.О.Кнебель – Дамеш Арынгазиева - кандидат искусствоведения, член Союза театральных деятелей России, театровед, режиссер-постановщик и театральный педагог, профессор. Ныне проживает в Москве. Именно она стала мастером актерско-режиссерского курса, на котором обучалась автор статьи. Таким образом, уже третье поколение студентов осваивало метод «действенного анализа» в работе над пьесой и ролью, сначала в учебном процессе, а затем в профессиональной деятельности. В эффективности данного метода автор статьи убедилась в результате своей практической актёрской и педагогической работы.

Чтобы оценить значимость метода, стоит вспомнить о тех проблемах, с которыми столкнулся К.С.Станиславский, и какие причины толкнули его на изменение метода репетирования. Об этом подробно пишет М.О.Кнебель, ученица и соратница К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, в книге «О действенном анализе пьесы и роли».

«Первой предпосылкой к изменению практики репетиций была пассивность актёра, который, вместо того чтобы с самого начала работы активно искать путь, сближающий его с ролью, стал возлагать ответственность за создание этого пути на режиссёра» [3]. Любой начинающий актёр или режиссёр знают, что обычная практика первых репетиций над спектаклем – это застольный период. Режиссёр преподносит участникам спектакля свою идею, концептуальное видение постановки, ярко и красочно рассказывает о сценографии и спецэффектах. Актёры читают пьесу по ролям, стараясь соответствовать замыслу режиссёра. Они становятся лишь пассивными исполнителями, марионетками в руках режиссёра. Чаще всего застольный период мог быть очень продолжительным. Станиславский решил бороться с такой пассивностью актёра и призвал его стать соучастником и со-творцом процесса создания спектакля и своей роли. Станиславский не отменил застольный период, но качественно изменил его, отведя актёру активную роль в анализе пьесы и поиске своего персонажа.

«Другой, не менее важной предпосылкой была мысль о том, что прежний порядок репетиций утверждает искусственный, противоречащий жизни разрыв между психической и физической стороной существования исполнителя в предлагаемых обстоятельствах пьесы» [4]. Станиславский и Немирович-Данченко в своём педагогическом и режиссёрском поиске использовали научные данные физиологии и психологии и открыли неразрывную связь между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа» в процессе создания

сценического образа. Анализируя только головой, не подключая тело, актёр не сможет добиться правдивого психофизического самочувствия на сцене. «Разведкой умом» называл Станиславский застойный период, и после логического разбора пьесы, событий и действий персонажей предлагал в этюде проверить намеченные действия в конкретных предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли. В некоторых научных трудах метод «действенного анализа» называют также «этюдным методом» именно по причине того, что этюды – важная часть этой методологии.

«Третьей, быть может, самой важной из причин, побудивших Станиславского говорить о действенном анализе пьесы, было то первенствующее значение, которое он придавал слову на сцене. ...Станиславский пришёл к убеждению, что главная опасность, которая подстерегает актёра на пути к органическому действию на сцене, - это прямолинейный подход к авторскому тексту» [5]. Этюдный метод репетиций дарит актёру уникальную возможность самостоятельно рождать текст роли. Не механически заучивать текст, а опираясь на мысли, чувства и действия персонажа, произносить текст в этюде своими словами. Когда актёр лишён возможности произносить заученный текст, он вынужден идти по линии действия. Таким образом, авторский текст в результате этюдных поисков становится понятным, родным и жизненно необходимым. Приведу несколько примеров работы со «словесным действием» на курсе Д.Арынгазиевой: проанализировав логику и внутреннее действие текста, студенты должны были своими словами рассказать письмо Онегина к Татьяне или монолог Гамлета. В текстовой импровизации студенты рождали потрясающие по точности мысли и словесного действия монологи. Или упражнение, в котором студентам давалось задание произнести строки известного стихотворения, выполняя различные действия. Например, действия «признаться в любви», «оскорбить», «заинтриговать», «унизить», «успокоить» необходимо выполнить, произнося текст «Мороз и солнце, день чудесный. Ещё ты дремлешь, друг прелестный...» Актёр, готовый выразить слова роли своими словами, легко и органично придёт к авторскому тексту, слово станет действенным и живым.

М.О.Кнебель продолжала и развивала дело своих учителей – с 1940 года она преподавала в Театральном училище имени Щепкина, с 1948 года — на режиссёрском факультете ГИТИСа, обучая актёрскому мастерству и режиссуре студентов из разных стран. Ученики М.О.Кнебель разъезжали по всему миру и практиковали метод в театрах и учебных заведениях своих стран, продолжая исследовать и развивать его, привнося свой личный опыт. Среди учеников М.О.Кнебель такие известные деятели театра, как Анатолий Васильев, Елена Еланская, Гедрюс Мацкявичус, Сергей Арцибашев, Леонид Хейфиц, Адольф Шапиро, Наталья Зверева, Александр Бурдонский, педагог автора статьи – Дамеш Арынгазиева и многие другие.

В своей книге «О действенном анализе пьесы и роли» М.О.Кнебель анализирует свой практический опыт, полученный в работе с К.С.Станиславским и Вл.И.Немировичем-Данченко, подробно излагает метод «действенного анализа», подкрепляя теоретические положения примерами из творческой практики. Её перу принадлежат серьезные и в то же время увлекательные книги об актёрской и режиссёрской профессии. «Вся жизнь» - фундаментальный труд, который выходит за рамки мемуарной литературы. В книге прослеживаются этапы формирования режиссёра, поднимаются проблемы этой ёмкой профессии: работа режиссёра в

театре, вопросы воспитания коллектива единомышленников, пошаговый процесс формирования художника.

«Поэзия педагогики» - уникальная книга, в которой всё пронизано влюблённостью в труд педагога, в его поэтическое начало. Начинается книга с фразы: «Педагогика требует от человека качеств, близких материнским» [6]. А во вступительной статье к книге Г.Товстоногов пишет: «Заслуга М.О.Кнебель прежде всего в том, что она первая попыталась теоретически осмыслить и обобщить опыт по воспитанию будущих режиссёров. Книга М.О.Кнебель – не учебник в обычном понимании, а творческое осмысление громадного опыта своих учителей, друзей, единомышленников и своего собственного опыта» [7].

Эти уникальные труды должны стать настольными книгами для актёров, режиссёров, и особенно для тех, кто планирует связать свою жизнь с театральной педагогией.

В конце 1960-х годов ученицей М.О.Кнебель и Ю.А.Завадского становится Д.Арынгазиева, будущий педагог автора статьи. Она заканчивает курс сразу с двумя красными дипломами – актёрским и режиссёрским. Затем два года в аспирантуре, в мастерской Марии Осиповны Кнебель исследует и практикует метод «действенного анализа». По окончании аспирантуры защищает диссертацию по практической режиссуре и работает рядом с М.О.Кнебель в театральном институте.

Вернувшись из Москвы в Алма-Ату, Д.Арынгазиева работает в Казахском академическом театре драмы имени М.О.Ауэзова, преподаёт мастерство актера и курс режиссуры в Алма-Атинском государственном театрально-художественном институте (АГТХИ), является директором и художественным руководителем Немецкой театральной Академии на базе АГТХИ. Богатый опыт театрально-педагогической деятельности способствовал тому, что она набирает актёрские курсы в Москве при Московском драматическом театре имени Н. В. Гоголя. Д.Арынгазиева является постоянным участником Семинара-лаборатории американского драматурга Юджина О'Нила, российский филиал которого возглавляет известный драматург Александр Гельман. Ее перу принадлежит несколько монографий. Одна из них - "Театр без масок" - о мировых театральных школах, режиссерских и актерских проблемах, о психологии человека в театре, о театральной педагогике, о живом и неживом театре.

Д.Арынгазиева внесла значимый и существенный вклад в развитие театральной педагогики Казахстана. Среди её учеников актёры и режиссёры, работающие сегодня в разных городах и странах. Среди них – главный режиссёр Государственного Академического Немецкого театра Наталья Дубс, киноактриса Ирина Ажмухамедова, режиссёр Виктор Немченко, актриса и режиссёр Яна Фридман (Израиль), актриса Лариса Ивлева (Германия), актриса Государственного Академического театра имени Ю.Лермонтова Марианна Покровская (Алматы) и многие другие.

Д.Арынгазиева впервые проанализировала и описала особенности работы методом «действенного анализа» с казахскими артистами и вывела связь между этими особенностями и причинами изменения репетиционного процесса К.С.Станиславским. В своей статье «Театральная педагогика: проблемы и тенденции» Д.Арынгазиева пишет: «Актуальность применения действенного анализа в репетиционном процессе определяется не только общим значением этого метода как составной части системы творческих принципов К.С. Станиславского,

но и совпадением многих особенностей казахского драматического театра с теми, что побудили самого Станиславского пересмотреть прежний порядок репетиций» [8]. Она раскрывает и описывает своеобразную, не имеющую аналогов в европейской театральной культуре, природу игры казахских артистов. Природу психотехники, которая воспитывалась с раннего детства и была обусловлена обычаями и традициями казахов - яркое, «ролевое» выражение чувств в народных играх, обрядах и айтысах, строгое выполнение предписанной социальной ролью манеры поведения, постоянная необходимость «иметь» чувства, соответствующие определённым ситуациям. Исследование грани между «я чувствую» и «я изображаю то, что чувствую», раскрывает суть живого театра - театра без масок и театра неживого - театра формы и маски.

Об этом Д.Арынгазиева подробно пишет в монографии «Театр без масок». «Метод «действенного анализа» в театральной педагогике оказывается основанием большого воспитательного процесса, где режиссёры и актёры вынуждены изменять и развивать в себе личностные качества и позиции... Сколько бы лет не работал режиссёр этим методом в театре, столько лет анализ пьесы и роли остаётся воспитанием личности, вечной педагогикой души» [9]

Научные труды Д.Арынгазиевой следует изучать молодым режиссерам и педагогам и применять её методологию в своей практической работе. Уже начиная с первого курса, когда будущие актёры и режиссёры только изучают элементы системы Станиславского, когда они используют свой личный опыт и действуют «я в предлагаемых обстоятельствах», необходимо вводить этюдные импровизации, позволяющие в полной мере раскрыть индивидуальность студента, приучить его живо воспринимать и реагировать. Основываясь на четырёхлетнем опыте обучения в мастерской Д.Арынгазиевой, автор статьи совместно с мастером курса Т.К.Жаманкуловым, провела серию занятий со студентами (актёры, первый курс, казахская группа). Студенты создавали импровизационные этюды, коллективные и индивидуальные – музыкальные импровизации на заданную тему, этюды на создание атмосферы, этюды на «зерно» неодушевлённого предмета, животного, ребёнка, этюды с текстовой импровизацией. Результаты занятий ещё раз убеждают нас в том, что применение метода «действенного анализа» в образовательном процессе уводит от механистического тренинга и муштры и даёт эффективные инструменты на пути к живому театру.

Сегодня только в одном городе Алматы 9 государственных театров и более 20 независимых театральных коллективов. У молодых актеров и режиссёров есть большая потребность и необходимость в развитии и повышении уровня своего профессионального мастерства. К сожалению, в Алматы нет постоянно действующей площадки, где театральная молодёжь всего города могла бы принимать участие в мастер-классах, тренингах, импровизациях, лекциях и беседах. Частично эту проблему решает международный театральный фестиваль «Откровение», но он проходит раз в год в течение 10 -14 дней. Этого недостаточно. Хорошей площадкой может стать КазНАИ им.Т.Жургенова, на территории которого могут встречаться опытнейшие театральные педагоги и режиссёры, молодые актёры и режиссёры, исследователи – магистранты и докторанты, студенты самой Академии Искусств, приглашённые специалисты. В такой консолидации театрального сообщества автору статьи видится один из возможных вариантов решения проблем, связанных с театральным образованием в Казахстане.

Список литературы:

1. Кнебель М. Поэзия педагогики. М, 1976 год, стр.14
2. Попов П. Режиссура. О методе, 2003 год, стр.3
3. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. М,1982 год, стр.9
4. там же, стр.10
5. там же, стр.13
6. Кнебель М. Поэзия педагогики. М, 1976 год, стр.11
7. Кнебель М. Поэзия педагогики. М, 1976 год, стр.6
8. Арынгазиева Д. Статья «Театральная педагогика: проблемы и тенденции». Журнал «Сахна», 1999 год. стр.44
- 9.. Арынгазиева Д. Монография «Театр без масок»

Махметова Д.М.,
магистрант 2 курса
специализации «Театроведение»,
КазНАИ имени Т.К. Жургенова

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ТРАГИКОМЕДИЙ АСКАРА СУЛЕЙМЕНОВА

Түйін: Мақала А.Сүлейменовтың трилогиясына тән сатирикалық, мелодрамалық пен трагифарстық трагикомедия жанр түрлерін анықтауға арналған. Жұмыста осы жанр түрлерінің қалыптасуына себепкер болған әлем драматургиясының дәстүрлері талданады. Сыныптама өлшемдері ретінде трагикомедияға хас архетиптер мен кейіпкерлер типтері, қақтығыс түрлері мен негізгі драмалық ситуациялар қарастырылады. Мақалада А.Сүлейменов драматургиясында көтерген мәселелер шығармашылығын жиырмасыншы ғасырдың жетпісінші-сексенінші жылдарындағы орыс тілді протестік пьесаларға және сатираның кең аясына жақындататынын дәлелдеуге әрекет жасалған.

Резюме: Статья посвящена определению разных поджанров трагикомедии (сатирического, мелодраматического и трагифарсового), характерных для трилогии А. Сулейменова. В работе анализируются традиции мировой драматургии, к которым эти жанровые подвиды восходят. В качестве классификационных признаков для поджанров рассматриваются присущие им архетипы и типы героев, характер конфликта и базовых драматических ситуаций. Предпринимается попытка доказать, что проблематика драматургии А. Сулейменова сближает её с протестной русскоязычной драматургией семидесятых-восемидесятых годов XX века, а также с более широким полем социальной сатиры.

Abstract: The article is aimed at determining different subgenres of tragicomedy (satirical, melodramatic and tragifarical) that can be found in A. Suleimenov's trilogy. The work studies the traditions of the world dramaturgy to which these subgenres can be traced back. As taxonomic criteria the archetypes and character types, types of conflict and basic dramatic situations common to these subgenres are examined. The author attempts to prove that the problems addressed in A. Suleimenov's plays place them in close quarters with the Russian-language protest dramaturgy of the 1970s and 1980s as well as with the wider field of social satire.

Кілт сөздер: трагикомедия, модус, жанр түрі, мелодрама, сатира, трагифарс, архетип, кейіпкер типі, трилогия, қақтығыс түрі.

Ключевые слова: трагикомедия, модус, поджанр, мелодрама, сатира, трагифарс, архетип, тип героя, трилогия, тип конфликта.

Key words: tragicomedy, mode, subgenre, melodrama, satire, tragifarce, archetype, character type, trilogy, type of a conflict.

Трилогия Аскара Сулейменова, включающая в себя пьесы «Жетінші палата», «Қыздай жесір – штат қысқарту» и «Төрт тақта – жайнамаз», представляет особый интерес для исследователей, поскольку объединяет трагикомедии разных поджанров – мелодраматического, сатирического и трагифарсового. Подобные вкрапления элементов других жанров характерны для трагикомедии; более того, в англоязычном литературоведении для них существует особый термин – «модус». Для удобства обозначения основной жанр передаётся существительным, признаки вторичного несёт прилагательное. Так, один из ведущих современных исследователей трагикомедии Верна Фостер выделяет в рамках этого жанра романтический, мелодраматический, юмористический, иронический, сатирический, гротескный модус, а также подвид чёрного юмора. [1, 10]. Исходя из того, что в мировой практике принято рассматривать модус как элемент жанровой нормы, автор данной статьи считает необходимым сосредоточить своё внимание на аспекте поджанров трагикомической модели А. Сулейменова.

Драматургические жанры определяются на основе ряда критериев – соотносённости начального и финального события, типа и разрешимости конфликта, характеристики главного героя, настроения пьесы, авторской оценки происходящего и т.д. Сам термин «трагикомедия» указывает на то, что обозначаемое им понятие является сложным. С того момента, как этот термин был впервые употреблён в прологе пьесы «Амфитрион» древнеримского комедиографа Плавта [2, 44], на протяжении многих веков к трагикомедии относили разнообразные смешанные формы, сочетавшие признаки комедии и трагедии. Только в конце XVIII – начале XIX века в трудах о драме европейских Просветителей и романтиков был достигнут консенсус в вопросе о том, что новый промежуточный жанр между трагедией и комедией следует считать не трагикомедией, а драмой. В свою очередь теоретики трагикомедии только во второй половине XX века сошлись во мнении, что трагикомедия – это жанр, где трагическое и комическое существует в неразрывном единстве, определяет и дополняет друг друга. [3, 53]. Если не принимать во внимание одну из сторон трагикомедии, то пьеса неизбежно теряет глубину своего звучания.

Пьесы Аскара Сулейменова можно отнести к жанру трагикомедии, исходя из неоднозначности изображённых в них героев и ситуаций. Так, герой пьесы «Жетінші палата» научный работник Жумат Сахатов, пристрастившись к алкоголю, делает невыносимой жизнь жены, хотя прекрасно понимает, что это жестоко. А напоминающие марионеток персонажи пьесы «Қыздай жесір – штат қысқарту» пытаются выселить из общежития Урию за то, что она забеременела без мужа, хотя сами погрязли во лжи и коррупции. Следует отметить, что подлинно трагикомический герой – «плохой хороший человек», страдающий сам и мучающий других, – может быть обнаружен только в пьесе «Жетінші палата», тогда как Урия, Кемпир и Шал из двух других частей трилогии, не будучи виноватыми в том, что с ними происходит, воспринимаются исключительно как жертвы обстоятельств. Причислить эти пьесы к жанру трагикомедии позволяет присущее им сатирическое и гротескное заострение показанных ситуаций.

Образ Жумата Сахатова, учёного, в двадцать шесть лет защитившего кандидатскую диссертацию, но в дальнейшем не сумевшего вписаться в «систему», имеет длинную галерею предшественников. Это и чеховский Иванов, к тридцати годам утративший вкус к жизни и способность сочувствовать умирающей, некогда любимой жене, и учёный Иоганнес Фокерат из «Одиноких» Герхарта Гауптмана,

оказавшийся неспособным пережить давление непонимающей его устремлений семьи и разрыв со своей музой, и спивающийся, всеми силами старающийся не потерять человеческий облик историк Эйлерт Левборг из «Гедды Габлер» Генрика Ибсена, и, наконец, вампиловский Виктор Зилор, квинтэссенция нового героя, выросшего из «оттепельной драматургии». Автор монографий о позднесоветской и постперестроечной драматургии Маргарита Громова видит закономерность в том, что первоначальное стремление изменить мир к лучшему и правдолюбие героев пятидесятых годов (в пьесах Виктора Розова, Александра Володина и других) к концу шестидесятых сменилось горьким осознанием несправедливости общества, которое строили молодые идеалисты [4, 126]. В это время в пьесах Александра Вампилова, Алексея Арбузова, Людмилы Петрушевской, Виктора Славкина и ряда других драматургов появляется герой, который либо не может найти своё место в обществе (например, романтик и бывший стилиста Бэмс в трагикомедии В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека»), либо, прикрываясь советской идеологией, проявляет себя как приспособленец и карьерист, ставящий во главу угла успех и материальные блага (крупный чиновник Степан Судаков из пьесы «Гнездо глухаря» В. Розова, не замечающий душевных страданий близких людей, которых он обеспечил материально). Либо, подобно Виктору Зилору, живёт так, будто только репетирует жизнь, будто все ошибки можно исправить.

На бытовом уровне Зилор – манкирующий своими семейными и профессиональными обязанностями завсегдатай кафе «Незабудка», человек, любящий выпить в компании, и, пожалуй, не так уж и далеко отстоящий от алкоголизма. Основная его проблема в том, что ему чуждо чувство ответственности. В этом заключается и его драматическая вина. Однако для понимания пьесы важен не столько её бытовой, сколько идейный уровень. Почему Зилор не может или не хочет реализовать себя? Этот вопрос аналогичен тому, почему отказались от большой жизни чеховские Платонов и Иванов, люди, безусловно, думающие и способные. Почему, чем герой умнее и человечнее, тем глубже его внутренний конфликт, порождаемый неприятием себя во внешних обстоятельствах, и тем менее этот герой жизнеспособен? Этими вопросами писатели и драматурги задаются со времён «Царя Эдипа» Софокла, первой дошедшей до нас трагедии, показавшей острейший внутренний конфликт, доводящий героя до самоотрицания и самоослепления.

Утверждать, что масштаб проблем в жизни капитулировавших с поля боя интеллигентов вроде Жумата Сахатова или Виктора Зилова меньше того, какой характерен для чеховских или ибсеновских персонажей, в своём отчаянии продолжающих искать ответы на мучающие их экзистенциальные вопросы, всё же неправомерно. И Сахатов и Зилор испытывают острую тоску по себе прежним, по настоящим отношениям и пониманию близких и любимых. Разница между этими героями, пожалуй, заключается в том, что Зилор проговаривает свои чувства в сценах с женой, тогда как о переживаниях Сахатова мы догадываемся, анализируя его реакцию на события другого плана пьесы. Жумат чувствует свою вину перед женой-актрисой Жамал. Не случайно его раздражает глупая шутка соседа по наркологическому диспансеру Скопа, который от скуки морочит голову одинокой женщине, познакомившись с ней по объявлению, а когда та приезжает из другого города на свидание, представившись другим человеком, заявляет ей, что Скоп умер. Тем не менее, желая загладить свою вину перед женой, наладить отношения с ней Сахатов не в состоянии – слишком уж они отдалились друг от друга.

Разобщённость людей, неспособность понять даже самых близких – ещё одна тема, унаследованная психологической драматургией второй половины XX века от «новой драмы» конца предыдущего столетия и послевоенной драматургии абсурда. Герои трилогии А. Сулейменова не вступают в борьбу с миром, потому что он безнадежно абсурден и, что намного хуже, беспросветно жесток. Наиболее ярко трагическое мироощущение автора проявляется в пьесе «Төрт тақта – жайнамаз», написанной через год после декабрьских событий, чем и объясняется, возможно, общая мрачность её тона. Хищные и лицемерные чиновники, выслуживающиеся перед московской комиссией, готовы пойти на всё, чтобы собрать необходимую сумму подношений. В числе прочих преступлений, они признают умершими несколько сельских стариков, чтобы присвоить их пенсии. Можно, конечно, поспорить, насколько это правдоподобный сюжетный поворот, однако при внимательном чтении пьесы становится очевидным, что принципиально важным для автора было предельно заострить ситуацию, довести её до гротескового обобщения. В финале пьесы старик и старуха оказываются в буквальном смысле окружёнными высокопоставленными охотниками, которые расстреливают сидящих в зале зрителей из автомата. И, что трагично, этой силе некому противостоять.

Такая концовка пьесы в художественной форме выражает переживания А. Сулейменова о том, что во времена СССР казахская интеллигенция не справилась со своей ролью социально активной элиты нации, призванной отстаивать её исторические интересы. В сборнике эссе «Болмыспен бетпе-бет» А. Сулейменов высказывает мысль, что, начиная с тридцатых годов XX века, казахская интеллигенция утратила энергию и независимость мышления, променяв их на материальные блага и карьеру. [5, 127]. Это горький вывод, применимый, судя по обличительному пафосу перестроечной драматургии, ко всей советской интеллигенции. А если продолжить исследование до настоящего времени, включив в него пьесы Людмилы Петрушевской, Николая Коляды, Елены Грёминой, Михаила Угарова, Дулата Исабекова, Султанали Балгабаева и ряда других авторов, то трудно не заметить тот факт, что и ныне, в иных экономических и социальных условиях, российская и казахстанская интеллигенция продолжает инертное существование в коконе собственных проблем, стараясь максимально дистанцироваться от острой, протестной тематики.

Если линия главного героя, разочаровавшегося в своих идеалах, позволяет говорить о влиянии на пьесу «Жетінші палата» традиций Чехова и европейской «новой драмы» конца XIX века, то гротеск и парадоксальность ситуации, заявленной в пьесе «Төрт тақта – жайнамаз», указывает на принципиально иные источники влияния. Объявление живого человека мёртвым в корыстных целях, в чём преуспевают безликие чиновники Райфин, Райстрах и Собес, вызывает ассоциации не только с «Мёртвыми душами» Н.В. Гоголя, но и со всей богатой традицией сатирической драматургии, восходящей к Аристофану. Это трио – по сути, такие же маски-марионетки, как и пара народных слуг Кожевник и Колбасник, знакомые историкам театра по древнеаттической комедии «Всадники». Только оставляют они для себя на дне корзинки куда больший куш, чем кусок пирога. Помимо персонажей Аристофана, мошенники на государственной службе из трагикомедии «Төрт тақта – жайнамаз» напоминают, конечно, и героев «Ревизора», а происки Судьи и Прокурора, пытающихся взвалить вину на невинного человека за хищения, совершённые их приспешниками, воскрешают в

памяти образы чиновников-вымогателей из трагифарса А. Сухово-Кобылина «Дело». Все эти персонажи принадлежат к одному типу героев, который за две с половиной тысячи лет со времён Аристофана ни в театре, ни в жизни кардинально не изменился.

Третья пьеса трилогии, «Қыздай жесір – штат қысқарту», объединяет черты двух других пьес, сочетая мелодраматическое и сатирическое начало. Мир бюрократии и коррупции, который окружает главную героиню Урию, пробивающую дорогу в жизни собственными силами и потому до сих пор живущую в общежитии, похож на реальность пьесы «Төрт такта – жайнамаз» во всём, кроме тональности пьесы, которая остается сугубо реалистической, без включения парадоксальных или фантастических элементов (таких, как мотив «мёртвых душ»). Воспользовавшийся чувством Урии Малик, никогда не имевший намерения на ней жениться и существенно чем-то помочь, воплощает в себе черты любовника-потребителя, напоминающего даже не Виктора Зилова (которому всё-таки свойственно переживать из-за совершённых ошибок), а молодого парня Николая Козлова из пьесы Л. Петрушевской «Уроки музыки», встречающегося с девушками от скуки и исключительно ради собственного удовольствия. Николай не испытывает угрызений совести, даже когда забеременевшая от него девушка покушается на самоубийство. Малик старше, он известный в республике писатель, любящий поговорить о справедливости, но сути дела это не меняет. Когда Малик и Урия, служащие в одном издательстве, оба оказываются под угрозой сокращения, вчерашний покровитель заставляет молодую женщину сделать аборт, чтобы защитить себя от обвинений в аморальном поведении и удержаться на рабочем месте.

Мелодраматическую тональность пьесе придаёт образ Урии, человека без связей, которого некому защитить. Типологически её образ восходит к архетипу «молодая женщина в опасности», традиционному для мелодрамы. Этот тип героини, нуждающейся в помощи благородного героя, появился в момент зарождения жанра во Франции в конце XVIII века [6, 74], успешно разрабатывался драматургами первой половины XIX века, включая таких разных по своей творческой направленности авторов как Р.-Ш. Г. де Пиксерекур, В. Гюго и О. де Бальзак, проник в иные литературные жанры, в том числе в английский детектив (ярким примером может служить образ Лоры Фэрли в романе У. Коллинза «Женщина в белом», опубликованном в 1860 году), а в XX веке с появлением кинематографа нашёл дорогу и в массовое кино (традиционную систему персонажей мелодрамы обнаруживает «Титаник» Дж. Кэмерона). Соответственно, нет ничего удивительного в том, что данный архетип оказался востребованным и в казахской драматургии («Қарағөз» М. Ауэзова, «Қар қызы» О. Бокеева, «Актриса» Д. Исабекова, «Біз де ғашық болғанбыз» С. Балгабаева), поскольку, с одной стороны, отражает значительную материальную и психологическую зависимость женщин от мужчин, до сих пор сохраняющуюся в казахском обществе, а с другой, позволяет создавать цепь традиционных мелодраматических ситуаций, знакомых зрителю, воспитанному на развлекательном кинематографе. Стоит отметить, что в трагикомедии А. Сулейменова этот архетип используется с другой целью – показать незащищённость не столько женщины, сколько «маленького человека» перед лицом коррумпированного, лишённого представлений о нравственности общества.

Три пьесы цикла А. Сулейменова, созданного во второй половине восьмидесятых годов, в разных тональностях говорят об одних и тех же проблемах, не изжитых на постсоветском пространстве до сих пор. В истории мирового театра подобное жанровое разнообразие в рамках одной трилогии представляет большую редкость (в этой связи вспоминается трилогия П. де Бомарше про Фигаро, первые две части которой сочетают черты социальной сатиры и комедии интриги, тогда как третья, «Преступная мать, или Второй Тартюф» по своей тональности является преимущественно мелодраматической). Умение переключать жанровый регистр, меняя соотношение определённых темой сюжетных мотивов, и таким образом раскрывать идею цикла в разных драматических ситуациях, говорит о зрелости автора, не только овладевшего мастерством профессии, но и нашедшего свою тему, предполагающую неоднозначную интерпретацию.

Список литературы:

1. Foster, V. A. The Name and Nature of Tragicomedy. Aldershot: Ashgate, 2004. – 218 pp.
2. Плавт, Т.М. Амфитрион. /Избранные комедии. – М.: Художественная литература, 1967. – 663 с.
3. Guthke, K. S. Die Moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1968. – 192 S.
4. Громова, М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие/ М.И. Громова. – М.: ФЛИНТА, 2005. – 362 с.
5. Сулейменов, А. Болмыспен бетпе-бет: сын мақалалар, эсселер, сұхбаттар, ой-толғамдар, аудармалар. – Алматы: Жас қазак, 2001. – 216 б.
6. Финкельштейн, Е. Л. История западноевропейского театра. Том 3. – М.: Искусство, 1963. – 688 с.

Тулеева Е.Е.,
магистрант 2-го курса
КазНАИ им. Т.К.Жургенова,
tanu.14@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНЕ

Түйін: Мақалада фолклорды театрландырудың және оның теориялық тұрғыдан зерттеу мәселелері бүгінгі көпшілік қойылымдар мен шоу режиссурасы контекстінде сараптауға бағытталған. Әсерлі көпшілік қойылым жасаудағы маңызды ұғымдарға тоқталып, режиссура сапасын арттырудың жолдары қарастырылады.

Резюме: Данная статья посвящена анализу театрализации фольклора и ее теоретического изучения в контексте специальности режиссуры массовых представлений и шоу. Проанализированы важнейшие понятия эффектного зрелища, от которых зависит качество режиссуры массовых представлений и шоу.

Abstract: As the title implies the article describes theatricalization of folklore and its theoretical study in the context of the specialization of directing mass performances and shows. A mention should be made the most important concepts of spectacular spectacle, on which the quality of directing mass performances and shows depends.

Кілт сөзі: театр, актер, режиссер, режиссерлік шешім.

Ключевые слова: театр, актерская игра, режиссерское решение.

Keywords: theater, actor, director, director's decision.

Предметом нашего внимания служат особенности театрализации фольклора в контексте современного искусства режиссуры массовых представлений и шоу так как, существуют противоречия между теоритическими знаниями о театрализации и использованием их в жизненных реалиях современности при подготовке культурно-массовых празднеств. Углубляясь в эту проблему, мы обнаружила интересное явление отстраненности специалистов от теории и быстрое переключение на практику. Тем самым мы не имеем достаточной подготовки будущих специалистов к интересным театрализованным концертам. Отсутствие и игнорирование теоритического изучения проблем массовой режиссуры приводит к катастрофической нехватке информации, малому количеству специалистов и отсутствие имиджа у режиссуры массовых представлений и шоу в контексте специализации.

Переключаясь к самому понятию театрализации давно известный факт то, что данное понятие очень обширно и всегда имело тесную связь с организацией культурно - досуговых мероприятий. Как уже известно, общество всегда выражало конфликтные ситуации разного характера посредством массовых зрелищ. При этом нужно подчеркнуть то, что на данный момент присутствует понятие «застывшего времени» в режиссуре праздничных форм. Композиционное мышление в массовом искусстве стало шаблонным. Пытаясь поверхностно и иллюзорно сохранить народные традиции в организации мероприятий, мы стали забывать о понятии театрализации. Очевидно, что именно это понятие, могло бы углубить или расширить содержание праздничных форм во время творческого процесса. Вначале обратимся к истории вопроса.

Общеизвестным фактом считается, что во времена первобытного строя наши предки выражали все свои эмоции, чувства и мысли посредством телодвижений. К примеру: наступает сезон охоты на мамонтов, всех добытчиков провожают танцами, плясками, обращением к своему тотему, чтобы он освятил их путь, и охота оказалась удачной. Их традиционные обряды связаны с их суровыми временами и малой вероятностью осознания многих научных факторов. Итак, возвратившись с охоты, мужчины показывают «сценку» о том, как они поймали свою жертву, и кто из них пронзил решающее копьё. И женщина уводит в пещеру самого смелого храброго и сильного. Вера в свой тотем дает действие зрелищного плана. Вышесказанный пример подтверждает наличие театрализации даже во времена первобытного строя. Именно театрализация всего своего быта и послужила началом для всех зрелищ и массовых сборов толпы. Театрализация есть основа празднеств и зрелищ всех народов всех времен. Действенный метод самовыражения и самосознания обширных масс. Отсюда следует, что на протяжении многих веков у каждого этноса формировались свои традиции, обряды, поверья, музыка, танцы, устный фольклор, и т.д. Таким образом, складывались массовые театрализованные представления. Возникла необходимость празднеств:

- для общения со своим родом;
- для приобщения к своей или иной этнокультуре;
- для временной отстранённости от повседневного быта;
- для определения социальных ценностей.

Таким образом, мы убедились в том факте, что в любом этносе, в любом народе имеется свой фольклор, который как «по - кирпичикам» собирал все представление о своем обществе. Следовательно, все массовые представления

должны иметь свой индивидуальный эксклюзивный почерк, но при этом свою устоявшуюся историю. Знаменательные даты всех народов отождествляются на протяжении тридцати веков массовыми мероприятиями, на которые собираются все социальные слои общества. Наверное, каждый человек, хоть один раз в жизни задумывался о том, что именно его направляет на крупные мероприятия своей страны. Ведь в планировке и воссоздании важны не только теоретические знания, но и великий выдающийся дух народа. Патриотизм и понимание философии каждого действия, используемого в том или ином мероприятии, определяет качество созданного режиссером зрелища. Для достижения данной цели специалисты должны уделять огромное значение качественной театрализации. Тремя главными показателями являются - грамотно выставленная драматургия, тематическое оформление пространства и разумное использование высокотехнологического оборудования. Но нельзя исключать тот факт, что в то же время индикатором качества зрелища является социум. А значит, режиссер зависит и от социума. То как та или иная личность предпочитает вести свой досуг говорит о его мировоззрении, укладе быта, знания истории и, несомненно, патриотизма.

Склоняясь к позитивной психологии, суть которой заключается в том, что человек это высшее существо и оно всегда стремится к прекрасному воодушевляющему, можно выделить пирамиду Маслоу. Значит, опираясь на пирамиду Маслоу (потребностей), смысл которой заключается в том, что человеческие потребности имеют уровни от более простых к более высоким. Стремление к более высоким потребностям, как правило, возможно, и возникает только после удовлетворения потребностей более низкого порядка, к примеру, в еде и безопасности [1.]. Еда и безопасность самое главное для нынешней стадии нашего социума. Примером может, служит самая незаурядная семейная ситуация по распределению финансов. Ведь далеко не секрет что 90% наших финансов уходит на пищу и на комфортное перемещение с одной точки города в другой. Про культурное насыщение мы зачастую забываем и теряем ту самую нить социально-культурной жизни. Можно прийти к выводу, что наш народ занят удовлетворением низших ступеней потребностей. Для поднятия этого самого уровня общество должно удовлетвориться низким уровнем потребностей и выйти на наиболее высшую ступень. Сама пирамида состоит из пяти уровней:

1. Физиологические потребности
2. Потребность безопасности
3. Потребность в любви
4. Потребность в уважении и признании
5. Потребность в самоактуализации.

В некоторых поздних работах отмечал еще две ступени (до высшей потребности): познавательная и эстетическая потребность. Рассматривая с точки зрения режиссуры для специалиста важно помогать обществу в удовлетворении нынешних потребностей и переносить тем самым общество на следующую ступень. Как говорилось ранее, пока толпа не удовлетвориться ординарной потребностью, следующая ступень не проявится и не станет действующей. Это можно отнести не только к зрителям, но и к специалистам, работающим над определенным проектом.

Раскроем высшую ступень потребностей в контексте режиссуры массовых представлений и шоу. Раскрытие себя как личности (способности, склонности, предпочтения), достижение целей (реализация) для режиссера это та потребность, с

помощью которой он осуществляет себя как профессионал. Значит без удовлетворения потребностей невозможно стать профессионалом своего дела. Профессионал анализирует социум, для которого готовит зрелище, осознает ярко-выраженный общеизвестный конфликт данного социума, изучает выявленную проблему посредством научных источников и совершенствует свое мастерство в воссоздании ряда действий для качественного информативного запоминающегося возвышающего зрелища. И только в таком случае придет толпа – уйдет народ.

Мы рассмотрели несколько понятий, которые приводят многих специалистов в диссонанс. Такие как: фольклор, патриотизм, потребности социума, иллюзорность знаний обрядов и традиций. Учитывая все вышесказанное можно прийти к выводу, что основной проблемой является игнорирование глубоких теоритических аспектов своей специфики. В основе специальности режиссуры массовых представлений и шоу закладываются знания не только сцены и работы артистов эстрады, но и такие обширные науки как психология, социология, менеджмент, экономика, политика. Профессионал – режиссер должен быть сведущ во всех аспектах жизнедеятельности людей. Как говорил Мейерхольд, «каждый из режиссеров должен быть не просто режиссером, а режиссером - мыслителем, режиссером – поэтом, режиссером – музыкантом. Не в том смысле, что он будет играть на скрипке, либо на рояле, а в том смысле, что он проникается формулой, которая на сегодняшний день не потеряла значение» [2, с. 301-302]. Тем самым, причина актуальности исследования режиссуры массовых представлений является - видение общей проблемы потребностей и нежелание режиссеров углубляться в глубокое научное изучение массовых представлений, как метод создания сплоченности и единства. В заключении я бы хотела обратить внимание на то, что исторические трансформации и современное состояние режиссуры праздничных форм имеет отличие только в наличии новых, модернизированных технологий. Новые технологии расширяют возможности в современном постановочном процессе, но никогда не заменят качественную театрализацию.

Современное общество требует инновационного подхода к режиссуре праздничных форм, но при этом оно же ставит рамки (шаблоны), которым приходится подчиняться.

С другой стороны, люди уже насытились той информацией и теми зрелищами, которые наблюдают на данных празднествах. Ведь в наше время народ, особенно молодежь, американизировано и зомбировано «экшном». Но ничего не происходит просто так, и чтобы вновь обрести дух кочевого казахского общества, нужна качественная и массовая пропаганда национальных музыкальных жанров и более глубокое изучение специалистами традиций, обрядов перед составлением режиссерского решения и подготовкой сценария. Ведь во время массовых празднеств человек ощущает себя не просто как отдельную личность, а уже приобщенную к обычаям и традициям своего народа, к своей нации. Приходит понимание того, что есть он и когда-нибудь он станет такой же историей, как и другие выдающиеся личности его народа.

Список литературы:

1. Маслоу. 3-<http://www.psychologos.ru/articles/view/piramida-potrebnostey-maslou>
2. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. – Москва, 1978 – 312 стр.

КЛАССИКАЛЫҚ ШЫҒЫС ТЕАТРЫНДАҒЫ САХНА ТІЛІ

Түйін: «Классикалық Шығыс театрындағы сахна тілі» мақаласында шығыс сахна өнерінің шығу тегі мен дамуы қарастырылған. Театр кеңістігінің коммуникативтік ерекшеліктері мен түрлі аспектілеріне типологиялық сараптама жасалды.

Резюме: В статье «Сценическая речь классического Восточного театра» рассматриваются происхождение и развитие восточного театрального искусства. Проведено типологическое изучение коммуникативных особенностей и различных аспектов театрального пространства.

Abstract: The article "Scenic speech of the classical Oriental theater" examines the origin and development of oriental theatrical art. A typological study of communicative features and various aspects of theatrical space was carried out.

Кілт сөздер: Шығыс, ежелгі үнді, өнер, сахна тілі, йога, ырғақ, екпін

Ключевые слова: Восточный, древнеиндийский, искусство, сценическая речь, йога, ритм, темп

Key words: Oriental, ancient Indian, art, scenic speech, yoga, rhythm, pace

Дәстүрлі шығыс театр өнеріндегі сахна тілі – қазіргі уақытқа дейін ең аз зерттелген сала болып естептелінеді. Шығыстың өзіне тән ерекшеліктерін, кәсіби қасиеттерін, мектеп құпияларын ашуға арналған зерттеулер жоқтың қасы. Көптеген ғасырлар бойы гүлденіп, кең етек жайып келе жатқан классикалық шығыс театр жанрлары Катхакали, Лило, Но, Кабуки, Пекин операларының феноменалды тағдыры, олардың әлемдік, кәсібилік актерлік шеберлігі мен сахна тілі туралы атап айтқан жөн.

Шығыс әртістерінің синтездік өнері әрдайым таңғалдырып, тамсандырып, тіпті аса құпия, аса кәсіби тренингтерімен адамды толғандырып қоятын. Біздің де аса қызығушылығымызды тудыратын ол - шығыс театрларының «Сахна тілі» пәнін үйретудегі әдістемелік тренингтері болып келеді.

Шығыс театрының төрінде сөз жеткізу өнері декларация, ырғақтық мәтіндік тіркесте, әнмен, виртуоздық, ертегі, Құдайға сыйыну, шұбыртпа сөздермен, суырып салма мәнерімен, тұрмыстық тілде, тіпті келемеждеу арқылы болса да, аса шеберлікпен жеткізілген. Бұдан байқайтынымыз, сахна тілін үйрететін кәсіби мектеп, сонымен қатар, нақты әрі шебер жасалған әдістемелік құралдың болғандығы анық.

Тарих мәліметерінде шығыс театр жанрларының өркендеуіне мынандай тұжырым жасалған. Актер техникасының қалыптасуына белгілі бір діни және мәдени салт-дәстүрлермен қатар йога маңызды роль атқарған. Йога – ежелгі шығыс елінің рухани-физикалық жаттығулар жүйесі, негізі «пранаямадан» алынған, турасын айтар болсақ дем алу жаттығулары болып келеді. Йога көмегімен жасалған шығыс әртістерінің тренингтерінің екі жақты пайдасы болған, ол ақыл мен сезім, және дене бұлшық еттерінің дұрыс жетілуі, сол арқылы барлық қысымдардан толыққанды арылуға көзделген екен.

XIX-XX ғ. Ресейдің біршама мәдениет және өнер зиялылары шығыс өнеріне деген аса қызығушылығын танытқан. 1915 жылы Ресейдің керемет философы Николай Бердяев былай деп жазған: " Не следует смешивать темного, дикого, хаотичного азиатского Востока с древней культурой азиатского Востока, представляющего самобытный духовный тип, привлекающий внимание самых культурных европейцев. На Востоке - колыбель всех великих религий и культур." [1]

Шығыс елдерінің театр және басқа да өнеріндегі жаңалықтары таңғалдырарлықтай еді. Олар өз өнерін алғашқы Еуропадағы гастрольдік сапарынан бастаған. Кабуки, Но, Пекиндік опера, Бали би драмасын сахна төрінен тамашалауға мүмкіндік туған. Париж, Москвада көрсетілген спектаклдерден кейін Парижде: Копо, Дюллен, Крэг, Рейнхардт, Арто, Брехт; ал, Ресейде - Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Станиславский сынды ұлы тұлғалардың шығармашылық тәжірибелері қанат жая бастайды.

Ерекше таңырқатқан актерлік шеберліктері, әртістердің өз денесі мен дауысын асқан шеберлікпен қолдана алуы, физикалық төзімділігі, жігерлігі. Еуропалықтар сахна төрінен тамашалаған шығыс мектептерінің актерлік техникасының аса жетілгенін көрді. Қытай, Үнді, Жапон, Бали актерлері батыс актерлерінен «ойнау ережесімен» ерекшеленген.

Өзара құрастырылған және бөлек театрлық құбылыстар, шексіз, көп қырлы, көркемдік формалар, генетикалық ұқсастықтар, бұлардың барлығы ежелгі діни-философиялық-дүниетанымдық ойлармен тығыз байланысы, дәстүрді жалғастыру принципімен дамып, сонымен қатар драма, ән, бидің өзара ұштасуы болды. Кез-келген классикалық шығыс театрының актерлік шеберлігі дәстүрге деген адалдығынан көрінген. Олар ұрпақтан ұрпаққа алпауыт әрі қиын сахна ойын техникасын мұра еткен. Әрбір әдістің шыңдалуы ғасырлар бойы жасалған жаттығулар нәтижесі, олар актер ағзасының үйлесімді дамуына жобаланған.

Азия жеріндегі ең алғашқы театр – Үнді театры болып есептеледі. Оның құрылуы б.з.д. I мыңжылдықтың 2-ші жартысы. Б.з.д. алғашқы ғасырлардығы дербес, аса жоғары дамыған шеберлік, сөйлеу Осы аралықта негізгі театр ережелері мен әдеби драмалар пайда бола бастайды. Бұл ережелер буддизм арқылы Тибетке, одан әрі Қытай мен Жапонияға, Индонезия мен Индоқытайға кең етек жайып, «шығыс театры» деп қалыптасуына негіз болады.

Бұл кезде олардың теңдесіз «Натъяшастра» кітабы болған. Осы кітапта «Актер өнері туралы трактаты» және театр туралы алғашқы санскрит жазылған. Туындыны үнді дәстүрінде өте қатты құрметтеген. Ежелгіүнді теоретиктері мен ғалымдары ғажап туынды сол заманның ақылгөйі Бхараттың жазбасы деген тұжырым жасаған.

«Натъяшастра» театр өнеріндегі барлық қағидаларды заңдастырған. Актер ойынының қағидалары ең басты орынға шығарылған. «Натъяшастрада» сахнада өнер көрсетуге ең жоғарғы мамандандырылған адамға ғана тән. Рухани және физикалық қатаң жаттығулар арқылы актер өзінің кәсіпқойлығын шындау керек.

«Натъяшастраның» бірініші бөлімінде төрт негізгі құраушы элемент бар: ол *natia* – дарама; *raat* – өлең сөздері және *gita* – сахадан дауыс естілуі; *abhinaya* – көретініміз, яғни сахнадағы ойын, *rasa* – алдыңғы үшеуінен алған ләззат нәтижесі.

Үнділердің мистикалық дыбыс туралы ілімі болған, ол ғаламның шығармашылық қағидаларына сайма -сай келген. Ежелгі Индия халқы сөз бен дыбысқа баса назар аударған екен. «Адам айтылған сөзі арқылы ең жоғарғы

күдірет көзіне жетеді» делінген. Сол себепті, «Натьяшастрада» сахна тіліне көп көңіл бөлген. Аңызға айналған автор Бхаратаның айтуынша: «Должно более-всего заботиться о слове и опираться на слово, поскольку нет ничего помимо слова, слово источник всех вещей.» («Бәрінен бұрын сөзді ойлауымыз және сөзге жүгінуіміз керек, өйткені, сөзден артық ешнәрсе жоқ, сөз барлық нәрсенің көзі.») деп айтып кеткен екен.

Трактат сахна тілін екіге бөлген: тіл және ауызша түсіндіру. «Натьяшастра» ілімі бойынша актер міндетті түрде өз тілін, оның құрлымы мен грамматикасын толық меңгеру қажет. Қазіргі таңда морфология, фонетика, фонология деп атаймыз. Тілді толық меңгеру жолында өлеңде буындардың өзара сәйкестігі туралы ілімді, өлең өлшемдері туралы ілімді, тіпті диалект сөздер мен әртүрлі әлеуметтік топтарға тән ауытқушылыққа ұшыраған сөздерді де білу міндетті.

Сахна тілінің өзнен тін ережелері бар. «Натьяшастра» трактаты бес негізгі элементті жариялаған.

1. «Дыбыс» немесе «нота» - Бұл қағидада адам дауысы кез келген болған оқиғада (күлкілі оқиғада, ашу үстінде т.б.) дауысының үндестілік биіктігін (тональность) анықтау.
2. «Позициялар» - Дыбыстың үш позициясы – кеуде, тамақ, бас. Дауыс күші мен дауыс ұшқырлығы осы үш ақзаға тікелей байланысты.
3. «Модуляция» - Модуляция белгілі бір РАСА-ға сәйкес келеді және жанрлық айырмашылықтар мен рольдегі айырмашылықтарға баса назар аударады. (РАСА дегеніміз - Ежелгі Үндістанның эстетика туралы негізгі түсініктерінің бірі; көңіл-күйді сипаттайды)
4. «Дауыс бояуы» - Алты «дауыс бояуы» эмоционалдылық сөйлеу ерекшеліктері мен олардың екпіні (темп), үнділігі (тональность) мен резонанстық сипатын анықтайды.
5. «Стиль» - яғни, сөйлеу стилінде ырғақ (ритм), интонация, тыныс алу және кідіріс белгілері.

«Натьяшастра» прозалық және поэзиялық стильтерді түсіндіріп, санскрит драмасының стилін поэтикалық ретінде анықтап, өлең өлшемі мен ырғақтарын, екпінін қағидалады. Классикалық үнді театрында сөйлеу ырғағы қатаң түрде заңдастырылып, музыкалық және пластикалық ырғақтардың негізі болып табылады.

Натьяшастраның талаптарында классикалық үнді театрының ежелгі мәдениеті сөз болып табылғанғадықтан, сахналық сөйлеу саласында актер үшін қажетті дауыс, сөйлеу, тыныс алу құралдарын, позиционалды дыбыстарды, резонаторларды, интонацияны және екпінді-ырғақты ерекшеліктерін, білімін және өзге де дағдыларды дамыту туралы айтылады.

«Натьяшастра» театрлық заңдары бүкіл шығыстық театрға әсер етті, ал Үндістандағы «лила», «катхакали», «якшаған» және т.б. барлық дәстүрлі жанрлардың негізі болып қалыптасты. Бұл заңдастырылған қағидалар Шығыс классикалық театрларында ешқашан қайта қарастырылмаған.

«Но» - «шеберлік, біліктілік, талант» - жапон драма театрының түрлерінің бірі. Театр сахнасының канондық құрылыс бар; онда актерлік ансамбль музыкамен сүйемелденіп ән орындауға ықпалын тигізеді.. Классикалық бағдарлама бес пьесадан тұрып, ара-арасында үш комедиялық көріністер қойылады. Өнертану ғылымдарының докторы Н.Г. Анаринадың айтуынша, «Но» театрында «музыкалық ырғақ, шу, сыбрдыр – тырсылмен, би, пантомима, ым-ишира, қозғалыс, поза,

арнайы техникамен ән айту, речитатив, кідіріс драмадағы мәтін мен сөзбен қиын байланысады».[2]

Пьеса мәтіні кейде, белгілі бір жерінде речитатив ретінде айтылады, кей жерін әндетіп («утаи» деп аталады) айтады. Актердің айтқан прозасы «котоба», ал оның музыкасы – «фуси» деп аталады. Спектакльдегі негізгі бөліміндегі сөздердің көбі хормен қойылады, ал аз бөлігі басты және екінші пландағы актерлері ойнайды. Актерлер қандай кейіпкерді көрсетсе де, олар дауыстарын өзгертпейді. Тіпті, жас сұлу қыз бала сопрана екеніне қарамастан ер адамдардың тонында яғни баста да ән айтуы да бек мүмкін. Бірақ орындаушы дыбыстың саздылығы мен эмоциональдық бояуын қадағалап тұруы керек.

19 ғасырдың ортасында театрда сөйлеу өнерінің екі жүйесі дамыды: ёвагин (ㄷ ㄱ 吟, «әлсіз ән») - кейіпкердің қайғылы, мұңды немесе сентиментальді көңіл-күйін білдіретін жұмсақ әуенді және цуёгин (ㄷ ㄷ 吟, «strong singing», «күшті ән») - өткір дыбыстық ауысулармен интонация арқылы кейіпкердің қуанышын, айқындылығын және ер мінезділігін көрсетеді. Бірінші түрі негізінен лирикалық сипатқа тән, ал, екіншісі - салтанатты және батырлық спектакльдерге арналған. [3]

Ең көп таралған ән ырғағы (нори) үш буынды екі тактіге бөлген higanogi («бірқалыпты ән») болып табылады. Осылайша жапон поэзиясының 12 буыны ол 7 + 5(sitigoso) деп бөлініп, ол сегіз тактіге(hati bosu) бөлінген: алғашқы 7 буынын төрт жарым тактіге сыйғызса, қалған 5 буынын үш жарым тактіге бөлген; ал соңғы тактіге – дем алу үшін кідіріс және келесі мәтіннің басы болып келеді. Жауынгерлік сахналарға тән қасиет - туноридің ән ырғағы («орташа ән») – екі буын бір тактіге; ал көбіне әннәі немесе бидің басы мен аяғында өолданылатын ырғақ(опогі) («ұлы ән») бір буын бір тактіге деп бөлінген.

«Но» актерлері сахнада еркін сөйлеуіне ешқандай мүмкіндік берілмеген, сөйлеу ережелерінің сипатын анықтайтын барлық нәрсені орындауға міндетті. Оның «стилі» - бұл көбінесе буддизмнің әсері арқылы анықталған рух пен идеялар әлемімен толық байланысты ерекше жабық мектеп. «Но» актерлері білімімен, музыкалық, ырғақтық, өзіне сай өткір дауысы мен ең басты ережелерді қатаң сақтай отырып рухани, кәсіби сөйлеу қасиетіне ие болған.

Қытайдың классикалық театрына тоқталатын болсақ, атақты «Пекин Операсының» нысандырылған актерлік техниканың дәрежесіне қарамастан, қытай театрлық каноны әрдайым психологиялық тұрғыдан ойлау мен сезімдік көріністердің толықтығын талап етті. Сахна тілінің кез-келген «мүкіндіктерін» Хуан Фань-чо сөйлеудің екпінділігі, сөйлеудің ритмикалық ерекшеліктері, мағынасы, дикциясы және дыбыстың күші туралы атап айтқан.

Вокалдық-музыкалық және сөйлеу өнерінің ережелері бір секцияға біріктіріліп, проблемалар мен нормалардың ортақ екендігін білдірді. Ежелгі Үндістандағыдай, музыка көзі - бұл адамның даусы. Қытай сахна өнерінің барлық бағыттарында сөз бен музыканың үйлесімдігіне көп назар аударылды. Олардың арасындағы қарым-қатынастар конфуцианизммен қатар ғасырлар бойы өңделіп қағидаланды.

Хуан Фань – чо ұсынған ережелер:

1. Дыбыстардың айтылуы. Бұл фонетика және фонология бойынша ұсыныстар.
2. Мәтіннің ритмикалық және ой өрнегіне байланысты бөлу ережелері мәтіннің синтагмаларға (*сөйлемдегі сөздердің мағыналық және интонациялық тұтастығына қарай жіктелген тобы*) бөліну қажеттілігін түсіндіреді.
3. Мәтін мәні. Ереже иероглифтердің дұрыс айтылуын талап етеді.

4. Классикалық шығармалардан мысалдар алу. Әйгілі авторлардың классикалық туындыларынан және ариялардың мәтінінен дәйексөздерді (цитаты) қолдану
5. Бес екпін кестесі. Атап айтқанда, қытай тілінің бір буынынан - жоғарыдан төменге қарай немесе керісінше сөз сарының өзгертіп сөйлеу.

Дауыс пен сөз жеткізу мәнері кәсіби жетістіктің ең маңызды шарты болып табылады. Пекин операсының актерлерінің жарқын көрінісі – таза, күшті дауыс пен әсем сөйлеу мәнері арқылы өздерінің талғампаз көрмендерінің көңілінен шығуды бірінші орынға қойған.

Осылайша, Шығыстың үш түрлі ұлттық дәстүрлі мектептеріндегі қағидалық (канондық) трактаттарда баяндалған сахналық сөйлеу ережелерімен танысып өттік. Бізге Шығыстың классикалық театрларындағы сөздердің мәнерлі құралдардың, сахна сөзі терең дамыған теория мен өте маңызды тәжірибе, міндетті мектептің принциптеріне негізделген.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Бердяев Н. Судьба России. М., 1990, с.61.
2. Дзэами М. Предание о цветке стилия: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё) / Пер. со старояп., исслед. и коммент. Н. Г. Анариной. — М. : Наука, 1989. — 199 с. — (Памятники письменности Востока. LXXXIX).
3. Анарина, 2008, с. 291

Тоқаева Ұлпан Нұрланқызы,
Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының магистранты
Алматы қ., Қазақстан
94ulpan@mail.ru

ШЕТЕЛДІК ЖАС РЕЖИССЕРЛЕРДІҢ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ ЖАҢА ШЕШІМДЕРІ

(С. Потаповтың режиссерлігімен сахналанған А. Чеховтың «Шие»
комедиясының негізінде)

Түйін: Бұл мақалада автор қазақ сахнасындағы шетелдік жас режиссерлердің жаңашыл шешімдерін қарастырады. Соның ішінде Астана қаласындағы Қ.Қуанышбаев атындағы қазақ музыкалық драма театрының сахнасында жүріп жатқан «Шие» комедиясына жан-жақты талдау жасаған. Қойылымды сахналауға Саха елінің жас режиссері Сергей Потаповтың өзіндік интерпретациясымен келуі, А.П.Чеховтың мұрасын жаңа көзқараспен оқылуы, актерлермен жұмыс істеу тәсілдерін аықтаған.

Резюме: В данной статье автор рассмотрел новые решения молодых зарубежных режиссеров на казахской сцене. Постановка молодого режиссера из Якутии Сергея Потапова отличается новой трактовкой чтением А. П. Чехова. Подробно была анализирована комедия «Шие», который С. Потапов поставил в Казахском музыкальном драматическом театре имени К. Куанышбаева.

Abstract: In this article, the author examined new solutions of young foreign directors on the Kazakh stage. The production of the young director from Yakutia Sergey Potapov is distinguished by a new interpretation by reading Chekhov. In detail, the comedy "Shie" was analyzed, which S. Potapov performed at the Kazakh musical drama theater named after K. Kuanyshbaev.

Кілт сөздер: театр өнері, қазақ сахна өнері, А.П. Чехов, Сергей Потапов, шетелдік режиссерлер, спектакль.

Ключевые слова: театральное искусство, казахское сценическое искусство А.П.Чехов, Сергей Потапов, зарубежные режиссеры, спектакль.

Key words: theatrical art, Kazakh theatrical art, Anton Chekhov, Sergei Potapov, foreign directors, performance.

Өнер – адамның бойындағы қабілеттің ең биік көрінісі. Қандай да болмасын бір елдің құндылығы арқылы сол халықтың рухани жан-дүниесін, мәдениетін, талғамы мен даму бағытын аңғаруға болады. «Қай халықтың болмасын өзге жұртқа ұқсамайтын бөлек болмыс-бітімін даралап, өзіндік тағдырын айқындайтын басты белгі – мәдениеті. Мәдениет – ұлттың бет-бейнесі, рухани болмысы, жаны, ақыл-ойы, парасаты. Өркениетті ұлт, ең алдымен, тарихымен, мәдениетімен, ұлтын ұлықтаған ұлы тұлғаларымен, әлемдік мәдениеттің алтын қорына қосқан үлкенді-кішілі үлесімен мақтанады» [1, 9] деген Елбасымыздың сөзі осының куәсіндей. Көркем әдебиет, музыка, кескіндеме, мүсін, театр, кино, би, сәулет түрлері рухани құндылықтардың негізі болып табылады. Дегенмен осылардың ішінде бойына барлық өнер түрлерінің негізгі элементтерін жинағаны – театр. Сонау ХХ ғасырдың басында Ж.Аймауытов пен Ж.Шанин негізін қалап, шаңырағын көтеріп берген театр режиссурасының туын жықпай алға сүйреген әр буын өкілдері А.Токпанов, Ш.Айманов, Ә.Мәмбетов, М.Байсеркенұлы, Е.Обаев, Ж.Хаджиев, Ә.Рахимов, Б.Атабаев, Н.Жақыпбай, т.б. қазақ театрының әлемге танылуына өз үлестерін қосты. Алайда қалыптасудың ең алғашқы кезеңінде де, бүгінгі таңда да театрлар мұнымен шектеліп қалған жоқ, басқа елдерден режиссерлерді шақырту арқылы алыс-жақын шет елдермен мәдени байланыс орнатуда. Сол себепті ХХІ ғасыр басындағы қазақ театр мәдениеті мен шет елден шақыртылған режиссерлер арасындағы шығармашылық байланыс мәселелері қазіргі таңда өзекті.

Қазақ театр тарихына үңілетін болсақ, ХХ ғасырдың отызыншы жылдары Ресейден М.Г.Насонов, О.Беков, Ю.Л.Рутковский, И.Г.Боров, П.В.Лесли, қыркыншы жылдары М.И.Гольдблат, А.Г.Ридаль, Я.С.Штейн, О.И.Пыжова мен Б.В.Бибигов, елуінші жылдары аты аталған режиссерлерден бөлек тағы Н.Д.Ковшов, В.А.Вронская сияқты өнер майталмандары келіп, отандық театрдың дамуына өз үлестерін қосты. Ал, ХХІ ғасырдың басынан бастап еліміздегі театрлардың дені режиссерлерді Орта Азиядан шақыруды бастады. Атап айтар болсақ, Өзбекстаннан В.Умаров, О.Салимов, Тәжікстаннан Б.Абдураззаков, С.Усмонов, Қырғызстаннан Н.Асанбеков, Н.Абдықадыров, Түрікменстаннан К.Аширов пен О.Ходжакули сынды мықты режиссерлер Қазақстандағы түрлі театрларда еңбек етіп, қайталанбас қолтаңбаларын қалдырды. Соның ізімен бүгінгі таңда еліміздегі академиялық, облыстық театрлардың барлығы дерлік шет елден режиссерлер шақыруды дәстүрге айналдырып отыр. Якутиядан С.Потапов, Башқұрстаннан А.Абушахманов, шекаралас жатқан мемлекеттерден бөлек Литвадан И.Вайткус, Л.Зайкаускас, Германиядан М.Пфайффер, Д.Билов, Грузиядан Г.Маргвелашвили, Оңтүстік Кореядан Кан Тхе Сик секілді атақты режиссерлер келіп мәдени байланыс орнатуда.

Осы тектес ынтымақтастық нәтижесінде пайда болған спектакльдер соңғы маусымдағы ең үздік қойылымдар қатарына еніп отыр. Солардың бірі – Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында Антон Чеховтың «Шие бағы» комедиясын сахналаған якутиялық режиссер Сергей Потапов.

Сергей Потапов – өнер жолын актерліктен бастаған, кейіннен ГИТИСтің режиссерлік факультетін М.Захаровтың ұстаздығымен тәмәмдаған якутиялық театр және кино режиссері. Бүгінде аталмыш екі салада да жетістіктерге жетіп, көптеген фестивальдерде жүлделі орындарға ие болып жүр. Ол сахналаған Э.Ионесконың «Макбет» қойылымы 2005 жылы «Золотая маска» Ұлттық театр премиясының жүлдесіне де ие болған.

Режиссер көбіне жаңа драма немесе заманауи авторлардың пьесаларын қойған, дегенмен классикалық дүниелерді көрсетуден де қашқан емес. Атап айтар болсақ, Л.Толстойдың «Анна Каренина», А.Чеховтың «Апалы сіңлілі үш қыз» сынды шығармаларын Саха театрында әр жылдары қойған. Ал, шетелде жұмыс істеген алғашқы жұмыстарының бірі – Астана қаласындағы Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрындағы А.Чеховтың «Шие» комедиясы.

«Чеховты түсінбейінше, ұқпайынша орыс халқының өмірін, өнерін толық меңгеру шалалыққа саяды. Режиссерлеріміз, актерлеріміз асығулары тиіс. Көп жылдардан бері М.Әуезов, Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық театрлары мен Ж.Аймауытов атындағы Павлодар, Ж.Шанин атындағы Оңтүстік Қазақстан облыстық драма театрларынан өзге жергілікті ұжымдарымыз ұлы драматург шағармаларына түпкілікті мойын бұра алмай келеді. Әрине классиктер еңбегін игеру онай шаруа емес, дегенмен, ізденіс, серпіліс, сілкініс бар жерде қозғалыс, даму, өсу, өрлеу, ілгерілеу болмақ», [2, 99] – деп белді театр сыншысы Ә.Сығай қазіргі таңда мәселеге айналған тақырыпты қозғап кеткен. Әлемнің түкпір-түкпірінде қойылып жүрген драматург пьесаларының біздің елімізде, әсіресе қазақ театрларында сахналанбауы қынжылтады. Мысалы, «Шие бағы» пьесасы біздің елімізде осыған дейін Н.Бекежанов атындағы Қызылорда облыстық қазақ драма театрында Е.Оразымбетовтың, А.Чехов атындағы Павлодар облыстық орыс драма театрында И.Меркуловтың, М.Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театрында Р.Андриасянның режиссерлігімен сахналанған болатын. Қарап тұрсақ, аталғандардың ішінде тек біреуі ғана қазақ театры екен. Бұл кемшіл тұсты Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрындағы С.Потаповтың интерпретациясымен қойылған А.Чеховтың «Шие» спектаклі толықтырды.

Сергей Потапов спектакльдің жанрын комедия деп алуды жөн көрген екен. Көп уақыт бойы пьесаның жанры дау тудыратын тақырыптардың бірі болып келді. Бірі оны драма, бірі комедия, ал кейбіреулер оны трагедия деп қарастырды. Автордың өзі пьесаны жазып бітірерде Вл.И.Немирович-Данченкоға хат жолдап: «Пьесу назову комедией», [3, 129] – деп жазған болатын, ал бітіргеннен кейін М.П.Алексееваға «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс», [4, 131] – деп хабарлаған. Пьесаны оқыған М.Горкий «А.П. Чехов создал совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию» [5, 254] деген пікірде болды. «Смех, свободный и веселый, проникает все положения пьесы. Но не менее значительно в ней и лирическое начало. Чехов выступает творцом оригинальнейшего, новаторского жанра лирической комедии, социального водевиля», [6, 364]– деген пікір арқылы М.Горкийдің пікіріне қосылатынын көрсеткен В.Ермилов өз кітабында ұстанған позициясын дәлелдеп шығуға тырысқан. Драмалық, тіпті трагедиялық тұстарының бар екендігіне қарамастан пьеса сол кезеңнің келеңсіз жақтарын әзіл арқылы көрсетуі, кейіпкерлер мінезіндегі күлкі тудыратын сәттердің болуы жанрдың комедия болып

қалыптасуына негіз бола алатынын алға тартады. Ал, К.С.Станиславский бұл пікірлердің біріне қосылмай, мүлдем басқа ойды ұстанған, оның: «Это не комедия... это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте... «тяжелая драма русской жизни»» [7, 151] деген сөздері соның дәлеліндей. Өртүрлі пікірлердің қалыптасуы заңды дүние секілді, себебі біріншіден, жанр дегеніміз – суреткердің шығармаға деген көзқарасы. Әркімнің пьесаны өз танымында қабылдап, оны көрсетуі қарама-қайшылықтар тудырмауы тиіс секілді. Екіншіден – Чехов пьесаларындағы жанрдың ерекшеліктері. «Пьесы Чехова — это своеобразные жанровые формообразования, которые допустимо называть драмами или комедиями, лишь имея в виду их ведущую жанровую тенденцию, а не последовательное проведение принципов драмы или комедии в их традиционном понимании» [8, 97] деген ойы тек осы автордың шығармаларына тән қасиетті деп басып айтқандай.

Классикалық туындыларға тән Чехов пьесаларының тағы бір ерекшелігі – өткен ғасырда жазылса да қазіргі біз өмір сүріп жатқан ортамен үндестік табуы. «Шие бағы» заманауи пьеса, себебі дәл бүгінгі таңда біз несиенің, кепілдіктің не екендігін, жерді тартып алып, үйсіз қалудың қандай екендігін де өте жақсы түсінгендейміз. Тіпті соңғы кездері өте үлкен мәселеге айналған жер мәселелері пьесаның бүгінгі таңда қойылуын талап ететіндей. Осы тұрғыдан алғанда, күрделі мәселелерді қозғайтын спектакль жанрын фарс немесе комедия деп қарау тым жеңіл ойлаумен тең. Алайда режиссер С.Потапов спектакль жанрын комедия деп алуы арқылы пьесаның негізгі айтар ойын күлкі, әлжуа арқылы жеткізгісі келген.

Якутиялық режиссердің сахналануындағы қойылым домбыра тартып, «Ойлап тұрсам бұл дүние шолақ екен-ау...» деп ән салып отырған қария мен оны мазақ қылып, не күлдіргісі келіп жүрген актер сахнасынан басталады. Осыдан-ақ спектакльдің классикадан ерекшеленетінін байқадық. Режиссер С.Потапов пьесаны қазақ қоғамына алып келуге тырысқан. Ол үшін біріншіден, кейіпкерлердің есімдерін қазақиландырса, екіншіден олардың бірі киімдеріне ою жабыстырып, ал кейбірі үстілеріне комзол, бастарына тақия киіп шықты. Онымен қоса сахнаның бір жағында тұрған үлкен есік те оюланған. Ал, үшіншіден, қойылымда актерлердің көпшілігі домбырамен ән айтып, қобызбен күй тартып, бірде көріністерді алға жылжытуға, ал бірде кейіпкерлер мінезіндегі өзгерістерді көрсетуге тырысады. Дегенмен де бұның бәрі тым ерсі көрініп кетті десек, қателеспеспіз. Себебі біз сахнадан қазақшаға өзгертілген кейіпкер есімдерінің, оюланған киімдер мен ұлттық аспаптардың арқасында «қазақиланған» орыс классикасын емес, А.Чеховтың пьесасысындағы атмосфераны, кейіпкерлеріндегі ерекше мінездерді көруді мақсат етеміз. Осы жерде театртанушы Қадыралиева Айзаттың мақаласынан мысал келтіретін болсақ: «Қай елдің драматургі болмасын сол халықтың салтын бұрмаламай, сахналық этнографиялық костюм мен портреттік гримнің нақты болуына режиссерлер ерекше көңіл аударса өздеріне абырой болмақ» [9, 17] Бір жағынан келісуге болатын пікір, алайда бұл тәсіл спектакльдің жалпы концепциясымен үйлесім тауып, белгілі бір ойды меңзеп тұрса қолданылғаны дұрыс емес деп айта алмаймыз. Дәл осы қойылымда режиссер екеуін біріктіріп қазақша үн қатқан А.Чеховты көрсетті. Автор пьесаларына тән жұмбақ сыр, кейіпкерлеріне тән құпиялылық қазақ сахнасында өзінше тіл қатты.

Ең алғашқы көрініс тыныштықты бұзып, поезд дыбысын салып, қолдарына чемодан ұстап өздерінің Парижден келе жатқандықтарын көрсеткен кейіпкерлерден басталады. Олардың бәрі көрермендерге қарама-қарсы келіп тұра

қалғанда олардың ішінен бірі басты кейіпкерге «Бұл қай бөлме?» деген сұрақ қояды. Осы кезде басқалары «Балалар бөлмесі» деп сыбырлай бастайды, ал, Шие ханым солардың сөздерін қайталаған кезде сахнадағы жарық бірден күшейіп, жап-жарық болып кетеді. Режиссер қойылымдағы жарық рөліне аса мән берген, нәтижесінде екпін қойылуға тиісті іс-әрекеттер, сахналар түстердің ауысуымен шешіліп отырды. Спектакльдің басында сахна кеңістігін билеп тұрған әлсіз жарық – тыныштықты осылайша қуаныш, жастық, бақыттың белгісіндей жарық алмастырады. Бұл жарық Шие ханымның (Любовь Андреевна) қайтыс болған баласының ұстазы Пәтөнәй (Трофимов) бейнесіндегі Д.Әлімов сахнаға шыққан кезде де үлкен рөл атқарады. Пәтөнәйді көргендегі Шие ханымның естеліктерінің арқасында сахна қараңғыланып, арғы жағынан көбелек қуып жүрген Ғаниге (Гриша) әлсіз жарық түсіп, өткенді көрсетеді. Осылайша жарық бірде өткенді еске салса, бірде сол сәтте болып жатқан оқиғалардың маңыздылығын арттырып отырды.

Шымылдық ашыла салысымен қойылым динамикалы түрде басталып, баршаны сол үйдің атмосферасына енгізіп алды. Режиссер С.Потапов ең алдымен спектакльдің жалпы формасын жақсы тапқан. Эксперименттік тәсілді ұстанудан қорықпай, пьесаға жана дем берген. Нәтижесінде қазақ сахнасындағы А.Чехов пьесасының замануи интерпретациясын көре алдық.

Спектакльдегі тағы бір ерекшелік – сахнаның бір шетінде орналасқан микрофон. Басты кейіпкерлер кей тұстарда монологтарын осы жерге келіп, баршаға жария еткендей қылып айтып отырды. Бұл режиссердің кино саласында да еңбек ететіндігін байқатса, екіншіден бүгінгі таңдағы «саундрамалық» қойылымдарда көптеп кездесетін тәсілдердің бірі. Режиссер әр кейіпкердің жүрек түкпірінде жатқан ең құпия сырды да, баршамен бөліскісі келетін ойларын да микрофон арқылы айтқызады. Осы арқылы режиссер қойылым барысындағы кейіпкер сөздерінің ең негізгілерін екпін қойып көрсеткісі келген. Онысы сәтті шыққан, спектакльге серпіліс алып келген тұстардың бірі болды десек қателеспеспіз.

Қойылымға қатысушы актерлер ансамбль түзе білді. Әсіресе ер адамдар спектакльдің темпоритмін бір сәтке де түсірмей, үздік серіктестік байланыс құрды. Ғайып (Гаев) рөліндегі Қ.Қыстықбаев, Балташ (Лопухин) бейнесіндегі Н.Өтеуілов және Ескенді (Семен Панталеевич) сомдаған С.Қашқабаяев ойындарында мін жоқ. Дәл осы қойылымда олар өздерінің сан қырлы актер екендіктерін дәлелдеді. Сомдайтын образдарын жіті зерттеп, бойларына сіңіріп, жан-жақты игергендерін байқатты. «Режиссер, проделав огромную работу по анализу пьесы, уточняющую его замысел, приходит на репетицию со знанием всей цепи конфликтных фактов пьесы — это непреложно. Более того, режиссер должен знать действие каждого персонажа и связи с каждым конфликтным фактом», – дейді театр режиссері А.Поламишев еңбегінде. Өкінішке орай, көптеген режиссерлер аталған тәсілді қолдана бермейді. Қойылымның болашақ жобасы тек репетиция кездерінде ғана пайда бола бастайды. Ал, С.Потапов пьесадағы қақтығыстарды зерттеп барып қана қойылыммен, актерлермен жұмыс істей бастайды. Соның арқасында, қойылымдағы диалогтар, тіпті актерлердің монологтері де сенімді, әрі қақтығыс тудыратын байланыс пайда болады.

Шие бағын «құтқарып қалу үшін» түрлі ұсыныстармен келетін Балташ бейнесіндегі актер Н.Өтеуілов ойынынан дамуды көрдік. Кейіпкер мінезіндегі намыстың тапталуы өшпенділікке, ал ол кек алуға, кейіннен дұшпан

санайтындардың ең бағаласынан тартып алуға әкеліп соқтырды. Алғашқы көріністердің біріндегі А.Танабаева мен Н.Өтеуіловтің сахнасын режиссер символикалық түрде шешкен. Шие ханымды сомдаушы А.Танабаева жерге отыра кетіп, бақты алып қалудың амалдарын көрсетіп жатқан Балташ рөліндегі Н.Өтеуіловтің үстінен аттап өте шығады. Осы арқылы С.Потапов Балташтың пікірін құлағына ілместен, теріс бұрылып кеткен Шие ханымды көрсетті. Осы көріністен екі нәрсені байқадық. Бірі – ханым басын әр нәрсеге ауыртқысы келмеуі, тірлікпен ісі жоқ, онсыз да таусылуға таяп қалған ақшаны ары да, бері де шашуы. Ал, екіншісі – өзіне басқалардың бей-жай қарауы, тіпті елемеулері Балташ мырзаның намысын оятып, кезінде қалып кеткен өкпені қайта еске салып, кек алуға итермелегені. Бір мизансцена арқылы режиссер екі кейіпкердің де мінездеріндегі ерекшелікті, өзгерісті көрсетті. Спектакльдің ең соңында шие бағының сатылғандығын және оны Балташ мырза сатып алғандығын естігенде Шие ханым рөліндегі А.Танабаева ештеңе деместен, жерге отырып қалады, ал Балташ кейпіндегі Н.Өтеуілов осы сәтті пайдаланып, кегін қайтарып, оның үстінен аттап жүре береді. Осылайша, дүниенің алма кезек екендігін тағы бір еске салғандай әсер қалдырды.

Ғайып бейнесін сомдаған актер Қ.Қыстақбаев ойынынан ізденісті көрдік. Айналасында болып жатқан жайттармен шаруасы жоқ, бақ сатылып жатқанда балық аулап, аяғына кірген тікенге жылап жүрген кейіпкер арқылы режиссер бүгінгі таңдағы ез жігіттерді көрсеткісі келгендей. Өзі киіне алмайтын, айтқаны болмай бара жатса жылап қорқытатын «ер адам» отбасының мүддесін, қарындастың намысын қорғай алмасы анық. Сол себепті де сомдайтын кейіпкерінің әрекет етпеуін, үйді қорғап қалуға талпынбауын режиссер осы трактовка арқылы көрсеткен. Педагог М.Буткевичтің «Готовясь сыграть пьесу сегодня и стараясь сыграть ее правдиво, мы невольно ищем сегодняшние мотивы поведения действующих лиц. В этом специфика театра как искусства, существующего именно сегодня и только сегодня», [10, 143] – деген сөздері Гаев бейнесінің дәл осындай мінезді болуын ақтап тұрғандай.

Ал Ескен рөліндегі С.Қашқабаяев эпизодтық бейнені сомдау арқылы актер ретінде қаншалықты түрлене алатынын көрсетті. Өзіне жағымсыз адамдармен сөйлескенде бірде аузы-басын тыржитып, бірде бақа болып секіріп ұнамайтынтығын ашық көрсете алатын кейіпкерді актер мимика арқылы, пластикалық шешімдер арқылы көрсетті.

Керісінше қойылымдағы әйел адамдардың бейнелерін сомдаған актрисалардың ойыны өте әлсіз. Шие (Любовь Андреевна) рөліндегі А.Танабаева, Алманы (Аня) сомдаған Ж.Искакова, Бану (Варя) бейнесіндегі А.Ибраева сынды актрисалардың ойыны әлі де шеберлікті, дайындықты қажет етеді. Режиссер Сергей Потапов қойылымға жас актерлерді енгізу арқылы пьесаға жаңа үн қосуды мақсат еткен. Мысалы режиссер қойылым бойы «Шиені» жас қыз образында көрсетті. Онысы орынды да, туған жеріне, балалық шағы өткен үйіне келгенде жан-дүниесі жасарып, ерекше күйге бөленген адамды С.Потаповтың шешімімен сальто жасап, билеп, сахнада еркін қозғалған жас актриса сомдады. Ал, спектакльдің ең соңында сатылып кеткен шие бағымен қоштасқан актриса А.Танабаева кенеттен егде жастағы әйел болып шыға келеді. Сол арқылы қойылым бойы біз көрген жас қыз тек Шие ханымның ішкі әлемінде болып жатқан толқыныстарды көрсетуге негізделген тәсіл екендігін түсіндік. Режиссер трактовкасындағы бейне сәтті жасалғанымен, актрисаның кейіпкер бейнесін ашуы көңілге қонымды бола қойған

жоқ. А.Танабаева кейіпкерінің ішкі образын жасаудан гөрі, сыртқы келбетіне көп мән бергендей әсер қалдырды. Себебі актриса негізгі екпінді пластикаға қойған, ал диалогтарындағы серіктестерінің әрекеттеріне «баға» бермей, кезегі келгенде сөйлеп кете беруі әлі де шеберліктің жетіспейтіндігінің дәлелі. «Интеллект создаст такое разумное сочетание ума и эмоций, при котором идеально сдержанный душевный жар никогда не дойдет в работе до точки кипения с характерным для этого состояния лихорадочным метанием. Совершенства достигнет тот актер, чей ум сумеет постичь все богатства собственной артистической природы и показать их нам через идеально найденные символы», [11, 193] – дейді ағылшын режиссері Г.Крэг. Шын мәнінде режиссер атаған қасиеттерге ие актер сахнада сомдап жатқан бейнесіне сендіру үшін қайғы-мұңды жасанды көрсеткеннен гөрі, ішкі тереңдігіндегі арпалысты беруге тырысады. Туып-өскен үйіне келген кездегі актриса көзінен шаттықты, дауысынан қуанышты көре алмасақ та, соңғы көріністегі қоштасу сахнасында қимастықпен шиіе бағына қайта-қайта оралып, жан айкайы шыққан шарасыз әйел бейнесін көре алдық.

Бану (Варя) бейнесін сомдаған актриса А.Ибраеваның кейіпкері сабырлы, әркез ұстамды, үй ішіндегі тірлікті ғана ойлайтын басына орамал таққан нағыз қазақ әйелі. Мойнына таққан кілттері арқылы үй шаруасының кімнің қолында екендігін көрсеткісі келгендей. Спектакль басынан тастамай тағып жүрген кілттерін, қойылым соңына қарай еріксіз Балташқа беруге мәжбүр болды. Режиссердің осы арқылы кейіпкер табиғатын, осы үйдегі алар орнын символикалық түрде шешуі сәтті шыққан. Алайда актриса А.Ибраева ойыны бір сарынды, іш пыстырарлықтай болып кетті, тіпті дауысының бір темпте ғана болуы сомдап жатқан кейіпкер мінезіндегі өзгерістерді ашып көрсете алмады. Атап өткеніміздей, бұл бейне отбасының тұтастығын сақтауды, шиіе бағын аман алып қалуды ойлайды, ол үшін бәрі қосқысы келіп жүрген Балташқа үйленсе өз дегеніне жетер еді. Актриса Балташпен үйленуге қарсы емес екендігін сөзбен айтпаса да, ісімен, қылықтарымен білдірсе рөлдің ашылуына септігін тигізеді.

Қойылымда қылықтары әзіл тудырып, сахнаға әр шыққан сайын бір ерекшелік алып келетін актриса бар, ол – Дәрия (Дуняша) рөліндегі А.Серкебаева. Актриса бір күйден екіншісіне тез ауысып, дауыс ырғағын да сан құбылтып, соған сай іс-әрекет жасайды. Қойылымға комедиялық сарын беріп тұрған образ өз мақсатына жете алды, ең алғашқы сахналардан бастап көңілді, айналадағылардың бәріне қуаныш сыйлап жүретін кейіпкердің де мұңайатын кезі болатынын көрдік. Соңғы сахналарының бірінде Парижге кетіп бара жатқан Жарасқа (Яша) сүйетіндігін, хат күтетіндігін айтқанда актрисаны мүлдем басқа қырынан көрдік. А.Серкебаева үнемі күліп жүретін адамның да қайғысы барын, бір қарағанда жеңілтек көрінетін қыздың да сүйіп, күтетін бір ғана адамы бар екенін көрсетті. Тағы бір айта кететін жайт – актриса серіктестерімен әдемі диалог құрып қана қоймай, оны ешқандай жасандылықсыз, шынайылыққа жақындатуға тырысады. Нәтижесінде ауыз толтырып айтуға болатын толыққанды бейне пайда болды.

Бұдан басқа, қойылымда қайғылы кейіпкер бар, ол – Шал (Фирс). Шал бейнесін ҚР еңбек сіңірген қайраткері К.Нұрланов сомдады. Бар ғұмырын сол үйдің шаруасына беріп, өмір бойы қызмет етіп келе жатқан қарияны қартайған шағында ешкім де тыңдағысы келмейді. Шиіе бағы сатылып, үй құлыпталып бәрі жан-жаққа кеткенде ұмыт қалған қария кеткендердің артына қарап жылауын тоқтатпайды. Шиіемен қатар жас қосып келе жатқан қарияның оталып жатқан шиелерді құшақтап жылауы – көз алдында жастық шағының балталанып

жатқанына қынжылу. Актер кейіпкерінің характерін жақсы тапқан, спектакль бойы К.Нұрлановтың өзін-өзі ұстауы болып жатқан оқиғаларға еріксіз көнетіндігін көрсеткендей, алайда соңғы сахнасында жан дауысын шығара айғайлауы жалғыздықта өлуге қарсы шыққысы келетіндігін немесе өткен жастық шағының бекер кеткендігін көрсеткісі келгендей.

Жалпы қойылымдағы актерлік ансамбль өте жоғарғы деңгейде болды. Бұған әр актер өз үлесін тигізіп жатты. Атап айтар болсақ, Д.Әлімов Пәтөнәйді (Трофимов), А.Аймағамбет Шарлоттаны, Ш.Ордабаев Жарасты (Яша) сомдады. Актерлер кейіпкерлерінің ішкі және сыртқы пластикасын игеруге тырысып баққан, дайындықтардың нәтижесінде сомдалатын рөлдер әлі де пісіп-жетіледі деген сенімдеміз.

Қойылым суретшісі Берік Бурбаев еңбегінің зор екендігін де айтып өту жөн болар. Сахнада атап айтарлықтай күрделі сценография жоқ, бірде есік, бірде шкаф қызметін атқарып тұрған дүние, авансценадағы шие бұтақтары және сахна түбінде орналасқан есік. Шаңырақ ретінде көрсетілген қызыл абажур да тиімді табылған. Қойылым соңында шие бағының сатылғанын хабардар еткенде аталмыш шаңырақ Балташ рөліндегі Н.Өтеуіловтің жоғарғы жағынан төмен қарай түсіп, осы шаңырақтың иесі болғанын көрсеткендей. Сонымен қатар, Парижден қолдарына ұстап келген чемодандар бірде Алма образын сомдаған Ж.Искакова қуанышпен еске алып көрсеткен әуе шарына айналса, бірде үлкен үй ішіндегі бөлмелерді көрсетті. Бұдан бөлек сахнада бірнеше орындықтар орналастырылған, олар спектакль бойы өз қызметтерін атқарды. Ең соңғы сахнада шие бағы сатылып, барлығы жан-жаққа кетіп бара жатқанда актерлердің ортада орналасқан орындықтарды құлатып кетуі де ерекше шешілген. Осылайша бір отбасының тарихы күйреп, өткені ұмытылып, болашаққа деген сенімі жоғалғанын көрсеткісі келді деп түсіндік. Режиссер мен суретшінің сахнаны декорациямен толтырмай, көптеген дүниелерді шартты түрде көрсетуі заманауи театр талабына сай, минимализмге жақын, ал символикалық шешімдер кейіпкерлердің мінезін ашуда құпия кодтар тәріздес мәнге ие.

Астана қаласындағы Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында сахналанған С.Потаповтың қойылымы репертуарға тың өзгеріс алып келді. Орыс классикасы қазақ қоғамына жақындады, ондағы қатысушылардың баққа деген көзқарасы бүгінгі тандағы заман келбетінің жалпы бейнесін жасады. Өкінішке орай, режиссерлердің дені спектакльде басты орынға кейіпкерлерді шығарып, тек солардың іс-әрекеті арқылы өмірдің өзгергендігін, бұрынғы күндердің қайтып келмейтіндігін көрсетіп жатады. Алайда, сол қатысушылардың бір кездері жайқалып, кейіннен бұрынғы бейнесін жоғалтқан дүниеге деген қарым-қатынасының нәтижесі ғана заманға берер баға болмақ. Осы орайда Жақыпова Жазираның мақаласын мысал етсек: «Авторлар Чехов осы комедиясында өз кейіпкерлерінің әрекетімен дворян ошағының талқандалуын, жаңа заманға деген бейімсіздікті және жаңа қожайынның үстемдігін көрсетуге тырысқан деп келді. Бірақ заман өзгерді. Араға уақыт салып шығармаға қайтадан үңілгенде басқаша ой келеді. Меніңше, пьесаның басты кейіпкері басқа емес, Шие бағы, оның гүлдеу кезіндегі ғажайып сұлулығы. Автор кейіпкерлердің баққа деген көзқарасы арқылы олардың пайым-парасатын көрсеткен», [12, 7] – дейді. Ал, итальян режиссері Дж.Стрелер «Сад — это сердцевина всей истории, он — главное действующее лицо, и потому именно он представляет собою самую большую трудность для постановщика. Не показывать его, просто подразумевать — это

ошибка. Показать, дать почувствовать — другая ошибка. Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить, но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу. Потому что в нем концентрируется все», [13, 132] – дейді. Екі пікірде де айтылған мәселе С.Потапов трактовокасының негізгі кілтінә айналған. Себебі режиссер үшін басты мәселе – баққа деген адамдардың көзқарасының өзгеруінен туындайтын өзгерістер. Мүмкін ол жақсы жаққа қарай өзгеріс, мүмкін керісінше, алайда якутиялық режиссер шие бағы сатылғанмен, барлық кейіпкерлерді жаңа өмір күтіп тұрғандығын көрсетті. Театр режиссері, педагог А.Эфрос кітабында аталған автордың пьесаларын зерттеу келе: «Чехов верил в будущее, но при этом сохранял самый трезвый и самый суровый взгляд на жизнь», [14, 67] – дейді. Келтірілген мысалды режиссер С.Потапов та спектакльде көрсетіп өтті. Сахна қараңғыланған кезде, түкпірде орналасқан есіктен жарық шашылып баршаны қуанышқа бөлеп, бақытқа кенелтетіндей әсер сыйлады. Осылайша Сергей Потапов режиссерлігімен сахналанған «Шие» спектаклі театр репертуарындағы ауыз толытырып айтатын қойылымдардың біріне айналды.

Астана қаласындағы Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында А.Чеховтың «Шие» комедиясын сахналаған якутиялық С.Потапов Қазақстанға жақында ғана келсе де, Астана қаласындағы М.Горький атындағы орыс драма театрының ұжымымен де жұмыс істеп үлгерді. Режиссерге ең алдымен спектакльдің жалпы формасы, оның әсемдігі арқылы көрермендерді де болып жатқан оқиғаларға енгізу маңызды. Оның да таңдап алған «Шие бағы» пьесасы қазіргі таңдағы ең заманауи пьесалардың бірі болып отыр. Себебі дәл бүгінгі таңда біз несиенің, кепілдіктің не екендігін, жерді тартып алып, үйсіз қалудың қандай екендігін де өте жақсы түсінгендейміз. Тіпті соңғы кездері өте үлкен мәселеге айналған жайттар да пьесаның бүгінгі таңда қойылуын талап ететіндей. Осы секілді мәселелерді көтерген спектакльде қалжың да, фарс та бар. С.Потапов үшін актерлердің сыртқы бейнелерінің өзі кейіпкер характерін беріп тұруы тиіс. Кейіпкерлердің ішкі жан-дүниесін сыртқы бейнелеріндегі кейбір ерекшеліктер арқылы көрсету өте тиімді тәсіл екендігін якутиялық режиссер көрсетіп өтті.

Жалпы алғанда қандай режиссер келсе де, ол ең алдымен екі ел арасындағы мәдени байланысты орнатқаннан бөлек, отандық театрларымыздың дамуына өз үлесін қосатыны белгілі. Сахна мәдениетіндегі мұндай шығармашылық диалог елдегі театр процесін байытып, одан әрі дамудың айқын жолдарын көрсетеді. Әр елдерден шақыртылған талантты режиссердің кез-келгені ұлттық мәдениетіміздің дамуына үлес қоса отырып, екі ел арасындағы байланысты одан әрі айшықтай түсері анық.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. Тарих тағылымдары және қазіргі заман. – Алматы: Қазақстан. – 1997. – 121 б.
2. Сығай Ә.Т. Ой төрінде – театр. – Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 330 б.
3. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. – М.: Гослитиздат, 1951. – 384 с.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. – М.: Гослитиздат, 1951. – 384 с.
5. Горький М. Собрание сочинений – М.: Гослитиздат, 1953. – 422 с.
6. Ермилов В. А.П. Чехов. – М.: Советский писатель, 1951. – 512 с.
7. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искус., 1953. – 782 с.
8. Ревякин А.И. Идеальный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А.П.Чехова. – М.: OCRBiografia, 1956. – 354 с.
9. Қадыралиева А. Қазақтың шие бағы. //Театр.kz. – 2016. –№5

10. Буткевич М. К игровому театру. – М.:ГИТИС, 2002. – 482 с.
11. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
12. Жақыпова Ж. Шие бағы пьесасына жаңаша көзқарас. //Отарқа газеті, №17
13. Стрелер Дж. Театр для людей. – М.:Радуга, 1984. – 312 с.
14. Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. – М.:Парнас, 1993. – 318 с.

Шапошникова А.В.,

художник по росписи костюмов,

ГАТОБ имени Абая,

магистрант 2 курса КАЗНАИ им.Т.Жургенова,

Алматы, Казахстан, grafinya8821@mail.ru

КОСТЮМ В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Түйін: Бұл мақалада Қазақстандағы заманауи эксперименталды театрлардың өндірісіндегі кейіпкердің имиджінде көркемдік іздестіру жолдарын түсіндіруге тырысады. Көркемдік имиджді беру әдістерін талдауға мәдени көзқарас театр өнерінің көркемдік жаңалықтарын тұтастай қазіргі заманғы шығармашылықтың түрлі синтезі ретінде анықтауға мүмкіндік береді.

Резюме: В статье предпринята попытка интерпретировать способы художественного поиска образа персонажа в постановках экспериментальных театров современного Казахстана. Культурологический подход к анализу приемов передачи художественного образа позволяет выявить художественные новации сценического искусства как синтез различных видов современного творчества в целом.

Abstract: An attempt to interpret the ways of art search of an image of the character in staging of experimental theaters of modern Kazakhstan is made in the article. Culturological approach to the analysis of the methods of transfer of an artistic image allows to reveal art innovations of theatrics as a synthesis of different types of modern creativity in general.

Кілт сөздер: көрнекі мәдениет, қазіргі заманғы театр, көркем сурет, site-specific, тәжірибелік постановка.

Ключевые слова: визуальная культура, современный театр, художественный образ, site-specific, экспериментальная постановка.

Keywords: visual culture, modern theater, artistic image, site-specific, experimental statement.

Среди всех видов искусства театр самый «чуткий» к настроениям эпохи, духовным нуждам общества. В следствии чего именно театр содержит в себе особый разнообразный колорит и яркие настроения.

Театр – настоящее, «живое» искусство.

«Театр — не книга с иллюстрациями, которая может быть снята с полки, когда в этом появится нужда. По самому своему существу театр должен служить душевным запросам современного зрителя. Театр или отвечает на его потребности, или наводит его на новые стремления и вкусы, когда путь к ним уже замечается. Хороший театр поэтому должен ставить или такие пьесы из классических, в которых отражаются благороднейшие современные идеи, или такие из современных, в которых теперешняя жизнь выражается в художественной форме» [1, гл. 3].

К данному определению «хороший театр» подходят как минимум три постановки: «Ревизор», поставленный в

драматическом театре города Алматы, и постановки театра ARTиШОК «Ұят» и «История уродства».

Уникальность театрального творчества в том, что оно шагает в ногу со зрителем, отражает его чаяния и проблемам, рассказывает истинно мудрые пути решения. Об этом говорил В.И. Немирович-Данченко: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым» [2, с. 118].

Современный театр и способы его проявления являют собой область непрерывного творческого поиска и эксперимента. Художественные перформансы, авангардный подход зачастую ошеломляют и ставят в тупик. Необходим структурированный, осмысленный взгляд на происходящее в сфере культуры и ведущих тенденций современного искусства. Визуальная культура вытесняет культуру письменную, и является преобладающей в современном обществе. Об этом свидетельствует все большая востребованность кинопоказов и fashion индустрии, популярность экспериментальных театров. Кроме того наблюдается тенденция роста посещаемости музеев. Впечатляет программа музейных выставок города Алматы, где участвуют как местные мастера, так и зарубежные художники. Начиная с 2013 года заметен рост посещаемости музеев Казахстана на примере Центрального государственного музея Республики Казахстан [3].

В последние годы наблюдается всплеск интереса к культуре вообще и это видно невооруженным взглядом. Посмею выдвинуть предположение, что духовная культура совсем скоро будет преобладать над материальной.

На протяжении веков прослеживается тенденция взаимовлияния культур друг на друга. Следовательно, письменная культура непосредственно влияет на культуру визуальную. Французский философ и теоретик литературы Жан-Франсуа Лиотар выдвигает гипотезу лингвистической относительности, в которой утверждает, что структура языка влияет на мировосприятие и мировоззрения его носителей, а также на когнитивные процессы. За время первого десятилетия XXI века наблюдается тенденция внедрения и замещения устоявшихся уже слов и понятий - терминами англоязычного происхождения, получившими большую популярность.

К примеру, современные экспериментальные театры и их постановки одним только названием вызывают большой интерес у зрителя и заставляют задуматься о переводе слова и выявить главный смысл выражения. ART-убежище BUNKER, открывшийся относительно недавно, уже в своем названии несет корень слова Art, что в переводе с английского языка означает искусство. Театр ARTиШОК в своем происхождении имеет аналогичный корень.

Сегодня зритель при поиске актуальных для себя предложений акцентирует внимание на следующих ключевых моментах: авангард, актуальность, эффект, вдохновение, воображение, душа, зрелище, имидж, искусство, личность, свобода, сенсация, стилизация, талант, творческое мышление, темперамент, трансформация, характер, эксперимент, экспрессия, экстрим, эпатаж.

Современные театры, привлекая к себе внимание «метким» названием, старается не разочаровать зрителя, который еще перед просмотром спектакля задает уровень актуальности постановки. Смысловая нагрузка названия спектакля влияет на содержание, драматургию, сценографию, художественные образы. Меткое попадание в художественный образ героя, несомненно, не останется

незамеченными зрителями, и внесет полноту и ясность в идею режиссера - постановщика. Неслучайно, этот год начался с вручения наград театральным деятелям на Первой Национальной Театральной премии «Сахнагер-2017».

«Театр должен быть синтетическим, т. е. сливающим органически все разновидности сценического искусства, так что в одном и том же спектакле все, искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляска и даже цирк гармонически сплетаются между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение» [4, с. 93]. Так же и в костюме. При создании эскиза к костюму учитываются многие факторы. Во-первых, художник читая текст пьесы выделяет для себя характеристики персонажей, их поступки, изучает общество и время, в котором происходит действие. Затем анализируется замысел художника - постановщика, обсуждается сценография, в которой будет жить образ. Подбор общей тональности костюма имеет прямую зависимость от декорации, на фоне которой будет происходить действие. Костюм должен четко читаться на общем фоне, если, конечно, идея режиссера не предполагает обратного.

Молодые художники зачастую совершают ошибку, не учитывая интенсивности освещения. Это еще один фактор, влияющий на визуальное восприятие образа. И конечно же, костюм не должен мешать игре актера.

«Костюм – это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая линия его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы стать неотторжимой...». «Костюм актера не должен давать представление об эпохе, стиле, не должен быть украшающим нарядом он - вторая оболочка актера, нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа. Костюм должен помогать выявлению тела, жеста, движения. Бессмертие костюмов Арлекина и Пьеро в том, что они органически слиты со своими сценическими образами, и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу» [5, с. 175]. Костюм в руках умелого художника может рассказать многое о герое постановки, начиная от социального статуса и заканчивая эмоциональным состоянием. Театральное искусство развивалось поэтапно, совершенствовались костюм и декорации под воздействием стиля и моды, взглядов художника и предпочтений зрителя.

Прослеживается целая группа явлений направляющих развитие театра и искусства в целом.

В процессе поступательного развития искусства современного театра происходит рост в сторону повышения роли костюма в общем впечатлении от постановки. Для усиления эффекта современные художники применяют экспериментальные приемы воздействия уделяя внимание не только эпатажу образа героя спектакля, но и смене обстановки. И здесь необходимо упомянуть о постановке театра АРТиШОК «История уродства» по книге Умберто Эко, премьера которого состоялась 18 октября 2016 года. Эксперимент начинается с выбора места проведения. Организаторы выбирают Автосборочный завод «Искер». «Вдохновляет начинает сама обстановка: трубы, из которых не валит пар; ржавые гаечные ключи на неровном асфальте; тишина и редкие голые деревья; надо прилично пройти, чтобы услышать лязг железа», - так говорят о своей идее художники спектакля. Анастасия Тарасова, продюсер спектакля и актриса театра, предложила ставить спектакль в формате site-specific. Это направление несомненное новаторство в современной театральной культуре. Стукал Екатерина

выявила актуальность этого направления на сегодняшний день повествуя об этом в своей статье «Современные тенденции в «site-specific theatre» [6].

В репертуаре современных театров отличным примером этого направления является постановка «История уродства».

«Перед актерами стоит непростая задача – «оживить» старый и пахнущий сыростью цех. Это и есть site-specific - направление в современном театре, «когда пространство действительно и приобретает особый художественный статус функцию живого творческого начала, равную исполнителю».

Время внесло свои коррективы: зрителя не развлекают, а пытаются растормошить, поскольку театр – не всегда зал с удобными креслами, на которых можно откинуться и даже заснуть. Купив билет на спектакль, человек может оказаться где угодно: в заброшенном цехе, на железнодорожной развязке или в пустом бассейне. В поисках других «правил игры» режиссеры часто выходят на улицу и присматривают новые пространства. Это направление в театре получило название site-specific. Публику оно делает главным участником спектакля и гарантирует экстрим» [7].

В постановке раскрывается идея духовного, морального, нравственного падения человека, увлеченного лоском внешнего, материального, поверхностного мира. В предшествующие века существовало понятие уродства в физических отклонениях. Но в последнее время, скорее, это заключается в образе жизни человека, который может внешне выглядеть очень красиво, но совершать уродливые поступки. И, наоборот, за уродливой внешностью может стоять красивая душа, высокие цели и поступки.

Не случайно, Умберто Эко в своей серии книг «История иллюзий. История уродства. История красоты. Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов» соединил совершенно противоположные понятия. Исконно уродство воспринимается как противоположность красоты, как черное и белое, как контраст на полотнах мировой живописи. За суетой ежедневных дел современный человек зачастую не замечает нравственное уродство, проходит мимо, ссылаясь на занятость. И именно театр начинает разговор о душевном, раскрывая зрителю глаза на происходящее.

Интересен и нестандартен подход в выражении образа участников спектакля через костюм. Прямолинейно прослеживается связь между главной идеей постановки и художественным решением каждого персонажа. Одна из ведущих героинь, дочь акима города N, заиклившись на внешнем лоске, теряет все человеческие качества и превращается в источник «каннибализма». Каннибализм в постановке не несет значения прямого толкования этого термина, но является острым приемом психологического воздействия. По сценарию, следуя примеру девушки, все жители города поддаются влиянию «темной стороны». Образы принимают авангардное направление в стиле «grunge».

Костюм в современном театре – это абсолютно другая подача образа, иной подход и воплощение. Театры диктуют художникам разные требования к оформлению костюма. Например, музыкальный театр. Отличительной чертой этого театра является музыка. Это более абстрактная и эмоциональная категория, идущая от чувства, требующая характерного цвета. А цвет и силуэт – это задачи художественные.

Балет – это вообще чистая абстракция со своими костюмными идеями и формами. Здесь художник работает с пачкой или трессом, которые были всегда. Но

уже внутри этой заданной формы он делает что-то новое, интерпретированное, неповторимое. Художник играет с техникой и материалами.

Опера усложнена количеством актеров на сцене. Такие костюмы необходимо решать конструктивно, разбивая или объединяя массу по цвету.

Вступая на путь эксперимента и соединяя противоположное, необходимо двигаться в одном направлении - направлении поиска универсальной красоты.

Список литература:

1. Полякова Е.И. Станиславский [Электрон.ресурс]. –1977. –URL: [http://rutlib2.com/book/16106/p/3_1977.\(02.03.17\)](http://rutlib2.com/book/16106/p/3_1977.(02.03.17))
2. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра / Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда [Электрон.ресурс]. –1989. –URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Nemirovich/rozhdn/#End_10_2017.\(02.05.17\)](http://teatr-lib.ru/Library/Nemirovich/rozhdn/#End_10_2017.(02.05.17))
3. Кущенко А.В., Козуб Т.Б. Анализ посещаемости музея как критерий оценки его деятельности (на примере Центрального государственного музея Республики Казахстан) // Вестн. КазНУ [Электрон.ресурс]. –2013. –URL: [https://articlekz.com/article/11708_2013.\(12.06.17\)](https://articlekz.com/article/11708_2013.(12.06.17))
4. Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: ВТО [Электрон.ресурс]. 1970. –URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatr/_1970.\(20.08.17\)](http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatr/_1970.(20.08.17))
5. Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: ВТО [Электрон.ресурс]. 1970. –URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatr/_1970.\(20.08.17\)](http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatr/_1970.(20.08.17))
6. Стукал Е.Д. Современные тенденции в «Site-specific theatre» // Novainfo.ru [Электрон.ресурс]. –2016. –URL: [http://novainfo.ru/article/6244_2016.\(15.09.16\)](http://novainfo.ru/article/6244_2016.(15.09.16))
7. Фатьянова У.Д. История уродства — ARTиШОК по следам Умберто Эко // radiotochka.kz [Электрон.ресурс]. –2016. –URL: [https://radiotochka.kz/29007-istoriya-urodstva-artishok-po-sledam-umberto-eko.html_2016.\(12.02.17\)](https://radiotochka.kz/29007-istoriya-urodstva-artishok-po-sledam-umberto-eko.html_2016.(12.02.17))

Махамбетова А.К.,

*магистрант КазНАИ им. Т. Жургенова,
г. Алматы, Казахстан
tinazolotaya701@gmail.com*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ И МОДЫ

Түйін: Мақалада музыка және сән құбылыстың зерттеу және оның қоғамға әсері мен қарым-қатынасы қарастырылған. Музыка және сән коллекциялар үшін шабыт көзі ретінде көрінетінін байқаймыз. Сондайақ, сән өнеркәсібіке музыканттардың қосқан үлесі мен бейнелеу өнеріндегі стильдер қарымқатынасы қарастырылады.

Резюме: Статья посвящена исследованию взаимоотношений музыки и моды, влиянию данного феномена на эстетические представления общества. Музыка рассматривается, как источник вдохновения для создания коллекции одежды; о вкладе музыкантов в модную индустрию, отражение музыкальных стилей в одежде.

Abstract: The article is devoted to the study of the relationship between music and fashion, the influence of this phenomenon on aesthetic representations of society. Music is seen as a source of inspiration for creating a collection of clothing; on the contribution of musicians to the fashion industry, the reflection of musical styles in clothing.

Кілт сөздер: сән, музыка, стиль, орындаушының бейнесі, дизайнер

Ключевые слова: мода, музыка, стиль, образ исполнителя, дизайнер

Key words: fashion, music, style, executor image, designer

*Музыка придала форму мужской моде
и в игровой и остроумной манере изменила ее движение.
Сложно понять, кто лидирует:
мода или музыка, – но они точно связаны генетически.
Эди Слимман, французский модельер*

Мода, являясь неоднозначным социально-психологическим, культурным феноменом до недавнего времени считалась несерьезным, прихотливым и изменчивым объектом, возникающим благодаря причудам общественного или, скорее всего, личного вкуса.

Действительно, мода - явление одновременно и вечное, и сиюминутное. Однако определенный имидж, образ жизни, любые неписанные правила поведения меняются в зависимости от конкретного временного периода.

Каждая эпоха создает свой эстетический идеал человека, свои нормы красоты, выраженные через конструкцию костюма, его пропорции, детали, материал, цвет, прически, грим и т. д. Во все периоды существования сословного общества костюм был средством выражения социальной принадлежности, знаком привилегий одного сословия перед другим. Одежда говорит о многом, она разоблачает определенные мысли и особенности человека.

С модой тесно связан инстинкт подражания. Подражание одновременно является необходимой предпосылкой моды и ее противоречием. Человек приспосабливается к окружающему миру, он приемлет моду, но вместе с тем с помощью этой моды он стремится отличаться от окружающих его людей.

В настоящее время мода регулирует наиболее важные составляющие системы потребления общества: от рынка произведений искусства и архитектуры до автомобильной промышленности и медицинских услуг.

Одно из важных качеств моды – это ее взаимодействие со всеми сферами культуры. Существует набор факторов влияния на развитие и трансформации моды. Влияние музыки на моду нельзя переоценить – во многом благодаря ей и субкультурам мода была революционной.

Музыка — это результат и причина творческого вдохновения и деятельности. Музыка воодушевляет своих фанатов организовывать музыкальные коллективы, таким образом, через них (и через феномен моды) происходит перерождение музыкальной культуры в неформальных образованиях и в обществе в целом.

Новизна и популярность, признание общества и отменный вкус, дух свободы, протеста и силы — неотъемлемые спутники как моды, так и музыки. Потому как мода и музыка есть отражение постоянно изменяющегося общественного культурного содержания.

Свойство моды таково, что она способствует социальному выравниванию индивидов, соединению их в группы (субкультурные в том числе), а также отделению одних групп от других (межсубкультурная дифференциация). Своим внешним видом и особенными предпочтениями в музыке суб-культура визуально подчеркивает свое отличие от внешнего мира. Вместе с тем, разделяемая внутри субкультуры мода, с одной стороны, служит своеобразной униформой, сплачивая ее представителей посредством внешней подобности.

Более того, определенные элементы субкультурной моды проникают в моду массовой культуры. Так можно объяснить рост популярности имиджа «фриковости» в поп-культуре через музыкальные поп-рок группы.

Молодежь немедленно реагирует на манеру и стиль знаменитостей из мира музыки. Она продвигает в массы новые идеи модных течений, созданных на основе образов известных персонажей. Именно молодежи принадлежит право определять модные тенденции. [1]

Мода работает таким образом, чтобы придавать чему бы то ни было символический и социальный статус, равно как и актуальное сейчас сотрудничество художников и дизайнеров. К примеру, смелая коллаборация современного китайского художника Лю Вея (Liu Wei) и итальянской марки добавила артистизма показу Max Mara в рамках проекта «Monopolis!» в Шанхае. Капсульная коллекция Max Mara+LIU WEI была создана по мотивам собственных работ художника, навеянная архитектурными образами картин и инсталляциями и сеткой городских карт. Футуристические модели явно ориентированы на публику, близкую современному искусству, что неудивительно, ведь их соавтор – художник-концептуалист. Кроме того, художник создал сценографию шоу – город вне времени, уникальный и утопический. [2]



Показ Max Mara pre-fall 2017 совместно с художником-концептуалистом Liu Wei

Тесное взаимодействие и взаимовлияние моды и искусства, в том числе и музыки как явлений, как двух автономных миров, стали предметом изучения значительного числа современных исследований [3, 4, 5]. Анализируются как концептуальная мода, так и одежда как предмет искусства.

Доказательством этому могут послужить такие примеры как эксперименты японских и бельгийских дизайнеров (Рэй Кавакубо, Йоджи Ямамото, Мартин

Марджела, дизайнеры антверпенской шестерки Вальтер Ван Бейрендонк, Анн Демельмейстер, Дрис Ван Нотен, Дирк Ван Саен, Дирк Биккембергс, Марина Йи), открывших новую главу в истории моды, увидев в ней потенциал для философских и социальных исследований.



Знаменитая Антверпенская четверка

«Как и японцы, бельгийские дизайнеры опровергали представления, о сексуальности доказывая, что мода может быть неоднозначной, странной, ироничной и серьезной, а также, что мода напрямую связана с социологией, психологией и культурой». [6]

Взаимопроникновение моды с другими сферами искусств ученые рассматривают с точки зрения красоты, этики и эстетики, аутентичности, телесности, модернизма, перформативности выставочных экспозиций.

Знаковым примером такого рода альянсов стало сотрудничество художников и фэшн-дизайнеров, режиссеров и модельеров, музыкантов в роли дизайнеров и , дизайнеров, пробующих свои силы в музыкальной стихии. [2, 7, 8]

Ключевой мыслью здесь является идея современной культуры потребления, в рамках которой наиболее активно взаимодействуют мода и музыка. Культура потребления, по Миллер, — это ситуация, в которой приобретение тех или иных товаров стало основным способом самопрезентации человека. [9]

Дважды в год мировой эксперт в области цвета и колористики Pantone Colour Institute выявляет модные цвета сезона. Так и мировые трендовые агентства исследуют на примере людей связь моды с культурой и предоставляют отчет дизайнерам о том, как и чем мы живем, каковы наши предпочтения в кино, музыке и даже в еде.

Современная музыка и модная индустрия всегда чутко реагируют на современность, созидая, критикуя или подстраиваясь под нее. Существует разнообразие практик взаимодействия музыки и моды, которые не просто иллюстрируют влияние музыки на моду или же моды на музыку, но и демонстрируют, так называемые коллаборации – уникальные образцы сотрудничества музыкантов и дизайнеров.

Дизайнеры ловко адаптируют музыкальные изыскания и последние достижения в этой сфере в свой бренд. Особого внимания здесь заслуживает агрессивная музыка, захватническая, самобытная, требующая соответствующей одежды.



Дэвид Боуи, страница из книги Кэти Барон «Мода+музыка»

Один из ярких примеров того, как из музыки родился стиль – это эпоха панка. И главные люди того времени – Джон Лайдон, Сид Вишес и тусовка Вивьен Вествуд, которая одевала дюжину музыкантов.

Для моды значимыми являются музыканты, повлиявшие на ее развитие. Яркий тому пример – Дэвид Боуи, явившийся настоящей иконой стиля 70-ых. Он — один из прародителей глэм-рока и андрогинности, указавшего путь многим из тех, кого сегодня считают пионерами моды без половых различий. А знаменитым образом Зигги Стардаста продолжают вдохновляться модные дизайнеры и по сей день. Раф Симонс использовал образ Боуи как отправную точку для кутюрной коллекции Dior.



Коллекция Christian Dior, весна-лето 2015

Александр Вэнг, дизайнеры Kenzo Умберто Лион и Кэрол Лим, Rick Owens и Givenchy – невероятно успешные образцы преобразования музыки в модные тенденции.

В эпоху цифровых технологий, созданных на основе визуальных звуковых фрагментов, поп-видео, обложками альбомов, сценическими образами и распечатками уличного стиля, поглощаемыми и рассекаемыми по всему миру в наносекундах, изображение означает все. Музыка может быть основой, но мода и персонажи, которые она создает стали тем клеем, который связывает звук, стиль и отношение, подтверждая творческий замысел и гарантируя, что аудитория остается в плену.

Список литературы:

1. Шевко Р. В. Взаимосвязь музыки и моды в субкультурной среде молодежи// Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов. Выпуск 17 – Беларусь, 2017
2. Проектные модели// Журнал московского музея современного искусства Диалог искусств, №6 – Москва, 2016, с.80
3. Юдинцева Вера. Мода и искусство: 200 лет вместе//ТЕОРИЯ МОДЫ. Одежда. Тело. Культура. №26. – Москва, 2012
4. Винкен Барбара. Искусство и мода – любовная пара; пер. с нем. М. Уколовой [эл. ресурс] / режим доступа: <http://www.noezis.com/perevod/kunst-und-mode-sind-ein-liebespaar>
5. Кэти Барон. Мода+музыка Fashion + Music: модные креативы, формирующие поп-культуру – Лондон, 2016
6. Соломатина Ирина. Чему учат в королевской академии// ТЕОРИЯ МОДЫ. Одежда. Тело. Культура. № 41. Новое литературное обозрение. - Москва, 2015, с.369
7. Хейзел Кларк. Одежда со смыслом// Журнал московского музея современного искусства Диалог искусств. №5. – Москва, 2016, с.78
8. Джефф Гординьер. В компании с Фареллом; пер. Елены Тлеуленовой// Esquare(97), Kazakhstan, 2017, с.68
9. Janice Miller. Fashion and music - Oxford; N.Y.: Berg, 2011

АБАЙ – НҰРКЕН ӨТЕУІЛОВ

Түйін: Мақалада Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында сахналанған «Абай» трагедиясында басты рөлді кейіптеген актер, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Нұркен Өтеуіловтің ойыны талданған. Сондай-ақ жұмыс барысында спектакль режиссерінің сахналау ерекшелігіне, партнерлік ойындарға, музыка, декорацияға көңіл бөлінген.

Резюме: В статье анализирован актерские работы Заслуженного деятеля Казахстана Нуркена Отеулова исполнителя главного героя в трагедии «Абай», поставленный в Казахском музыкально-драматическом театре имени К.Куанышбаева. В том числе обратена внимание работе режиссера, партнерскому игру, музыке и декорации.

Abstract: This article analyzes the work of the actor, Honored Worker of Kazakhstan Nurken Oetulov, who played the main character in the tragedy "Abay" delivered to the Kazakh musical and drama theater named after K.Kuanyshbaev. Including the work of the director, the partner's game, music and scenery is paid attention.

Кілт сөздер: театр, актер, Нұркен Өтеуілов, Абай, спектакль.

Ключевые слова: театр, актер, Нуркен Отеулов, Абай, спектакль.

Key words: theater, actor, Nurken Oteulov, Abay, performance.

Қазақ театрында Абай бейнесі тыңғылықты дайындықты, терең түйсінуді, толассыз ізденісті талап етеді. Ұлттық театр ашылғаннан бері қаншама актерлер ұлы тұлға бейнесін кейіптеуге тырысты. Ең алғаш 1940 жылы режиссер Асқар Токпанов «Абай» спектаклін қойды. Кемеңгер бейнесін актер Қалибек Қуанышбаев сомдады. Қоюшы режиссерге де, актерге де үлкен күдікпен қарағандығы тарихтан белгілі. Солардың ішінде автор М. Әуезов те болды. Алайда өздеріне артқан жауапкершілікті толықтай сезінген А. Токпанов та, Қ. Қуанышбаев та тынымсыз еңбек пен терең ізденістің арқасында Абай бейнесін жоғары дәрежеге шығара алды. "Мұқаңның трагедияның қым-қиғаш тартыстарына өзі қатысып, басынан кешкен адамдай, көзбен көріп, қолымен ұстағандай дәрежеде бойына сіңіргендігін таныдым. Әрбір адамның мінез-құлқын, әдет-машығын анық, толық зерттеп білмей, бейне жасаудың мүмкіндігі жоқтығын терең ұқтым"[1; 122],- дейді қоюшы режиссер. Бұл ой - қазіргі күнде тұлғалардың бейнесін жасауда салғырттық танытып, танымдық мақсатта ғана жұмыс жасап жүрген режиссерлерге үлкен сабақ. Ал актер ойыны жайында спектакльдегі тұлға бейнесін : "...Ақын Абай, халықшыл Абай, просветитель Абай, ұлы азамат Абай" [2,84],- деп бөліп қарастыруынан-ақ, сонымен қатар: «Абай тұлғасы – актер өнерінің шарықтау биігі. Қ. Қуанышбаев ойынындағы Абай – елін, халқын сүйген ұлы ақын. Актер ақынның портреттік гримін жасау арқылы және Абайдың рухани дүниесін терең меңгеру арқылы шабытты ақынның, замана ойшылының бейнесін дәлме-дәл шығарды»[3; 164],- деген пікір де Қ. Қуанышбаевтың актерлік шеберлігін жоғары деңгейде көрсеткенін аңғартады.

Содан бері қаншама Абайлар сахнаға шықты. Соның ішінде тәуелсіздік жылдарында Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында режиссер, Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері

Ә.Оразбеков «Абай» трагедиясын сахналады. Спектакльдің премьерасы 2009 жылдың 3-4 шілдесінде өтті.

Ә. Оразбековтің «Абайы» немен ерекшеленді деген сұраққа келетін болсақ, режиссер ең алдымен, сахнаға аға Абай (Тілектес Мейрамов) мен жас Абайды (Нұркен Өтеуілов) шығарған. Мұндағы ой – өмірдегі Абайдың ішкі толғаныстарын, ішкі жан дүниесін көрерменге жеткізу. Аға Абай – ол ақынның мұң-шері, күйініші, қайғысы. Ол – қуанғанда серігі, қиналғанда жанашыры, ақылы, даналығы, күш-жігері. Аға Абайдың арқасында көрермен Абайдың ойымен, ішкі сырымен танысады.

Режиссер суретші Д. Доспаевпен бірігіп жасаған жұмысынан сценография барынша минимализмге құрылғанын байқадық. Қара пен ақ түс-өмірдегі жақсылық пен жамандық, адалдық пен әділетсіздік, қайғы мен қуаныш. Тура ортада жерден жоғарыға көтерілген шарды Абайдың көтеруі, көздері байланған жастардың көзін шешуі – ақынның елін білім-өнерге шақыруы, халық сауатын ашуы. Қиын жағдайда пайда болатын құрық дұшпандардың айласы, жасалған қастандықты білдіреді. Сонымен қатар Ә.Оразбеков спектакль барысында Абайдың әндерін ұтымды қолдана білген. Ол туралы театртанушы А. Мұқаннның: «Спектакльдің музыкалық партитурасы жекелеген әртістер мен көп дауыста хормен қосыла атқарған Абайдың төл әндерін орындаудан тұрады. «Желсіз түнде жарық ай», «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын», «Татьянаның хаты» әндерін актерлердің бірнеше дауыстарға бөліп сауатты айтуы ұжымның музыкалық орындаушылық деңгейі мен мүмкіндіктерінің жоғары екендігін көрсетті» [4; 281],- деген пікірінен музыкалық жағынан спектакльдің сәтті шыққанын байқаймыз. Қойылым барысында Абайдың өлеңдері де дұрыс таңдалған. Спектакльді аға Абай: «Жүрегімнің түбіне терең бойла» деп бастайды. Ары қарайғы сахналарда да қажетті жерде сөздің орнына тура керекті ақын өлеңдері пайдаланылған.

Спектакль басталысымен сахнаға шыққан актер Н.Өтеуіловтен халық ақынына сай байсалдылықты, ақылдылықты, тектілікті байқаймыз. Костюм мен гримм актерге өзін-өзі ұстауына үлкен жәрдем етіп тұр. Аға Абай-Тілектес Мейрамовпен партнерлік қарым-қатынасы өте сәтті шыққан. Режиссердің ойы ақталған. Т. Мейрамов пен Н. Өтеуілов бір-біріне көмек жасап, бірінің ойын екіншісі іліп ала кетіп, керемет үндестікті көрсетті. Оразбайдың адамдары Абайды соққыға жыққан сахнада, кейін Абайдың барлығынан жиреніп, кетем деген сәттегі аға Абайдың айтқан ақылы, сабырға шақыруы өте нанымды көрсетілген.

Абай ортада тұрған шарды екі қолын жайып, жоғары көтеруі – «қалың елі қазағын» оқу-ілімге шақыруы, «қайран жұртының» қараңғылықтан көзін ашуы. Осы тұста актердің жүріс-тұрысынан, асықпай, аяндай басқан қадамынан, көрерменге ойлана көз тастап қарауынан кемеңгер тұлғаның бейнесін көре алдық. Көзі ойлы, іші жақсылық пен үмітке толы. Жастардың көздерінен қара байлауышты шеше отырып, жылы қарауынан, өлеңін оқып біткенше құлақ қойып тындап, кейін көрерменге бір қарап, ақырын жымиюы, көңіліндегі асыл арманның орындарына имандай сенген халық ақынын көз алдымызға әкелді. Отырған жастар - тек шәкірттері емес, қарапайым қаймана қазағы, елі. Соларға актер «бес дұшпан мен бес асылды» аса бір үлкен ықтиярлықпен түсіндіруі арқылы, шәкірттерінің басынан сипап, залға ұзақ көз тастауы арқылы Абайдың халқына деген қамқорлығын, сүйіспеншілігін жеткізді. Осындай жайма-шуақ спектакльдің атмосферасы Айдар мен Ажарды ұстайтын сахнада өзгереді. Жаңа ғана сабырлы Абай Айдар мен Ажарды өлім жазасына кесіп отырған жерге келісімен бірден

ашуға мінгенінен әділетсіздікке жол бермейтінін байқатады. Осы сахнаға ашуланып шыққан Н. Өтеуілов бойын бірден жинап алғанын көреміз. Ағасы Тәкежанмен (А. Молдахмет) көзқарастарының екі түрлі екендігі, ағасының әділетсіздігін бетіне басуы, Оразбайдай (Б. Ибраев) елінің азулы азаматына қарсы шығып, Айдарды қорғауы – тек шәкіртін емес, халқын, болашағын, ертеңгі күнгі сәуле шашар жарық күнді қорғау деп білген күрескер екендігін актер Н.Өтеуілов қарсы топпен сөйлесуімен, құр айқаймен емес, дауыс дикциясын нақты қойып, ойлана жауап беруімен аңғарта білді.

Екі актіден тұратын «Абай» трагедиясын біз 2 жікке бөліп қарастырдық. Біріншісі – күрескер Абай. Ол халқын алға тартатын, болашағын жарқын етер азаматтар білімді ұрпақ екенін жете түсінген. Сол жолда ол шәкірттерінен Айдарға көп сенім білдіретін.

Актердің әр сахнада көңіл құбылуларына ерекше мән беру керек. Қазір ғана Оразбайлармен басталған қиын соғыстың ауыртпалығын сезініп тұрған сабырсыздық, ашу үстінен Абай бір-біріне тығыла түскен Айдар мен Ажарды көріп, бірден күліп, басқа көңіл күйге ауысуы нанымды шыққан. Қамшыны Керімге беруімен үлкен үміт арттырған Абай дау сахнасында да артта отырғанмен жай отырмайды. Керім сөйлеген кезде тыпыршып, отыра алмауы, Жиренше сөйлегенде ұзақ қарап, шәкірттеріне арасында қолын көтеріп басу айтуы, биінің қамшысы жерге түскенде, орнынан тұрып кетуі арқылы актер ақын бойындағы түрлі эмоцияларды көрсетті. Қамшыны өзі алып, дат айтқан тұсында, әсіресе «Еңлік-Кебекті», әкесі Құнанбайдың Қодар мен Қамқаға жасаған қиянатын айтқанда, актердің Мағауияға сүйеніп, өзін зорға ұстап қалуы, көзін тарс жұмып, тұрып қалуы арқылы туған әкесінің кішкентай кезінде жасаған қиянатының жүрегіне батқанын аңғартқан. Дау сахнасындағы актер Нұркеннің Абайы - Оразбай тобынан ақылдырақ, сабырлырақ, тереңінен ойлайтын, халқына жанашыр адам. Дауды жеңген соң, басында ақын көтерген шарды шәкірттерінің көтеруі – бұл халқының қамқорына айналған Абайдың түпкі мақсатының орындала бастауы. Айдар айтқан «Еңлік-Кебек» жырын оқып болған соң, Н. Өтеуіловтің мұқият тыңдап тұрғанынан, өзеурей қарауынан, алқынған көлінін баса алмай Айдарға қарай тез адымдап, жақындауынан шәкіртінің еңбегіне ризашылығын байқаймыз. Айдар мен Ажарды қосқан сахнада Айгерім - А.Бермұхамбетовамен партнерлік жұмыстары өте сәтті шыққан. Екеуінің бір-біріне мөлдіреп қарауынан, ақырын ғана қолыннан қысып, бір-бірін үнсіз түсінуінен бір-бірін сүйген, сыйласқан, өнерді бірге жақсы көрген Абай-Айгерімді көрсете алды.

Екінші акт басталғанда спектакльдің аурасы бірден трагедиялық сарынға ауысады. Төсек тартып жатқан Айдардың жағдайын ойлап терең ойға берілуі арқылы, шәкіртінің қолын қысып, тіке қарамай, теріс қарауынан, Ажардың қатты қиналыс сөздеріне басу айтпауы, көрерменге үнсіз қарауынан жақсы көрген шәкіртінің осылай ажал құшуын қаламаған, Айдарды өлімге қимай, қиналғанын байқаймыз. Айдар тек шәкірті ғана емес, елінің ертеңі еді. Азапты, іштегі қайғыны актер көзін тарс жұмып, ұзақ тұруы арқылы, терең дем ала сөйлеп, мойынын жиі ұстап, жұтынып сөйлеуі арқылы жеткізеді.

Абайдың күрескерлігін тағы бір көрсететін көрініс – екінші актіді Нарымбетті болыстыққа сайлауына қарсы болған сахна. Жолдарына кедергі болған Абайды өлтіруге, оған шамасы келмесе, соққыға жығуға бұйрық берген Оразбайдың адамдары Абайды қолға түсіріп, ұрып-соққандағы қиналысқа шыдап, ет-бетімен құлағанда ғана ақынның Оразбайларға деген ашу-ызасын, халқың

қалағанша билеп-төстеп отырған болыстардың озбырлықтарына тойғанын ышқына сөйлеуімен, дауысын құбылу арқылы сөздерін қинала, жұтына айту арқылы байқатты.

Екіншісі – әке Абай. «Әбіш келе жатыр» дегенде, актердің елең етіп, алысқа өзеурей қарауынан, бет-әлпетіндегі өзгерістен оқудан келген ұлы Әбішті (Жанат Оспанов) құшақ жая қарсы алуынан ұлына деген ерекше махаббатты байқаймыз. Құшағына аз ғана қысып, «Анаң бар» деуімен қазақ әкелеріне тән байсалдылықты, балаға деген сүйіспеншілікті көрсетті. Екінші акті басталғанда, Айдардың хал үстінде жатқанда Әбіштің құрт ауруына шалдыққанын білген сахнада жан ауыртпалығын актер ішкі техникамен көрсетуге тырысқан. Алайда, шәкіртінен айырылғалы тұрған жанға ұлының да «бұл дүниелік емес екенін» білу ауыр соққы екенін Н. Өтеуілов алдымен Әбіштің сөзін тындап, соңында жерге құлауы арқылы, баласын құшақтап «Кұдай-ау, не дейсің?» деп сұрағанда, айғайлап жіберуі арқылы жеткізді. Осы жерде Әбіш – Ж. Оспановпен партнерлік қарым-қатынасында актер Абайдың ұлына деген махаббатын, сүйіспеншілігін, қолынан ештеңе келмейтінін түсінгендегі дәрменсіздігін көрсеткен. Ал, Ж.Оспанов өзі өлетінін біле тұра әкесінің жанын қинағысы келмегенін, әке үмітін ақтай алмай, сөніп бара жатқанына өкінуін, Мағышты қанша сүйсе де оның болашағын ойлауын сенімді кейіптеді. Айдар өлім аузында жатса да, оқуға кетіп бара жатқан жауыз Керім Абаймен сөйлесіп тұрғанда, актер ақынның бағанағыдан да әлсіреп кеткенін, Керімге сүйеніп, аяғын әрең басуы, көзін тіпті аша алмай, ентіге сөйлеуі арқылы жеткізген. Керім - Ж. Ерболатпен партнерлік қарым-қатынаста Абайдың оған да сенім білдіруін даудан соң арқасын қағып, демеуінен байқауға болады. Ал, Ж. Ерболаттың ойынында Абайға деген құрмет, дау сахнасында да, өзімен–өзі қалған сахнадағы арпалысты құр айқайға салып, екі жүзділігін сенімсіз жеткізген. Спектакль соңында Керімнің Айдарды өлтіргенін білгенде, Абайдың Керімнің сыртынан айнала қарауынан, есеңгіреп ары-бері жүргенінен, көзін жұмып, қабағын шыта түсіп, Керімді маңына жолатпауынан жауының өз ішінен шыққанына қиналып, «балтырын қанатқан» қанышер өзінен білім алып, қасында жүрген шәкірті екеніне өкініп, баз кешіп, жаны азапқа түскенін көрсетті. Ал, екінші ұлы Мағаштың (Мағауия) өлімі - спектакль басталғанынан дамып, өрбіп келе жатқан ақынның күйінің шарықтау шегі. Актер қанша азап, ішкі қиналысты жоғары қарап көзін тарс жұмып, «мен ішпеген у бар ма?» деуімен-ақ жеткізді. Алайда, режиссер соңында аға Абайдың сөзімен болашаққа деген үмітті, сенімді күткен халық ақынын көрсетті.

Актер Н. Өтеуіловтің көңіл құбылу эволюциясын айтып өттік. Тағы бір көңіл бөлетін жайт – тіл мәселесі. Театр режиссері М. Байсеркенов бұл жайлы: «... сахнадағы тіл мәдениеті әлі күнге өрге баспай келе жатыр. Жалаң декламация, жалған пафос, құрғақ баяндау көз аштырмайтын болды. Сахнадан сөйлеген сылдыр сөзден көрермен мезі болып бітті. Асығып – аптығып, сөзінің аяғын жұтып жұлмалап, жұлқып сөйлеген жаралы сөздерді естігенде, жаның жабырқайды. Жалаулаған жасық сөздің жанына батқаны сондай – жадап-жүдеп, күйзелмеске шараң жок», [5;253] – деп бүгінгі күнгі сахнадағы тіл мәселесін көтерген еді. Ал Абай рөліндегі актер Н. Өтеуіловтің дикциясы, сөйлеу мәнері - сондай тіл мәдениетіне бей-жай қарап, салғырттық танытатын актерлерге үлгі. Спектакль барысында жағдайға байланысты дауысын біресе көтеріп, біресе түсіріп айтқанда да, ашуға булығып келгенде де, қиналып тұрса да актердің дауысы, дикциясы анық, нақты әрі түсінікті болды.

Нұркен Өтеуілов «Абай» трагедиясындағы ойыны туралы сұхбатта: «Абай мен үшін актерлік жолдағы үлкен белес болды. Абай арқылы көп нәрсені білдім. Абай маған сырлас болды. Абай менің ұстазыма айналды. «Абай» болу үшін мен де ұзақ іздендім. Абайды өз жазғандарынан іздедім. Абайдың бір басында қаншама трагедия жатыр. Оны сахнаға алып шығу оңай емес. Әлі де толық Абай сахнаға шыққан жоқ деп ойлаймын. Менің ендігі арманым – Абайдың жанын, Абайдың жүрегін, Абайдың тұла бойында ағып жатқан қанын, соғып жатқан әр тамырын өз қарасөздері, өлеңдері, әндері арқылы сахнаға алып шығу. Оның жанының халық үшін қаншалықты ауырғанын, қаншама трагедияны басынан өткергендігін гримсіз жеткізгім келеді. Бұл - менің алдыға қойған үлкен мақсатым, арманым»[6] - деген болатын. Бұдан актердің тұлға бейнесін шығаруда көп ізденгенін, әлі де «Абайға» қайтып оралатынын байқаймыз.

Иә, спектакльден шәкірті мен ұлдарынан айырылған әке, билік үшін таласқан «Оразбайларға» төтеп берген, болашаққа деген сенім білдірген Абайды көре алдық. Мағыналы, терең философиялы өлеңдерімен, даудағы шешен сөйлеуімен ерекшеленген бейне актерлердің ойынында жоғары бейнеленді. Сахнада Ұлы Абайдың балаларына байланысты қасіреті көп көрсетіледі. Бұл әрине ауыр хал. Баласын оқытып, зор үміт артып отырған Абай үшін тіптен. Бірақ ол көбіне адамның басынан өтуі мүмкін жайт, тіпті сонау зұлмат соғыс, ашаршылық, қуғын-сүргіндегі халықты алатын болсақ, бұл әр шаңырақта кездескен ауыр хал. Мұнымен айтқымыз келіп отырғаны, Абайдың ұлттық тұлғалық жағын ашуға көбірек көңіл бөлінсе. Қойылымды қарап отырсаңыздар отбасындағы жағдайға қатты қиналған әкені, ұстазды көресіздер. Актер ойынында да соған қатты басымдылық береді. Ал шын мәнінде қалың елі қазағы үшін қайғырған, қабырғасы қайысқан, елі үшін туысқанға да, болыстарға да қарсы шыққан халық қамқорын неге аша түспейміз? Күрескер, халық мұңын мұндап, жоғын жоқтаған есіл ердің күрескерлігін, жанашырлығын кейінгі ұрпаққа сезіндіруіміз керек. Әдетте көп айтыла беретін патриоттық үндеу дегенді осы жерде де пайдалануға болады. М. Әуезовтің жазғанынан бері талай уақыт өтті. Ол кезде заман басқа, талап басқа дегендей... Қазірде Абайды, Құнанбайды басқа қырынан танытатын, олардың қарым-қатынасын шын мағынасында көрсететін уақыт келді. Дара да дана Абай жайлы М. Әуезов: «Абай деген – терең теңіз, алып мұхит. Абайды таныған сайын оның түбіне маржандарын алу үшін сүңги беруің керек, сүңги беруің керек. Ал мен оның бетін ғана қалқыдым», - демей ме?! Драматургтер ойланса, қолға алса, Абайдың таусылмас қырларына тағы бір басқаша көзбен қарауға мүмкіндік туар ма еді, қайтер еді? Алда Абайды жаңа уақыттың көзімен көруге мүмкіндік берер спектакльдер көреміз деген үміттеміз!

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Тоқпанов А. Іңкәр дүние. Режиссердің ой толғамдары. Алматы., 1991. – 258б.
2. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы: Жазушы, 1969.
3. Болатбаев Қ., Қосбармақов Е., Еркебай А.Өнер. Алматы:Мектеп», 2006.
4. Мұқан А. Театр туралы толғамдар. Алматы: Ғылым ордасы, 2015.
5. Байсеркенов М. Сахна және актер. Алматы: «Ана тілі», 1993. - 336 бет.
6. Islam.kz порталы, «Нұркен ӨТЕУІЛОВ: Өмірімдегі ең қуанған кезім - алғаш намазға тұрған сәтім шығар» мақаласы, 2016.

**Секция 2. Хореография өнері
Хореография
Choreography**

Алила Алишева,
*Заслуженный деятель Республики Казахстан,
профессор
Алматы, Казахстан*

ИМЯ ТВОЕ – ПЕДАГОГ!

Түйін: Мақала отандық хореография өнерінің майталманы және педагог Р.Д.Малбековтың жұмыс жасау әдістері мен орындаушыларға деген қарым-қатынасы туралы баяндайды.

Резюме: Статья посвящена мэтру отечественного хореографического искусства и педагогики. На примере его методов работы и отношения к исполнителям.

Abstract: The article is devoted to the master of domestic choreographic art and pedagogy. On the example of his methods of work and attitudes towards performers.

Кілт сөздер: педагог, оқушы, кәсіпке деген адалдық, шығармашылық жол, хореографиялық училище.

Ключевые слова: педагог, ученик, преданность профессии, творческий путь, хореографическое училище.

Key words: teacher, student, fidelity to the profession, creative path, choreographic school.

*Как быстротечно время... Мне казалось, что совсем недавно я написала
поздравительную статью юбиляру в журнале «Балет әлемі»...
И вот уже позади поздравления с 65-летием, и он опять на коня и, вперед!
Прекрасный педагог-репетитор, который является профессионалом с
большой буквы, имеет свою методологию непревзойденного репетитора,
построенную на личном практическом опыте.*

Об Эдуарде Джабашевиче Мальбекове говорить и писать трудно, - он интересный и неординарный. Поэтому, как бы я не написала о нем, все равно не смогу показать всей глубины того, что чувствует и делает этот мастер. Можно дать много лестных определений этой личности - это легко. Но конечное главное его качество - профессионализм.



Скромный по жизни человек. Никогда не скажет о себе в превосходной степени. Хотя поводов говорить о нём всегда было предостаточно. В том смысле, что мы видим, как растут его подопечные – профессиональные артисты Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая, Театра

Самрук. Мы видим, насколько Мальбеков выкладывается в балетных залах..., насколько выверяется и отрабатывается, наряду с технически сложными движениями, неотъемлемая, эмоциональная сторона, самая важная в создании образа.

Наверное, сам Эдуард Джабашевич про себя думает так: утром я вышел из дома, зашёл в театр, и так по несколько раз на день. Дом-работа, работа – дом. Я просто делаю своё дело. Но он никогда и не задумывался, что за его творчеством следят все, вся страна. Мы видим, как на наших сценических площадках, одна за другой, загораются «звёздочки», мы видим почерк мастера через его учеников.

Помню в 90-х годах, Эдуард Джабашевич параллельно работал в ансамбле «Алтынай». Я была восхищена такой репетиторской работой – наряду с синхронностью, каждый исполнитель прекрасно просматривался и как бы светился изнутри; неодносложная пластика тела, выплеск разных по силе эмоций исполнителей... Сам ансамбль стал другим. Самое сложное, к примеру, в массовых танцах, добиться синхронности до автоматизма, ровных линий и колон, и при этом **сохранить полную эмоциональную отдачу и живую наполненность каждого движения.** Этими профессиональными секретами, в такой мере, обладает не каждый мастер.

Мне посчастливилось работать с Эдуард Джабашевичем в Казахской Национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова и в Алматинском хореографическом училище имени Александра Владимировича Селезнёва. Работая в паре с таким мастером, трудно сразу войти в репетиционный процесс, потому, что сама учишься у него и ловишь каждое слово. Какая-то магия и энергетическая сила в лице Эдуарда Джабашевича, держала переполненный учащимися балетный зал. Началась постановочная работа над сьюттой «Половецкие пляски», хореография Касьяна Голейзовского на музыку Михаила Глинки. Учащиеся тоже старались уловить каждое слово и показанный элемент репетитора. Работая с солистами, он не посвящал специального времени разучиванию танцевального текста. Впервые я увидела, как текст, входил в исполнителя как бы изнутри создаваемого образа; точнее говоря - ты должен быть тем-то и чувствовать вот это, чтобы сделать вот так ...

Эдуард Джабашевич, это человек, который не выделяет возраста, тех, с кем работает; или это учащийся хореографического училища, или это уже состоявшийся артист сцены. Всех исполнителей рассматривает только с точки зрения – трудолюбия, трудоспособности и отдачи. Берётся работать с любым «материалом» и от любого исполнителя получит результат, если он обладает этими качествами, если поглощает не только его слова, пластику, даже молчание...

Мне кажется, что те, кто давно с ним работает, уже могут считывать его мысли, вот именно по молчанию. Как же велика цена этому молчанию...

Уже далеко позади «уход» Дастана Чиныбаева, чью смерть Эдуард Джабашевич переносит как личную драму, как личную трагедию. Смерть любимого ученика, который, как каждый благодарный, да! благодарный ученик, порой становится ближе, чем родственник, порой как сын. По стечению вынужденных обстоятельств, Дастан был оторван от Родины, от матери, от учителя. Как же сейчас он нужен здесь, в Казахстане..! Какое было бы счастье видеть сейчас этого удивительного танцовщика на великолепных сценических

площадках наших театров... Просматривая оставшийся архивный видеоматериал, понимаешь, что вариации, которые Дастан исполнял на конкурсах, вполне могли бы служить прекрасным методическим пособием для учащихся профессиональных балетных школ и училищ. Необычайная культура исполнения, отношение к движениям рук, к жестам. В его танце было говорящим все – тело, ноги, руки, голова и взгляд. Все рассказывало о том, что мы слышали в музыке. Смотря на его органичное воплощение, просто поражаешься как красиво, грамотно и очень трогательно танцевал Дастан. Наделенный талантом от Бога, он так прилежно исполнял все, чему учил его Эдуард Джабашевич... Так выполнять нюансы мог только человек, который очень доверяет, верит и любит своего наставника. Это и есть великая благодарность ученика учителю – когда учитель видит, что его работа оценена и показана дословно исполнителем на сцене.

Летом 2014 года Мальбеков был приглашен для проведения мастер-классов в столичный коллектив «Astana Ballet». И те профессиональные рекомендации, которые девочки получили от маэстро навсегда останутся в их сознание. Его ежедневные уроки стали для нас настоящим актом творческого откровения, хотя мастер и не был щедр на похвалу.

Трогательная забота и внимание, которыми окружают его в семье, дорогого стоит. Он живёт в созданной для него и его творчеству атмосфере. Не всякий может похвастаться, что родным ему людям интересно всё, чем ты занимаешься. А его семья не пропустит ни одной премьеры, ни одного появления нового имени на театральной сцене, с кем работал Эдуард Джабашевич.



*Семья Мальбековых в окружении любых учеников:
Закана А., Буриева Ф., Н., Жексембека А. и внука
Тимура.*

Те испытания и удары судьбы, которые преподносила ему жизнь, может выдержать только крепкий и сильный духом человек. Иначе невозможно перенести такое простому человеку без такого надёжного тыла - надежной и мудрой супруги Тамары Закировны, дочери Жанны, внуков, и, конечно без такого прекрасного, любимого дела, имя которому – Танец!

И так хочется пожелать Эдуарду Джабашевичу и его родным здоровья, ещё много-много премьер, - а значит долголетнего творческого пути!

Послесловие: В рамках статьи хотелось бы ещё сказать, что Эдуард Джабашевич помогает Казахской Национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова и Алматинскому хореографическому училищу им. А. Селезнёва, периодически являясь председателем Государственной комиссии. Об этой странице его деятельности можно написать отдельную главу. Но эта информация, нарушила бы лирическую канву моего текста...

Жуйкова Л. А.,
*Профессор кафедры «Педагогика хореографии»
КазНАИ им. Т. К. Жургенова,
кандидат искусствоведения,
кавалер ордена Православной церкви
святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии,
член Союза композиторов Казахстана*

НАРОДНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА М. П. МУСОРГСКОГО КАК ВЫРАЖЕНИЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОСТИ

Резюме: Данная статья является частью рукописи монографии «Мусоргский и русская музыкальная культура второй половины XIX века» и освещает идеи народности, религии, историзма и современности.

Abstract: This article is part of the manuscript of the monograph "Musorgsky and Russian Musical Culture of the Second Half of the 19th Century" and highlights the ideas of nationality, religion, historicism and modernity.

Ключевые слова: Борис Годунов, Хованщина, Мусоргский, Достоевский, народность, религия, современность

Keywords: Boris Godunov, Khovanshchina, Mussorgsky, Dostoevsky, nationality, religion, modernity

Народные музыкальные драмы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» лежат в рамках парадигмы соборности, выражающей дух русского народа, который «и по своему типу, и по своей душевной структуре является народом религиозным»[1, с. 282–283]. И обе оперы Мусоргского раскрывают связь народа с судьбой отечества в переломные моменты его истории.

Оперу «Борис Годунов» по одноименной драме А.С. Пушкина Мусоргский завершил 15 декабря 1869 года. В ней главные смысловые акценты сосредоточены на нравственной трагедии царя Бориса и заканчивается она сценой его смерти. Оперу не приняли к постановке из-за отсутствия большой женской роли и романтической интриги. Мусоргский пишет вторую редакцию «Бориса», дополняя оперу «польским актом» и завершая ее сценой бунта под Кромами и появлением Самозванца, идущего походом на Русь. Во второй редакции опера «Борис Годунов» была представлена на Мариинской сцене 27 января 1874 года.

Почему Мусоргский решил завершить вторую редакцию бунтарной сценой? Считается, что эту идею ему дал историк Никольский, а Стасов сожалел, что не ему в голову пришла мысль о таком финале оперы. Осмелюсь высказать предположение, что идея Никольского в творческой лаборатории Мусоргского была подкреплена впечатлением от романа Достоевского «Бесы», публиковавшегося в 1871–1872 годах. В нем обозначена подступившая беда России от расшатывания революционерами-атеистами основополагающих скреп российской государственности — православия–самодержавия–народности. Деятельность революционеров Достоевский назвал бесовщиной. Бесовщиной можно назвать и бунт бродяг в Сцене под Кромами. Обратим внимание на то, что на титульном листе оперы «Борис Годунов» Мусоргский написал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». В советские времена Сцену под Кромами трактовали как предвестие грядущих пролетарских революций XX века. И такое прочтение Сцены под Кромами совершенно искажало ее

концепцию. Ведь Мусоргский дифференцирует понятия «народ» и «толпа». Он их противопоставляет, если угодно. Цельный народ в понимании Мусоргского — это личность высшего порядка, подчиняющаяся законам нравственного выбора между Добром и злом и несущая ответственность за заблуждения и грехи в покаянии и молитве. А в Сцене под Кромами действует толпа, одержимая бесами бунта. И Мусоргский в своей ремарке недвусмысленно называет толпу бродягами, а никак не народом.

Вспомним, что говорил о нищих бродягах святитель Димитрий Ростовский: «Нищие же, которые ленятся работать, а питаются воровством или на разбой идут, или ищут пропитание только от подаяния, хотя иные могли и трудиться, и зарабатывать себе на хлеб, — такие не только не получают себе в будущей жизни милости Божией и Царствия Небесного, будут посланы даже с бесами в муку вечную»[2, с. 803–804]. Не забудем и о том, что со скопищем бродяг Иуда шел предавать Христа, сказавшего апостолам в Гефсиманском саду:

«Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст”.
И лишь сказал, — неведомо откуда
Толпа рабов и скопище бродяг,
Огни, мечи и впереди — Иуда
С предательским лобзаньем на устах»

(Б. Пастернак «Гефсиманский сад»).

Сцена под Кромами предстает у Мусоргского в соответствии с пушкинским образом «русского бунта— бессмысленного и беспощадного». Мы видим, как в разнузданном водовороте лихорадочно сменяются события, нагромождаясь одно на другое. Проследим их динамику. Сцена начинается с того, что на лесную прогалину из чащи врывается толпа бродяг, потешающаяся над связанным боярином Хрущовым. Начинается смеховое венчание боярина со старухой Афимьей, которой «вторая сотня подступила». Пародируется одно из таинств церкви: издевка над боярином оборачивается «шутовской свадьбой с оттенком сатанизма»[3, с. 388]. Издевательская величальная «Слава» боярину прерывается появлением Юродивого с дразнящими его мальчишками. Затем динамика действия взвинчивается включением новых персонажей — беглых монахов Варлаама и Михаила, подстрекающих бродяг к бунту против царя Бориса. Взрыв разрушительных эмоций толпы выражен хором «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая», в котором поется о том, что «поднималось со дна сила грозная», жаждущая «понатешиться», «понасытиться». Гигантская волна бурлящего недовольства толпы приводит к кульминации на словах «Смерть Борису!» Мусоргский показывает здесь толпу богоотступников, готовых покуситься на жизнь царя, как ставленника Бога на земле.

После гигантской звуковой лавины вдруг наступает гнетущая пауза: толпа прислушивается к латинским песнопениям иезуитов Лавицкого и Черниковского и вновь взрывается возгласом: «Кого еще нелегкая несет? Слово волки воют!» Для бродяг польские иезуиты — «колдуны поганые», «воронье проклятое» и свой только что пылавший гнев на царя Бориса они обращают на Лавицкого и Черниковского, собираясь вздернуть их на осине. Расправу предотвращает появление свиты Самозванца и толпа спешит вознести «Славу царевичу, Богом спасенному». И вот уже все вместе — и бродяги, и иезуиты, и забытый толпой

боярин Хрущов, — все встречают появившегося на белом коне Самозванца и устремляются за ним.

На лесной прогалине остается один Юродивый, сидящий на камне. Звучит набатный колокол. Под постепенно усиливающимися его ударами слышится плач Юродивого:

«Лейтесь, лейтесь слезы горькие.
Плачь, плачь душа православная.
Скоро враг придет и настанет тьма...»

Драматургически вся Сцена под Кромами выстроена Мусоргским так, что смысловая доминанта сосредотачивается именно на плаче Юродивого. По мысли композитора, не в бунте правда, а в духовном очищении народа через страдание, плач и покаяние. Потому столь большое значение Мусоргский придает призывному звучанию набата в финале оперы, о чем свидетельствуют его ремарки. Когда Юродивый начинает петь, композитор проставляет такую ремарку: «Справа, за сценой набат и зарево сильного пожара». А окончание плача Юродивого Мусоргский сопровождает следующими словами: «Глухие удары набата продолжаются. Юродивый вздрагивает, озираясь на зарево». Тревожный колокольный звон в конце Сцены под Кромами символичен: это набат горестной судьбы Руси при вступлении ее в годину Смутного времени.

Можно заключить, что ремарки Мусоргского обнаруживают выверенность всех компонентов композиции «Сцены под Кромами», когда целое отражается в деталях. В ремарках он учитывает каждый жест героев драмы, каждую характерную деталь их одежды в создании целостных портретов своих персонажей. Из ремарок Мусоргского складывается их поведенческая манера. С одной стороны, ремарки играют роль психологической «подсказки» исполнителям, когда мимика, жесты, положение тела «работают» на создание образа. С другой же стороны, они зачастую возвышаются до символов, до обобщений громадной трагедийной значимости. Например, ремарка о поведении Юродивого среди бродяг на лесной прогалине, в которой указывается, что он «садится на камень, озирается и штопает лапоть», замечательные мусорговеды Е. Левашев и Н. Тетерина так прокомментировали: «Штопать лапоть бессмысленно: истершееся гнилое лыко все время расползается, ничто не может удержать распавшиеся в труху древесные волокна... Действия Юродивого пророчествуют о явлениях не столько беспросветной жизненной нищеты, сколько о грядущей исторической эпохе духовной смуты, о сумасшествии целого народа и вырождении государства»[4, с. 541]. Или же другой пример: в ремарке Мусоргского при появлении Самозванца перед бродягами написано: «Выезжает Самозванец, верхом, в белом плаще, шлеме с перьями и латах». На мой взгляд, за этой ремаркой таятся значимые символы — предвестники грядущих трагических событий. Известно, что польские шляхтички конники прикрепляли к амуниции перья для того, чтобы в них застревали вражеские стрелы. То есть такой деталью одеяния Самозванца Мусоргский указывает на то, что он — ставленник панской Польши при ее походе на Русь. А клич Самозванца толпе: «За нами, в славный бой! На родину святую!» (не за родину, а *на* родину в бой! — Л. Ж.) не случайно сопровождают тяжелые удары набатного колокола.

Важно подчеркнуть и то, что в Сцене под Кромами Мусоргский предстает не только как гениальный музыкант, но и как наблюдательный психолог, социолог-эксперт (как сказали бы сейчас), который обладает даром предвидения, глубоко и

трезво оценивая современную ему действительность в соотношении прошлого с настоящим.

«Сцена по Кромами» была закончена 23 июня 1872 года. В тот же год Мусоргский начал работу над народной музыкальной драмой «Хованщина», в которой опять поставлена тема бунта и в ней столь же, как в Сцене под Кромами, ощутима «переключка» с романом Достоевского «Бесы».

В «Хованщине» нет стихии бунта, подобной бунту в Сцене под Кромами. Но есть описание событий, последовавших за бунтом стрельцов 1682 года. Военные служивые люди допетровского войска, недовольные реформами Петра, устраивают на Москве резню с целью переворота власти для воцарения на русском престоле князей Хованских. О своих злодеяниях стрельцы оповестили москвичей каменным столбом с перечислением имен убитых ими бояр и иностранцев. О заговоре Хованских Шакловитый через донос сообщает Петру. Стрельцы пьянствуют, не подозревая, что заговор раскрыт. Боясь расправы Петра, они обращаются к своему бате — Ивану Хованскому с призывом: «Веди нас в бой!». Но еще недавно всесильный Иван Хованский, признавая власть Петра, велит стрельцам расходиться по домам и покорно ждать решения их судьбы. Стрельцы падают ниц в молитве, понимая, что кроме Бога нет им защиты. Мы видим, что стрельцы в изображении Мусоргского предстают как очень противоречивая и многогранная масса — убийцы, пьяницы, слепое орудие в руках властолюбивых предводителей. Но, тем не менее, они хранят в душе образ Божий. Прав Н. Бердяев, писавший: «Русский человек может быть отъявленным мошенником и преступником, но в глубине души он благоговеет перед святостью и ищет спасения у святых и их посредничества. Это даже нельзя назвать лицемерием. Это — веками воспитанный дуализм, вошедший в плоть и кровь, особый душевный уклад, особый путь»[5, с. 76].

Судьба стрельцов трагична. В IV действии они идут на казнь под протяжные удары большого соборного колокола, плач жен и холодно-бесстрастный военный марш. Но Мусоргский поворачивает осмысление их судьбы в духовный аспект, делая стрельцов выразителями идеи Божественного очищения в покаянии. И потому линию из судьбы композитор завершает не казнью, а прощением Петра. То есть не казненные стрельцы обретают возможность покаяния в содеянных грехах, а через покаяние — путь спасения своих душ. Ибо «близ Господь всем призывающим Его, всем призывающим Его во истине» [Пс. 144, 18].

Обобщая все сказанное, как главное выделю следующее. Образ народа в русском искусстве, традиционно трактованный как могучая сила, во II половине XIX века трансформируется под воздействием разрушительных социально-политических тенденций революционного переустройства российского общества. По мысли Достоевского и Мусоргского — двух великих пророков русской культуры — значительная часть народа, одержимая бесами бунта, потеряла свой путь. Достоевский в романе «Бесы», Мусоргский в «Сцене под Кромами» 2-й редакции оперы «Борис Годунов» и в народной музыкальной драме «Хованщина» говорят о гибельности и, увы, живучести идеи бунта в России.

И Достоевский, и Мусоргский указывают на духовность, как путь избавления от революционной бесовщины, как путь, обеспечивающий гармоничное существование народа. Не случайно, что концепции романа «Бесы» Достоевского, Сцена под Кромами из «Бориса Годунова» и народной музыкальной драмы «Хованщина» Мусоргского выстраиваются *на столкновении* телесного и

духовного начал. И глубоко символично, что последнее слово Достоевский и Мусоргский оставляют за протагонистами «Святой Руси». Вскрывая язву бесовщины в русском бунте, оба великих гения верят в будущее своего народа. У Достоевского читаем: «Но больной исцелится и сядет у ног Иисусовых... и будут все глядеть с изумлением»[6, с. 626]. А Мусоргский, веря в провиденциальную судьбу России, наряду с трагическим плачем Юродивого, оставил нам Божественный свет музыки «Рассвета на Москве-реке» и молитву стрельцов в финале III действия «Хованщины». Вот ее слова: «Господи не дай врагам в обиду и охрани нас и дома наши милосердием Твоим!» Она была написана композитором в 1880 году, незадолго до смерти и, на мой взгляд, ее можно считать молитвой Мусоргского за всех православных, и за нас с вами тоже.

Список литературы:

1. Бердяев Н. Русская идея. М.: АСТ: АСТ Москва, Хранитель, 2007. С. 282–283.
2. Творения святителя Димитрия Ростовского в 3-х томах. — М.: Издательство сестричества во имя св. Игнатия Ставропольского. Т. 1. 2005. С. 803–804.
3. Ручьевская Е. «Хованщина» М. П. Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. — СПб.: Композитор — СПб, 2005. С. 388.
4. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. — М.: Памятники исторической мысли, 2011. С. 541.
5. Бердяев Н. Судьба России. — М. 1990. С. 76.
6. Достоевский Ф. М. Бесы. — СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С. 626.

Уразымбетов Д. Д.

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

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ТЛЕУБАЕВА НА ПРИМЕРЕ ЕГО БАЛЕТА «ВЕЧНЫЙ ОГОНЬ»

Резюме: Минтай Женельевич Тлеубаев (1947–2009) – выдающийся казахстанский режиссер и балетмейстер – он работал в различных жанрах хореографического искусства. Одним из направлений была патриотическая тематика, которая занимала в его творчестве важное место. Тлеубаев осуществил постановки не только крупных театрализованных представлений, посвященных значимым событиям Казахстана, но и балетный спектакль «Вечный огонь» на сцене ГАТОБ им. Абая в Алма-Ате. Балет затрагивал сердца зрителей своим трогательным сюжетом и неподдельной искренностью исполнения артистов. Автором статьи в данной работе рассматривается концепция спектакля.

Abstract: Mintai Tleubaev (1947–2009) — an outstanding Kazakh choreographer. He worked in various genres of choreographic art. One of the areas was the patriotic theme, which occupied an important place in his work. He performed theatrical performances devoted to the significant events of Kazakhstan, but also the ballet performance "Eternal Flame" at The Abay Opera House in Almaty. The author of the article in this work considers the concept of the play.

Ключевые слова: Минтай Тлеубаев, хореограф, балетмейстер, режиссер, ГАТОБ им. Абая, Вечный огонь, балет, театр

Keywords: Mintai Tleubaev, choreographer, choreographer, director, Abay Opera House, Eternal Flame, ballet, theater

На сцене ГАТОБ им. Абая в советское время патриотической тематике уделялось отдельное внимание. Балеты «Красный цветок» Р. Глиэра в постановке М. Моисеева (1950), «Юность» М. Чулаки в постановке Д. Абирова (1952), «Дорогой дружбы» Н. Тлендиева, Л. Степанова, Е. Манаева в постановке Д. Абирова, Ю. Ковалева, Р. Захарова (1958) отразили различные искания балетмейстеров в области героико-патриотических сюжетов [1, с. 47]. В 1963 году сценарист А. Мамбетов и композитор Г. Жубанова предложили постановщикам Д. Абинову, З. Райбаеву и Б. Аюханову спектакль «Легенда о белой птице», состоящий из трех одноактных балетов, так называемых хореографических триптихов «Акканат» («Белокрылая»), «Хиросима», «Чайка». В итоге Д. Абиновым и З. Райбаевым были поставлены лишь две первые части балета «Акканат» и «Хиросима». Помимо этого, были созданы две редакции, показанные соответственно в 1966 и 1967 годах. Балет «Хиросима» был посвящен взрывам американских бомб над японскими городами Хиросима и Нагасаки, унесшим тысячи жизней, искалечившим судьбы людей, потрясшим человечество. В 1978 году балетмейстер Ж. Байдаралин поставил на сцене ГАТОБ им. Абая свой первый спектакль «Алия» на музыку М. Сагатова. Эта постановка отражала историю Героя Советского Союза Алии Молдагуловой (1925–1944).

Вторым спектаклем, посвященным событиям Великой Отечественной войны стал балет «Вечный огонь» Серика Еркимбекова¹ в постановке Тлеубаева. Для режиссера он явился новой областью освоения национальной патриотической тематики на балетной сцене. Премьера, состоявшаяся в 1985 году в год 40-летия Победы, была посвящена матерям, потерявшим своих сыновей.

В либретто, написанном солистом балета Д. Накиповым, главные действующие лица символически обобщены — Неизвестный солдат, Мать, Любимая, Ровесники и Ровесницы. Они не персонифицированы, будучи типичными для множества семей, которых коснулась война. Сюжет балета, состоящего из Пролога, двух действий и Эпилога, таков: в Прологе у Вечного огня на могиле появляется скорбящая Мать. Перед ее глазами встает последний бой сына. В I действии она вспоминает, как рос ее единственный ребенок, как он играл со сверстниками. Детство было таким безмятежным и счастливым! Но внезапно пришла война. Мать благословляет защитников хранить огонь родного очага. II действие демонстрирует картину встречи-прощания Неизвестного солдата с любимой, которая остается его ждать. Она провожает его в путь, ставший для него последним. В Эпилоге спектакля Мать, окруженная бело-черными птицами скорби, помнит и ждет своего сына. Вечный огонь памяти будет гореть всегда.

Музыку балета «Вечный огонь» написал С. Еркимбеков. Это был его дебют в жанре балета². У композитора, приверженца классических устоявшихся форм, «принципы формообразования сопряжены с собственными музыкально-философскими концепциями» [2, с. 81], выраженными в обращении к строю казахских песен и кюев. Музыка Еркимбекова пронизана народным национальным духом, когда «влияние черт казахского мелоса прослеживается как в передаче

¹ *Серик Жексембекович Еркимбеков (р. в 1958) — композитор, профессор, заслуженный деятель Казахстана, сын композитора Жексембека Еркимбекова.*

² *С ним режиссер также работал над хореографической миниатюрой «Тас Аруак» («Каменный идол»).*

образов, так и в интонационном складе, в ладофункциональной стороне и в особенностях метрики» [2, с. 81]. То есть в ней есть и широта дыхания, и мелодичность, и оригинальность преломления национальной песни в симфоническом исполнении [3, с. 40]. Еркимбеков не цитирует народный первоисточник, а выражает его через существенные особенности фразировок и интонаций, типичных для казахского фольклора.

Знаменательно обращение композитора к мотиву песни «Жас-казак» («Молодой казах») не только как к материалу, но и как дани памяти погибшему музыканту. Ее написал композитор-фронтвик Рамазан Елебаев, героически погибший на войне. Это песня-символ, песня-призыв, зовущая воинов к доблести и мужеству. От этой песни протягивается смысловая арка к финалу спектакля, когда в момент кульминации звучания реквиема по погибшим композитор вводит женский хор с солирующим сопрано, отсылающий к поэтике казахского национального обряда «жоктау»³.

Эмоциональная наполненность, драматический пафос и ярко выраженная национальная окрашенность музыки Еркимбекова были для балетмейстера Тлеубаева путеводными ориентирами при ее хореографическом воплощении. В ЦГА КФДЗ сохранилась видеозапись I действия спектакля «Вечный огонь», судя по которой можно говорить об определяющих чертах стиля режиссера при воплощении партитуры композитора в пластические образы.

Тлеубаеву было важно создать спектакль, который был бы близок всем, кого коснулась война, спектакль, который напоминал бы о том, что это не должно повториться. Поэтому высокую трагедийную ноту балета он задал сразу — с Пролога. К Вечному огню, находящемуся в центре сцены приходит Мать, одетая в белые одежды. Ее окружают фигуры в таких же костюмах черного цвета с белыми головными уборами. Они олицетворяют скорбь. Мать вспоминает своего сына, его детство и юношество перед тем, как он ушел в свой последний путь. Судьба Матери в балете сфокусировала в себе трагические судьбы всех тех матерей, чьи сыны ушли на войну и не вернулись оттуда. Исполнительница роли Матери народная артистка КазССР Р. Байсеитова вспоминала: «Порой тяжело было даже танцевать — настолько нас захлестывал накал эмоций и чувств» [4]. Танец Р. Байсеитовой отличала поэтическая одухотворенность, нежность материнской любви. Впечатляет ее дуэт с сыном. Эта сцена особенно удалась балетмейстеру, «подсказанная традицией казахской национальной этики воспитания, своеобразной атмосферой отношений и такта, шадящих хрупкий мир детства» [5, с. 10]. Руки балерины источали материнское тепло, искренние переживания, передавая живую графику ее эмоций. Создавая эту сцену, Минтай Женельевич говорил в ней и о своей любви к матери, с которой у него всегда были особенно теплые отношения (о чем свидетельствуют его письма к ней).

Средствами хореографической лексики балетмейстер выразил радость юности и полет мечты у молодых ребят. «В высоких парящих прыжках юноши рассекают пространство, закручивают его в спираль, перечеркивают диагоналями, соревнуясь в силе и ловкости» [3, с. 39]. Это игра, знакомая с детства, воплощающая смелость, дерзость и вдохновенность молодости, создает атмосферу беззаботного счастья.

³ «Жоктау» в переводе с казахского «плач». Это древний лиро-эпический жанр казахской поэзии, посвященный оплакиванию народных героев.

Танцы главного героя⁴ и его ровесников построены на классических прыжках из балетного Allegro. Их вариации передают дух состязательности и «столь милых сердцу казаха конных соревнований» [3, с. 39]. Характер солдата строился балетмейстером на чувстве любви к жизни, к матери, к любимой, к Родине. Он по-сыновьи почитателен, восторженно-трепетен и мужественен. Однако, по мнению балетоведа Г. Жумасеитовой, он «лишен психологической разработки» [6, с. 24], причиной чего могла стать обобщенность сюжета, где образ Солдата решался в цепи следующих друг за другой картин балета. Но пришла война... И Глеубаев создал знаковую атмосферу сцены боя. Он не показывал врага. Его отсутствие компенсировалось батальными жестами бойцов, передвижениями, ползанием, прыжками, бросками, передающими картину боя советских солдат с фашистами.

Музыковед К. Асенова писала: «С особой обожженностью сердца воспринимаются образы невест-вдов и ровесников Неизвестного солдата как некий обобщенный портрет довоенного поколения, полного дерзновенных мечтаний и созидательного порыва, поколения, сгоревшего в горниле войны» [5, с. 10]. Лирично и знаменательно адажио Любимой с Неизвестным солдатом — их танец символизирует молодость, исковерканную войной. Пластика девушки в ее сольных вариациях отличается «трепетной тревожностью. Как птица печали тоскует она. Негромки ее движения» [6, с. 24]. Так выстроено II действие балета, которое оканчивалось реквиемом, воспринимаемым как завещание павших ныне живущим.

Спектакль оформил художник Нурлан Рымжанов. Условность декораций подразумевала практически пустое пространство сцены. На сцене в I действии — бытовой пейзаж казахского аула, вечный огонь и стела из трех частей, которые то поднимались, то склонялись в траурной скорби; во II действии — картина степи с ковылью. Декорации дополняли неяркие и не броские цвета костюмов. Костюм Матери состоял из ниспадающего белого платья, где условный капюшон на голове означал кемешек⁵. Белый цвет нес одновременно и мотив скорби, и мотив чистоты. Сочетаясь с пластической основой, костюм Матери становился драматургически активным элементом спектакля «Вечный огонь», воссоздавая «национальный женский костюм и одновременно лик мадонны» [6, с. 24]. У друзей главного героя — балетное трико и рубашки, напоминающие «нежную гамму утренней зари» [3, с. 39] — они персикового, голубого, белого цветов. Важную семантическую нагрузку несли газовые шарфы, которые трансформировались по ходу пластического решения, передавая то очертания спящих верблюдиц, то фату невесты, то полог траура, покрывающий женщину, которая получила весть о гибели любимого. Другой реквизит отсутствовал. Аскетическая сценография оправдана, потому что она соответствовала специфике балетного спектакля, «которому свойственна смена настроений, динамика психологического климата» [5, с. 10]. Балетовед Ф. Мусина подчеркивала: «Сложное звучание световой партитуры заменяет живописность декораций» [3, с. 39]. Отсматривая запись балета, думается, что все-таки недостаточность светового оформления способствовала более блеклым краскам

⁴ *Неизвестного солдата* исполняли Ерболат Асылгазинов, Бахытжан Смагулов и другие солисты балета.

⁵ «Кемешек» — женский головной убор, плотно облегающий голову и закрывающий шею, грудь, плечи. Верхняя его часть представляет тюрбан. Кемешек носят замужние женщины. Украшения, детали, форма, способы ношения различаются в зависимости от места проживания и родовой принадлежности женщины.

балета. За счет цвета можно было бы создать контраст мирного времени и войны, выразить батальные сцены и дуэтные адажио сына и матери, солдата и любимой.

В 1987 году Тлеубаев поставил «Вечный огонь» для ансамбля танца «Кустанайские зори» (г. Кустанай). Премьеру исполнили солисты ГАТОБ им. Абая Раушан Байсеитова (Мать) и Бахытжан Смагулов (Неизвестный Солдат).

Балет «Вечный огонь» Тлеубаева построен на классическом танце. Национальные образы в нем угадываются в костюме Любимой, в музыкальной основе, в состязательных играх юношей. Но в целом в спектакле были воссозданы образы советских людей, живущих во время войны и переживших ее. Драматичный балет, созданный Тлеубаевым, вызывал сопереживание у зрителя, доказывая своей музыкальной и хореографической основой свою художественную состоятельность.

Через 25 лет, 4 мая 2010 года в НТОБ им. К. Байсеитовой в Астане состоялась новая премьера балета «Вечный огонь» в оригинальной хореографии В. А. Гончарова. Это было стремление создать новый спектакль без оглядки на постановку Тлеубаева. В. А. Гончаров ставил его в присущей ему манере, приближенной к фантастическому мышлению. Среди действующих лиц: Мать, Сын Земного Воина, Голубая Надежда, Юноши, Девушки, Светлое воинство, Темные силы, Новое поколение. В отличие от Тлеубаева, В. А. Гончаров создал контрастные Светлому воинству Темные силы. Остальной состав артистов балета и содержание в целом схожи с первой постановкой.

Патриотическая тематика в дальнейшем еще будет занимать большое место в творчестве Тлеубаева. Она получит воплощение в больших театрализованных представлениях, которые он ставил к различным праздничным событиям страны, о чем еще предстоит написать исследователям хореографического искусства.

⁶Вячеслав Андреевич Гончаров (род. в 1951) — солист ансамбля классического танца «Молодой балет Алма-Аты» (1969–1984), солист балета ГАТОБ им. Абая (1984–1989), казахстанский балетмейстер и режиссер массовых мероприятий, преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Будучи артистом балета ГАТОБ им. Абая, в 1980-х годах он исполнял партию одного из Ровесников в балете Тлеубаева.

Список литературы:

1. Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.
2. Нусупова А., Нусипжанова Н. «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». — 2014. — № 11. — С. 77–82.
3. Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра // Дипл. работа. РАТИ. Театроведческий факультет. Кафедра истории театра России. — М., 1997. — 53 с. *Рукопись.*
4. Уразымбетов Д. Д. Беседа с Р.Х. Байсеитовой. — Алматы, 2016. 21 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
5. Асенова К. Быть летописцем эпохи // Советский балет, 1986. №3. С. 10–11.
6. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.

Аухадиев Ильзат Ришатович,

*солист ГАТТ РК,
преподаватель и хранитель
фондов АХУ им. А. В. Селезнева,
магистр искусствоведческих наук.*

Жуйкова Людмила Антоновна,

*профессор кафедры
«Педагогика хореографии»
КазНАИ им. Т. К. Жургенова,
кандидат искусствоведения, доцент.*

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В ТВОРЧЕСТВЕ Б. Г. АЮХАНОВА

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) — гений музыки XX века — преемник основополагающих ценностей русской и мировой культуры. С исполнения дипломной работы — своей Первой симфонии (1925) — он заявил о себе как о величайшем симфонисте, которому в советской истории будет отведена роль музыкального летописца эпохи. Летописца правдивого и нелицеприятного. Его великая современница Анна Андреевна Ахматова (1889–1966) в своем «Реквиеме» (1963) сказала:

«Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был» [1, с. 21].

Д. Д. Шостакович тоже был со своим народом, пятнадцатью симфониями поведав потомкам о страшной судьбе, выпавшей на долю его родины. Как у каждого гения трагического склада, у Шостаковича уже в 20-е годы было предчувствие экзистенциальной бездны, которое в зрелом и особенно позднем периоде творчества обусловит постановку глобальных философских проблем бытия.

Музыка Шостаковича очень рано вошла в орбиту творчества Булата Газизовича Аюханова (р. 1938), буквально с самого ее начала. Ведь балетмейстер впервые обратился к ней в 1964 году — при постановке своей дипломной работы «Вечер балета», который состоял из 20 концертных номеров, *pas de deux* и хореографических миниатюр. Еще будучи выпускником московского ГИТИСа, Аюханов ставил концертный номер «Голуби» на музыку «Праздничного вальса» Шостаковича, вошедший в программу его дипломной работы. По словам казахстанского балетоведа Лидии Петровны Сарыновой (1927–2005), «начинающий балетмейстер показал в своей работе не только эрудицию хореографа, но и музыкальную культуру, благодаря которой он пошел на встречу с самыми разнообразными композиторами. Бетховен, Скрябин, Сибелиус, Дворжак, Сен-Санс, Чайковский, Римский-Корсаков, Глазунов, Шостакович, Рахманинов — в их мелодическом и гармоническом своеобразии, в постижении образной драматургии музыки ищет балетмейстер природу пластического действия» [2, с. 114].

Музыка Шостаковича вошла в репертуар созданного Аюхановым коллектива «Молодой балет Алма-Аты», с которым он с 60-х годов XX века объездил в гастрольных поездках весь Казахстан, республики СССР и зарубежные страны. Вспоминая те годы, Аюханов пишет: «Даже если были утомительный переезд и, хуже того, самая несовершенная сцена, все танцевали с настроением. Оно

возникало со звуками музыки «Романса» Д. Шостаковича, который был постоянной увертюрой к каждому концерту» [3, с. 36]. Речь идет о Романсе к фильму «Овод» (1955), который, судя по всему, очень любит Аюханов. Очевидно, балетмейстер находил в Романсе Шостаковича вдохновение перед выходом на сцену. Спустя многие десятилетия Аюханову удастся воплотить в хореографической интерпретации певучую нежность этой музыки, когда он поставит свой одноактный балет «Барышня и хулиган» (2011).

В 1969 году в СССР выходит телевизионный фильм-балет Сергея Сергеевича Евлахишвили (1924–2004) и Виктора Ефимовича Камкова (1945–2015) «Гамлет» на музыку Шостаковича. Конечно, это событие привлекло тогда внимание хореографа Аюханова. Он подтверждает факт просмотра этого фильма в своей первой монографии «Мой балет» (1988).

В советском кинематографе 60-е и 70-е годы ознаменованы крупнейшими постановками Григория Михайловича Козинцева (1905–1973) шекспировских трагедий «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970), музыку к которым написал Шостакович. В них на равных предстал масштаб трагедийного таланта композитора, сопоставимого с масштабом мирового гения Уильяма Шекспира.

Далее в творческом воображении Аюханова выстраивалась еще одна параллель: Д. Д. Шостакович — Ф. М. Достоевский. К концу 70-х годов, он уже как опытный постановщик-балетмейстер обратится к одному из самых крупных и сложных музыкальных полотен композитора — его Четвертой симфонии (1936). Чтобы осуществить постановку спектакля на эту музыку, Аюханов возьмет в качестве сюжетной основы еще одно крупное и сложное литературное произведение — роман Ф. М. Достоевского (1821–1881) «Преступление и наказание» (1866). Поставив в 1979 году спектакль, которому балетмейстер дал название «Наваждения», Аюханов потом еще не один раз вернется к работе над балетом по мотивам этого романа.

В 1981 году в коллективе «Молодой балет Алма-Аты» получит свою хореографическую интерпретацию Первая симфония (1925) Шостаковича. Постановку балета «Верность» на ее музыку осуществит хореограф Олег Германович Соколов (р. 1936). Возможно, это послужило импульсом к работе над второй версией балета на сюжет Достоевского с музыкой Шостаковича. И в 1990 году Аюханов вновь поставит «Преступление и наказание», в котором он использует в качестве музыкальной основы лишь I часть Четвертой симфонии Шостаковича. Обоснованность такого решения можно подтвердить словами Софьи Михайловны Хентовой (1922–2002), которая считала, что в Четвертой симфонии «в первой части говорится главное. Это сонатное аллегро с многосложным разветвлением тем, с достаточно независимыми разделами не имеет равных в творчестве Шостаковича по образной насыщенности, по масштабам» [4, с. 431].

Говоря о творчестве Аюханова в начале XXI века, следует упомянуть поставленный им в 2005 году танцевальный номер «Хулиган» на музыку вариации Дениса «Ломового» из балета Шостаковича «Болт» (1931). Еще одной работой 2000-х, в которой балетмейстер обратился к музыке советского композитора, является третья редакция балета «Преступление и наказание» к работе над которой хореограф приступил осенью 2008 года. С тех пор в балетмейстерской деятельности Аюханова начался трехлетний период глубокого увлечения музыкой Шостаковича. За это время он поставил на его музыку следующие спектакли: «Преступление и наказание» (2009), «Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы,

гордость моя!» (2010), «Барышня и хулиган» (2011). В 2012 году хореограф осуществил постановку одноактного балета «Соколы революции», в музыкальной основе которого, наряду с произведениями советских и казахских композиторов стоит «Праздничный вальс» Шостаковича.

Если разделить творческий путь Аюханова по десятилетиям, можно заметить то, что в каждом временном отрезке обязательно присутствует как минимум одна постановка на музыку Шостаковича. Следовательно, произведения композитора занимают важное место в балетмейстерской практике Аюханова, особенно в его зрелом творчестве. Это, по нашему мнению, не случайно. Ведь хореограф позволил себе поставить спектакли на музыку таких значительных полотен как Седьмая симфония и балетные сюиты Шостаковича только будучи уже опытным и признанным мастером в своем искусстве. Следовательно, произведения Дмитрия Дмитриевича задавали для Аюханова высокую планку, которую самокритичный балетмейстер сам определил. Он долго стремился достигнуть необходимого уровня мастерства, чтобы заслужить право на хореографическую трактовку грандиозных музыкальных творений Шостаковича.

Отдельно следует сказать и о Четвертой симфонии, к которой Аюханов обратился раньше, но, тем не менее, уже имея за плечами пятнадцатилетний балетмейстерский опыт. Из всех произведений Шостаковича именно к этой симфонии хореограф чаще всего возвращается на протяжении всего своего творческого пути. К тому же Аюханов — единственный балетмейстер, осуществивший постановку балета на музыку Четвертой симфонии Шостаковича. Здесь ярко проявляется его творческая индивидуальность и смелость хореографа. Он, выражая свое отношение к Шостаковичу и к его творчеству, дает советскому композитору высокую оценку. В своей второй монографии «Биография чувств» (2002) Аюханов пишет так: «Он родился личностью, гением! Так пожелало время!» [5, с. 181].

Список литературы:

1. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко. — М.: Эллис Лак, 1998. — 768 с.
2. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: «Наука» КазССР, 1976. — 176 с.
3. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: Онер, 1988. — 104 с.
4. *Хентова С. М.* Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 2. — Л.: Советский композитор, 1985. — 544 с. с ил.
5. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.

Молдалим Т. Ж.
КазНАИ им. Т. К. Жургенова,
студентка 2-го курса
кафедры «Педагогика хореографии».
Научный руководитель:
Уразымбетов Д. Д.,
магистр искусств

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ Л. В. КИМ В РАБОТЕ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ И СТУДЕНТАМИ

Түйін: Мақалада танымал қазақтандық ұстаз және балетмейстер Лариса Валентиновна Кимнің шығармашылық қалыптасуы қарастырылған. Жұмыстың авторы әріптестерімен әңгімелесу арқылы оның кейбір педагогикалық принциптері мен орындаушылармен жұмыс істеу әдістерін көрсетеді.

Резюме: В данной работе рассматривается творческое становление известного казахстанского педагога и балетмейстера Ларисы Валентиновны Ким. В статье посредством анализа материала и бесед с ее коллегами осуществляется попытка раскрыть педагогические принципы и основные методы Л. В. Ким в работе с исполнителями и артистами.

Abstract: In the article the creative formation of the famous Kazakh teacher and ballet master Larissa Kim is considered. The author of the work in a conversation with her colleagues reveals some of her pedagogical principles and methods of working with performers.

Кілт сөздер: Лариса Ким, балетмейстер, педагогикалық әдістер, корей театры, театр, хореограф, педагог

Ключевые слова: Лариса Ким, балетмейстер, педагогические методы, корейский театр, театр, хореограф, педагог

Keywords: Larissa Kim, choreographer, pedagogical methods, Korean theater, theatre, choreographer, pedagogue

Лариса Валентиновна Ким родилась в Южно-Сахалинске. Родители – по профессии бухгалтеры – всячески поддерживали свою дочь в любом ее начинании. Уже с детского сада она танцевала, позже занималась в кружках художественной самодеятельности. Л. В. Ким рассказывала: «Удивительная вещь – память. Я до сих пор помню фрагменты танцев, которые танцевала в детском саду. Помню момент, когда моя воспитательница с садика отвела мою маму в сторону и сказала: “Может вам стоит танцевать серьезно?» [1]

Увидев по телевидению программу с участием известной танцовщицы и директора Алма-Атинского хореографического училища Шарой Жиенкуловой, девочка сразу же загорелась давней мечтой. В этот период как раз объявляли набор детей в школу. После прохождения огромного конкурса Л. В. Ким поступает в хореографическое училище в 1972 году.

В годы обучения в первой балетной школе Казахстана среди наставников Л. В. Ким были такие выдающиеся педагоги как М. З. Ахмедиева, И. К. Олзоева, А. Г. Габитова, Г. Н. Сидорова, В. И. Бурцев, Г. Н. Бейсенова. Директором училища годы ее обучения являлась несравненная исполнительница казахских танцев Шара Жиенкулова. Л. В. Ким вспоминала: «У нее была необыкновенная аура, женственность. Эти прекрасные годы учебы навсегда запомнились. Из-за ограниченного количества балетных залов, репетиции зачастую заканчивались в

одиннадцатом часу ночи, а утром не допускалось никаких опозданий, дисциплина была строжайшей, но мы были счастливы...» [1]

В 1977 году после окончания хореографического училища по специальности «Артист ансамбля народного танца», Л. В. Ким пробует себя в качестве танцовщицы в Государственном ансамбле танца Казахской ССР (ныне «Салтанат»), знаменитом ансамбле «Гулдер». Но однажды ее увидел режиссер Корейского театра Мен Донук, обеспокоенный кадровым вопросом театра. Он увлеченно описал молодой исполнительнице преимущества работы в театре. Так Л. В. Ким попала в театр, с которым будет связано большое поле ее творческой деятельности — с 1977 по 1996 гг. — она — солистка балетной труппы театра, а позже и вовсе станет главным балетмейстером. С театром они объездили с гастрольями много стран, в том числе Болгарию, Турцию, Францию, Италию, Испанию, Китай, Корею.

Будучи артисткой балета, уже с 1990-го года Л. В. Ким пробует себя в качестве балетмейстера в родном корейском театре. Ею были поставлены хореографические миниатюры, а также танцевальные сцены в спектаклях «Кену Тине» ЦайЕн; «Ян Сан Бяк» Ен Сен Нен; «Кто, если не ты?» Ли Дя Хона, «Хозяйка гостиницы» Гальдони; «И это всё о женщине» Г. Лорки, «Зимняя сказка» Малюченко, «Дорожка феи в саду» А. Кима. Среди ее постановок и концертные программы: «Разноцветные песни»; «Лирика сердец»; «Путь диаспоры», «Мышиная возня», «Салем, Наурыз» и другие.

Л. В. Ким не останавливается в своем образовании, понимая, что профессия балетмейстера требует многих знаний и навыков. В 1992 году она проходит стажировку в Государственном Национальном театре Республики Корея (Сеул). В 1992 и 1994 годах обучается на курсах «Корейская народная музыка» в ХанкугСориоль Институт (Алматы). А в 1994 году, уже имея за плечами большой исполнительский опыт и знания, поступает в только что открывшуюся Высшую школу хореографии (ныне факультет «Хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова) на режиссера-хореографа в мастерскую народного артиста КазССР Б. Г. Аюханова. В 1996 году Б. Г. Аюханов приглашает свою студентку на должность балетмейстера-постановщика в «Молодой балет Алма-Аты» (Государственный академический театр танца Республики Казахстан). Там хореографом был поставлен ряд одноактных балетов. Среди них: «Океанополис» на музыку Д. Скьюбена, «Лисьи чары или искусство перевоплощения» на музыку А. Миядзаки, «Легенды алмазных гор» музыка народная, «Страницы личной жизни» на музыку Ф. Шопена, «Рондо-Венециано» музыка В. А. Моцарта, А. Вивальди и большое количество хореографических миниатюр.

Стиль ее постановок отличается изяществом и филигранной выверенностью рисунков. В своих постановках она проявляет богатое творческое воображение, гармонично сочетает движения и танцевальные комбинации, в которых переплетаются элементы классического и народного танца.

В 2006 году Л. В. Ким становится главным балетмейстером Государственного республиканского Корейского театра музыкальной комедии по приглашению директора Л. А. Ни. Ее подопечные — артисты балета Корейского театра считают, что она обладает колоссальной работоспособностью и умеет повести за собой балетную труппу театра. Надежда Ким, поделилась с нами своим мнением: «Если обратиться к Ларисе Валентиновне с проблемой или с просьбой о помощи, она обязательно поможет и все разъяснит спокойно и душевно. Это она, наверное,

смогла разглядеть во мне какой-то потенциал и приняла на работу. Потом мы очень много занимались, буквально с утра до позднего вечера. Много не получалось, страдала координация, не хватало подobaющей присущей корейскому танцу пластики, но мне это невероятно нравилось» [2]. Другая артистка балета, Нина Дюрассказывает: «Лариса Валентиновна — педагог в полном смысле этого слова. Она работала с каждой из нас, не жалея своих сил, закладывая в нас тот фундамент, который сейчас служит основанием нашей профессиональной деятельности» [3].

Позже Л. В. Ким получает опыт работы на массовых правительственных мероприятиях, куда ее приглашали известные казахстанские балетмейстеры Ж. К. Байдаралин и М. Ж. Тлеубаев. Своим творчеством они оказали огромное влияние на ее становление в качестве балетмейстера и режиссера больших массовых мероприятий. В работе Л. В. Ким всегда есть место творческому подходу и фантазии. Может быть, поэтому ее часто приглашают на различные крупные мероприятия, где ее профессиональные качества необходимы. Ей посчастливилось работать над проектами крупных театрализованных представлений с высокопрофессиональными коллективами современности. Так в 2001 году на Торжественном концерте, посвященном 20-летию независимости Казахстана в г. Астане, Л. В. Ким сотрудничала как балетмейстер с Государственным академическим ансамблем народного танца им. Игоря Моисеева, с Государственным ансамблем танца Беларуси, Грузинским ансамблем им. Сухишвили, Рамишвили, Хором им. Пятницкого, Государственным ансамблем танца Башкирии и другими известными коллективами. Среди больших работ Л. В. Ким и такие как «Ассамблея народов Казахстана» (2009–2017), «День конституции» (2010–2013), «Торжественный концерт, посвященный открытию VI сессии ОБСЕ» (2010), Фестиваль культур народов ЕврАзЭС (2011), ретро-фестиваль «Алматы — моя первая любовь» (2004–2009), открытие международного кинофестиваля «Евразия» (2006), торжественный концерт, посвященный 20-летию Независимости РК (15 декабря 2011), концерт, посвященный 100-летию Ш. Жиенкуловой (23 мая 2012), торжественный концерт, посвященный «550-летию Казахского ханства» (2015), концерт, посвященный саммиту ЕврАзЭС (2016), фестиваль этно-культурных объединений «25 лет мира и согласия» (9 декабря 2016), концерт, посвященный 25-летию Независимости РК (2016).

Неудивительно, что самоотверженный и творческий труд не прошли незамеченными государством. 5 декабря 2008 года Указом Президента РК Л. В. Ким награждена почетной наградой — орденом «Достык» второй степени. Также она является лауреатом премии им. Ким Дина, является обладательницей медалей «25-летия Независимости РК», «550-летия Казахского Ханства», «20-летия Ассамблеи народов Казахстана», а совсем недавно — народный артист СССР Асанали Ашимов как лучшему балетмейстеру вручил ей статуэтку и диплом лауреата национальной театральной премии «Сахнагер» (2017). О Л. В. Ким сняты документальные программы: «Творческий портрет Ларисы Ким». (Телеканал «Қазақстан») [4] «Портреты заговорили» (Телеканал «Білім және Мәдениет», 2015) [5].

Л. В. Ким параллельно с балетмейстерской деятельностью начинает и педагогическую в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж. Елебекова (1998–2001) и Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева (2001–2005). Она говорит: «Сцена — откровенно говоря, меня так не

завораживала, все-таки изначально, у меня была другая цель — быть больше именно педагогом, балетмейстером» [1]. В 2003 году по приглашению декана факультета хореографии, профессора К. Н. Андосова Л. В. Ким начинает трудиться в КазНАИ им. Т. К. Жургенова преподавателем, а позже становится заведующей кафедрой «Педагогика хореографии».

Педагогическое дарование Л. В. Ким проявилось на высоком уровне, оно основано на профессиональном подходе, лояльности, деликатности и высокими требованиями к себе. У преподавателя свой подход к ученикам и исполнителям — она больше предпочитает сотрудничество, нежели наставничество, стараясь быть на «одной волне» со студентом. Она считает, что неправильно подобранное или необдуманное резко брошенное слово может остановить момент творческого подъема. Поэтому на своих занятиях и репетициях Л. В. Ким будет терпеливо объяснять студентам детали, нюансы и покорять их своим индивидуальным подходом к каждому. Она подготовила лауреатов, дипломантов международных фестивалей и конкурсов: «Шабыт», «Әншібалапан» (Астана, Казахстан), «Бозторғай», «Күншуақ», «Айналайын» (Алматы, Казахстан), «Апрельская весна» (Пхеньян, КНДР), «Год танца», «Хан Миндөк» (Сеул, Республика Корея), «Фомгет» (Анкара, Стамбул, Анталья Турция), «Берег дружбы» (Варна, Болгария), «Звезды Парижа» (Париж, Франция), «Звезды Средиземноморья» (Бенидорм, Испания).

По словам ее коллеги, профессора кафедры «Педагогика хореографии», заслуженного деятеля Казахстана А. Т. Алишевой, с которой они дружат уже более сорока лет, Л. В. Ким обладает своей индивидуальной методикой: «Не каждый человек обладает таким даром — преподавания и балетмейстерского чутья. Она проводит ответственные правительственные мероприятия, умеет владеть массой, разными коллективами. Там у всех артистов и работников различные характер и способность восприятия. Лариса Валентиновна умеет донести до них соответствующую информацию и уметь все это сделать спокойно, интеллигентно. При этом с ее стороны никогда нет давления ни на студентов, ни на исполнителей. Вот это, наверное, ее особенность» [6].

Другой принцип Л. В. Ким — поддержка и возвращение молодых талантов. Вся ее методика складывается на тщательном обдумывании восприятии всего учебного материала. Она смотрит на возможности учеников или артистов, как бы «сканирует» их и точно знает, как этот материал осваивается учащимися или исполнителями на уроке или на репетиции. Л. В. Ким всегда наблюдает за процессом восприятия материала, чтобы эта информация хорошо воспринималась ее артистами или студентами. Таким образом, конструктивно используется репетиционное время, чтобы на следующем занятии сделать иные акценты, или освоить новый материал. Л. В. Ким тщательно подходит к составлению рисунков в постановках. Она очень доходчиво объясняет ученикам или артистам, где и какая диагональ, что за чем следует, как лучше разрешить спорные моменты для удобства исполнения.

Другая ее коллега, балерина ГАТТ РК, кавалер ордена «Құрмет» А. Н. Тургинбаева подчеркивает: «Лариса Валентиновна очень ответственно и деликатно подходит к своей работе. Во-первых, перед репетицией она дает возможность послушать музыку и ознакомиться с ней, чтобы человек понял, о чем “пойдет речь” в танце. Во-вторых, она рассказывает про то, о чем будет постановка, объясняя, какие образы должны воплотить артисты. В третьих, Лариса

Валентиновна начинает с изучения небольшого количества материала, медленно продвигаясь по музыкальным фразам. При этом она показывает все движения “в полную силу”. Сразу говорит замечания, не позволяя учить поверхностно. Она нанизывает “бусинки” движений по чуть-чуть, в итоге соединяя все в одну “цепочку” танца» [7].

Отношение Л. В. Ким к любому студенту связано с огромной заботой и ответственностью за его будущее. Ее безграничное количество тепла в отношении к окружающим характеризует ее как доброго, в меру строгого и требовательного человека. Потому студенты имеют возможность учиться у профессионального педагога, впитывая его знания и опыт, полезные советы и рекомендации.

Список литературы:

1. Молдалим Т. Ж. Беседа с Л. В. Ким. — Алматы, 2016. Сент.–дек. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
2. Ким К. Любовь с первого танца // URL: <http://koreilbo.com/index.php/news-social-ru/1267-lyubov-s-pervogo-tantsa> (Дата обращения: 25.09.17).
3. Молдалим Т. Ж. Беседа с Н. Дю. — Алматы, 2016. 6 дек. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
4. Документальная программа «Творческий портрет Ларисы Ким». — Алматы: Телеканал «Қазақстан». Эфир от 14.05.12 (Дата обращения: 14.10.16).
5. Документальная программа «Портреты заговорили. Лариса Валентиновна Ким». — Алматы: АО Агентство «Хабар», 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=30BevF9ZqnE> (Дата обращения: 14.10.16).
6. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. Т. Алишевой. — Алматы, 2017. 3 окт. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
7. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. Н. Тургинбаевой. — Алматы, 2017. 4 окт. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

Бекетаева Б. М.,

*КазНАИ им. Т. К. Жургенова,
магистрантка 2 курса кафедры
«Режиссура хореографии»*

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Г. У. ТУТКИБАЕВОЙ НА СЦЕНЕ ГАТОБ ИМ. АБАЯ

Түйін: Мақалада автор Г. Туткибаеваның балетмейстерлік қызметінің басталуынан бүгінгі күнге дейінгі қалыптасуын балеттік қойылымдары мен хореографиялық миниатюраларын талдау арқылы көрсетеді.

Резюме: В статье рассматриваются балетные спектакли в постановке Г. Туткибаевой, а также ее хореографические миниатюры от начала формирования ее балетмейстерской деятельности до сегодняшнего дня.

Abstract: The article deals with ballet performances staged by G. Tutkibaeva and her choreographic miniatures from the beginning of the formation of its choreography activity until today.

Кілт сөздер: балетмейстер, балет, музыка, театр, хореография, неоклассика.

Ключевые слова: балетмейстер, режиссер-хореограф, балет, музыка, театр, хореография, неоклассика.

Keywords: choreographer, director and choreographer, ballet, music, theater, choreography, neoclassic.

После окончания с отличием в 1982 году Московское хореографическое училище Г. У. Туткибаева поступила на службу в ГАТОБ им. Абая. С первых дней она исполняла ведущие партии в разных спектаклях театра, среди них были Зарема в «Бахчисарайском фонтане» Б.Асафьева, Китри в «Дон Кихоте» Л. Минкуса, Эгина в «Спартаке» А. Хачатуряна.

Когда в 1994 году 22 июня была образована Высшая школа хореографии Г. Туткибаева уже имела большой сценический и исполнительский опыт, а также свое отношение к балетмейстерской деятельности. С 1995 г. по 2000 г. училась в ВШХ на режиссера-хореографа в классе народного артиста КазССР З. М. Райбаева.

В беседе с автором Г. Туткибаева отметила: «Заурбек Мулдагалиевич был замечательным балетмейстером, также он являлся прекрасным педагогом. Он очень повлиял на моё становление и формирование, как режиссера-хореографа. З. Райбаев вложил в меня многое, он направлял меня, заставлял мыслить по-другому, всегда быть в поиске новых идей, а я как ученица старалась все впитать в себя. Он никогда не пытался передать свою технику постановок танца, Заурбек Мулдагалиевич стремился к тому, чтобы каждый его ученик находил свой индивидуальный подход к сочинению, свой отличительный почерк» [1].

Первой большой работой Г. Туткибаевой были ее дипломные работы. Она поставила два одноактных балета, которые прошли в феврале 2000 года на сцене Государственного академического русского театра драмы им. М. Лермонтова. Первый спектакль был поставлен на музыку Ф. Пуленка «Театр масок». За основу сюжета спектакля была взята проблема взаимоотношения личности и общества. Балетмейстер решил показать свою идею через призму неоклассического танца с элементами модерна. Второй работой Г. Туткибаевой была постановка на музыку А. Шнитке «Космос души». Хореографическую лексику она построила на движениях неоклассического танца. Темой балета была выбрана философское размышление борьбы светлой и темной стороны человеческой души. Позже балет «Космос души» прошел один раз, как репертуарный спектакль на сцене ГАТОБ им. Абая.

Одной из важнейших постановок Г. Туткибаевой становится хореографическая миниатюра на 70-летний юбилей театра ГАТОБ им. Абая (2004), поставленная на музыку «Вальса» из сюиты к драме М. Лермонтова «Маскарад» А. Хачатуряна. В этой композиции балетмейстер разнообразил классический танец элементами неоклассики, воспользовался интересными композиционными средствами, были показаны различные перестроения в рисунке танца. С каждой новой постановкой у Г. Туткибаевой появляется свой отличительный почерк. В основе ее хореографических произведений лежит лексика неоклассического танца. Также балетмейстер применяет всевозможные изогнутые линии рук, использует хореографические каноны, а танцы солистов отличаются сложностью технических приемов, многообразием прыжков и вращений.

В октябре 2006 года Г. Туткибаева ставит два новых одноактных балета. Первый спектакль «Сюита в стиле antico» поставлен по мотивам сонетов В. Шекспира на музыку А. Шнитке. Хореографическая лексика построена на движениях классического танца, стилистикой неоклассики. Стилистика танцев построена на ярких позах, на прямых позициях ног, в характерных изогнутых руках. Балетмейстеру удалось преобразить классический танец знакомыми

античными позами и лексикой современной хореографии. Г. Туткибаева создала в своем спектакле новый и воздушный хореографический язык, ясный и доступный.

Второй спектакль «Чарли» поставленный на девятую симфонию Д. Шостаковича состоит из 5 частей. Г. Туткибаева решила выстроить балет канонами классического танца. В спектакле можно увидеть характерные движения на пуантах, высокие прыжки и различные вращения.

«В целом, Г. Туткибаева как балетмейстер-постановщик в «Чарли» и «Сюите в стиле *antico*» продемонстрировала необычайную хореографическую фантазию, владение разнообразным арсеналом пластического языка и умение пользоваться материалом «небалетной» музыки» [2, с. 31].

С 2005 по 2007 гг. Г. Туткибаева занимает должность художественного руководителя ГАТОБ им. Абая, а с 2009 г. исполняет должность балетмейстера постановщика. Вновь вступая на должность художественного руководителя балетной труппы в 2012 году. С. Тасмагамбетова и П. Драгунов предлагают поставить Г. Туткибаевой абсолютно новый спектакль кантату-балет «Кармина Бурана», на музыку первой части музыкального триптиха *Carmina Burana* К. Орфа, по мотивам средневековых стихотворений из одноименного сборника. Этот спектакль отличается от всех поставленных до и после постановок Г. Туткибаевой тем, что в ней заняты не только балетная труппа и оркестр, но и солисты оперы, артисты хора и детский хор. За костюмы и декорации отвечали С. Тасмагамбетова и П. Драгунов. В основу сюжета Г. Туткибаева взяла размышления о непостоянной и всемогущей человеческой судьбе — Фортуне. Традиционному неоклассическому танцу Г. Туткибаевой пришла пластика современной хореографии. Из интервью с Г. Туткибаевой: «Этот проект стал для меня одним из больших ступенек в моей балетмейстерской деятельности» [1].

Специально для театра танца «Astana Ballet» в 2012 году Г. Туткибаевой были поставлены хореографические миниатюры «Семь красавиц» на музыку К. Караева, где в композиционном рисунке соединились неоклассическая хореография с восточной орнаментальностью. Второй постановкой был «Казахский вальс» на музыку Л. Хамиди в обработке Р. Салаватова в неоклассической лексике.

Одной из значимых работ Г. Туткибаевой является спектакль «Легенды Великой степи», являющийся заказом Министерства Культуры РК посвященный 550-летию Казахского Ханства. Работа над проектом началась в феврале 2015 года с написания либретто. Одним из главных приоритетов спектакля было поднятие патриотического духа у зрителей. Затем последовала работа над музыкой. Из беседы с автором Г. Туткибаева добавила: «Балетной казахской музыки как таковой очень мало и впервые, было решено скомпоновать единую партитуру из разных казахстанских композиторов, при этом исполнял живой оркестр. В этом мне помог главный на то время дирижер театра — Ерболат Ахмедьяров. Были использованы музыкальные произведения таких казахстанских композиторов как Газиза Жубанова, Евгений Брусиловский, Нургиса Тлендиев, Мынжасар Мангитаев, Мансур Сагатов, Тлес Кажғалиев, Алмас Серкебаев и Адиль Бестыбаев.» [4, архив автора]. В своем спектакле Г. Туткибаева воспользовалась языком неоклассической хореографии и движениями казахского народно-сценического танца. Премьера состоялась 20–21 июня 2015 года.

Г. Туткибаева также по просьбе дирекции ГАТОБ им. Абая внесла корректировки и обновила некоторые репертуарные спектакли театра. 25 декабря 2015 года Г. Туткибаева показала обновленную версию балета «Щелкунчик».

Главной задачей в спектакле было не обновление хореографии, а модернизация в сценографии. Использовалось видео, которое дало ощущение 3D-эффекта. В старой версии балета было много излишних пустот и пауз, поэтому Г. Туткибаева решает подкорректировать большинство мизансцен, вследствие чего спектакль становится более динамичной и конкретной. Были внесены небольшие музыкальные купюры.

В ноябре 2016 года ГАТОБ им. Абая показывает еще одну обновленную версию репертуарного спектакля «Лебединое озеро» в хореографии Г. Туткибаевой. В новой редакции балетмейстер видоизменяет первую картину 2 акта. К массовым номерам такие как неаполитанский, венгерский, мазурка добавляет сольные номера невест, а также включает русский танец. Благодаря появлению сольных танцев невест смысловая линия спектакля органично вплетается в общую концепцию. Были обновлены костюмы и декорации балета.

Одним из новых трудов Г. Туткибаевой является 2-х актный балет на музыку Л. Делиба «Коппелия», поставленная 20 мая 2017 года. Отличительной чертой спектакля является комичность балета, множество мизансцен, актерская игра. Свою лепту в создание спектакля внес художник по костюмам — Вячеслав Окунев, создав для балета яркие костюмы, необычные декорации и интересные спецэффекты. Хореография была поставлена на основе классического танца.

Балетные постановки Г. Туткибаевой рассмотренные в данной статье позволяют говорить о востребованности балетмейстерской деятельности. Хореографические постановки выделяются отличительной манерой, что говорит об оригинальном почерке хореографа. Благодаря характерным постановкам Г. Туткибаевой репертуар ГАТОБ им. Абая продолжает обновляться и преобразовываться.

Список литературы:

1. Бекетаева Б. М. Интервью с Г. Туткибаевой. – Алматы, 2017. 15 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
2. Жумасейтова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г. Жумасейтова. – Алматы: «Жибек Жолы», 2014. – с. 31

Секция 3. Бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
Fine art and decorative art

Кенжебаева Л.А.
Т. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қ., Қазақстан
Leyla.abdygani@mail.ru

КЕСКІНДЕМЕ ӨНЕРІНДЕГІ ҒАНИ БАЯНОВТЫҢ
ӨЗІНДІК МӘНЕРІ

Түйін: Бұл мақалада автор қылқалам шебері Ғани Баяновтың көркем шығармашылығындағы кейіпкерлер бейнесі қарастырылып, өнертану тұрғысынан талқыланады. Сонымен қатар, көркем шығарма құрлымындағы көркем бейнелік тіліне және осы саланың даму заңдылықтарына аса ден қойылады.

Резюме: В этой статье автор рассматривает художественные образы в творчестве Гани Баянова. 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 Gani Bayanov. 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

Key words: fine arts, Kazakhstan, portrait, genre, brush, image, works, paint, work

Тамаша кескіндеме шебері, акварельші, график Ғани Баянов қазақ бейнелеу өнеріне 1970 жылдардың соңында келіп қосылды деуге болады. Оның қолынан шыққан жұмыстары әлемнің бірқатар елдерінде жекеменшік жинақтарда сақталып тұр. Сонымен қатар Алматы, Мәскеу, Германия, Франция, Түркия, Бельгия, США және де Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер мұражайының қорында да біршама туындылары сақталған. Негізінен өнер адамның жеке өмірі оның шығармашылығына әсер етпей қоймасы анық. Соның бірден бір дәлелін кескіндемеші Ғ.Баяновтың шығармашылығынан да аңғаруға болады. Суретші анасынан бала кезінде, ерте айырылады. Сол себептен ол кілең әйелдердің, әпке-апаларының ортасында ер жетеді. Байқап отырсақ, оның шығармаларынан осындай отбасылық жағдайдың көптеген сәттері көрініс табады. Әрине, оның мұндай ерекшелігін картиналарын бір көргенде байқай қоймаспыз. Алайда назар аударарымызға бұл ерекшелік бірден аңғарылады. Осылайша өнер адамының нәзік сезімдері мен өмірді өздігінше қабылдауы оның шығармашылығымен тікелей астасып жатқандығын байқаймыз.

Қылқалам шебері Ғани Баяновтың 2015 жылдың қараша айында есте қаларлықтай ерекше көрмесі өткен болатын. Көрмеде суретшінің 40-тан астам акварель бояуымен жазылған жұмыстары қойылды. Жұмыстардың барлығы дерлік

Ғ.Баяновтың шеберханасынан алынған. Осы аталмыш көрме барысында қылқалам шеберінің акварельмен жұмыс жазуы, оның техникасы мен түстерінің үйлесімділігі өзге суретшілерден ерекше екенін байқаймыз. Жалпы «акварель» деген атау латынның (aqua) «су» деген сөзінен шыққан. Акварель бояулары қағаз бетіне мөлдір болып түседі. Сол мөлдірлік акварель туындыларының өзге бояулардан ең басты ерекше қасиеті болып табылады. Бояу мөлдір, тұнық болып жағылғандықтан, бояудың астынан қағаздың өз түсі көрініп тұрады. Ал бояу қалыңырақ жағылатын жерлерге әлденеше рет бояу қабаты түсіріледі. Алайда соның өзінде де суретшілер акварель бояуының артықшылығын, яғни оның мөлдірлігін жоғалтпауға тырысады. Қазақ бейнелеу өнерінің тарихында Әбілхан Қастеев пен Үкі Әжиев акварель техникасының саусақпен санарлық хас шеберлері болды. Бүгінде солардың салған ізін жалғап келе жатқан, қазіргі кездегі акварель техникасының қыр-сырын жетік меңгерген, өз ісінің шебері ретінде Ғани Баяновты атауымызға болады. Олай дейтін себебіміз, суретші жоғарыда аталған көрмеде өз ісінің шебері екендігін кезекті рет дәлелдей түсті. Оның күңгірт түстерді қолдана отырып, соған қарамастан өзінің бойындағы нәзіктікті сақтап қалатындығы кімді де болсын тамсандыратыны анық. Әрбір суретшінің мінез-құлқы мен ой-өрісін оның жасаған жұмыстарынан аңғаруға болады. Мысалға айта кетер болсақ, Әбілхан Қастеевтың туындыларынан оның салмақтылығын, білімге деген құштарлығын, қазақ халқына деген махаббатын көреміз. Ал Ғани Баяновтың жұмыстарынан біз оны сабырлы, жомарт, сонымен қатар, әлі де болса сыры ашыла қоймаған суретші екенін аңғарамыз. Осы орайда шебердің сырлы да нәзік туындыларын атап өте кетейік. Оның Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер мұражайының қорындағы «Қысқы пейзаж», «Кеш», «Таң» («Шие гүлдеген кез»), «Жауын астындағы екеу» атты ертеректе жазылған жұмыстарының өздері-ақ сыршылдығымен ғана емес, салынған техникасымен де халықты баурап алатын өзіндік бір стилімен тамсандырады. Жалпы Ғани Баянов жиырма жылдан бері акварельмен айналысып келеді. Оның негізгі деген туындылары: «Жолаушыларда», «Үргенішке қашуда», «Шеберханада», «Кездесу», «Суретшінің жұмбақ құпиясы», «Бастаңғы», «Таң-шолпан», «Суретшілер», «Соқырлар», «Мойнақ. Кеген», «Айна алдында», «Шеберханада», «Қонақтар», «Асхана», «Қызыл-Орда», «Сары-Өзек», «Суретші үйі» атты тағы да басқа көптеген жұмыстары бар. Солардың бірі, «Бастаңғы» атты жұмысы өзінің түс ерекшеліктерімен бірден көзге түсетіндей. Бұл туындысындағы бояулардың үйлесімділігі, ерекше тондық шешімі көздің жауын алады. Картинадағы кейіпкерлердің, яғни әйел адамының бейнесі, қыз балаларының, жас, нәзік қызға тән қылықпен кербездігін, еркелігін көріп тәнті болмасқа болмайды. Олардың жас айырмашылығын айқындап, қазаққа тән элементпен көрсете алған. Суреттегі кеңістікті, ауаны жақсы беріп, қазаққа лайық киім үлгісін көрсетіп сонау байырғы салтымызды қайта жаңғыртқандай. Алдыңғы көріністегі әйелдің отырысы өзіндік тәрбиеге құралған секілді. Өйткені оның таққан орамалы мен киген нымшасы киелі қазағымыздың мерейін үстем қылып асқақтатып тұрғандай. Олай дейтін себебіміз, қай елде, қайсібір жерде болмасын әр ұлттың өзіндік киім үлгісі мен жүріс-тұрысы болады. Және оны әрбір өнер азаматы өз туындысында көрсетіп, болашақ жастарға қазақ ұлтының өнегелі әрі дана халық екенін аңғартып отыруы тиіс. Картинадағы әрбір бейненің анатомиялық құрылымы мен композициялық шешіміне келсек, ол да өте жақсы табылған. Туындыдағы қыздардың отырысы, қыз баласына тән қимылы көрерменін ерекше бір нәзік сезімге бөлейді. Ал қызыл

түстегі бояуларда сол қыз баласының жас мөлшерін анықтап, осы отырыстың көңіл-күйін білетін әсер береді. Бояулардың үйлесімділігі, көлеңке мен жарықтың, қылқаламмен берілген жағындының өз орнына түсуі, суретшінің керемет шеберлігін айқындайды. Жалпы енді осы туындының тақырыбының өзіне келсек, қазақтың салт-дәстүрінде «Бастаңғы» дегеніміз қазақ жастарының дәстүрлі сауықтарының бірі. Үйдің үлкендері жолаушылап кеткенде ауылдың қыз-келіншектері сол үйге жиналып, Бастаңғы жасайтын болған. Әйтсе де қыз баласына қатысты «қызға қырық үйден тыйым» деген берік қағиданы ұстанған ата-бабамыз, мұндай басқосуларға қыздарды жеңгелерімен, болмаса іні-қарындастарымен бірге жіберген. Әрине жиын көңілді, қызық өтуі үшін кейде салсері бозбалалар да шақырылған. Басқосу барысында жастар әзіл-оспақ айтысып, ұлттық ойындар ойнап, ән салып, күй тартып, әр түрлі өнерлерін ортаға салған. Бастаңғыға жиналған әрбір қыз баласы өздерімен бірге құрт-май, бауырсақ, нандарын, қант-шайларын әкеліп, барлығы ортақ дастархан жайған. Бастаңғының екі түрлі тәрбиелік мәні бар. Алғашқысы, үйде отырған баласының томаға-тұйық болып ел-жұртпен араласпай өсуінен сақтанып, құрдастарымен жақын танысып білісуіне, қонақ күте білуге баулу. Енді бірі қызды қазан-аяқ ұстауға, дастарқан жасай білуге және тағы да басқа қызға тән жұмыстарды жасауға үйрету. Сондықтан бастаңғыны көбіне қызы бойжете бастаған үйлер жасаған. Қазақ қашанда қыз баласының тәрбиесіне ерекше көңіл бөлген. Бірақ бастаңғы рұқсатсыз, бақылаусыз өтпеген.

2016 жылы суретші Ғани Баяновтың «Күміс шамшырақ» атты жеке көрмесі өткен болатын. Көрмеге қылқалам шеберінің майлы бояумен жазылған елуге жуық туындысы қойылды. Оның барлығы дерлік автордың жеке топтамасынан алынған. Бұл аталған көрме суретшінің соңғы бірнеше жылдар ішінде қойған алғашқы қойылымы. Осыдан-ақ автордың өзгелерге ұқсамайтын бірден бір ерекшелігін байқауға болады. Ол өзінің қылқаламынан туындаған шығармаларын қалың көрерменнің алдына өте сирек ұсынады. Бәлкім сол уақыт аралығында өнер иесі шығармашылық ізденіс үстінде болып, өзін дамытуға баса назар аударуы да ғажап емес.

«Көрменің қойылымынан әр түрлі жанрда орындалған картиналарды көруге болады. Бірақ соған қарамастан оның барлығын бір нәрсе біріктіріп тұр. Қалай болғанда да, суретші көрмедегі жұмыстарының көмегімен өзінің естеліктерімен бөлісіп тұрғандығын аңғаруға болады. Осылайша оның бірнеше туындысы өмірдегі ең қорғансыз кезең – балалық шаққа арналған. Соның ішінде «Апалы-сіңділер» және «Балалық шақтың жылы кеші» картиналары.

«Бұл жұмыстардың мен үшін маңызы ерекше. «Балалық шақтың жылы кеші» - отбасылық жылулықтың естеліктері туралы, әкем қалай жұмыстан шаршаңқы келіп, ошақтың жанына жайғасып, демалып отыратыны, ал біз балалар, оның ертегілерін тыңдайтынымыз туралы, - деп Ғани Баян өз естеліктерімен бөлісті. – «Апалы-сіңділер» картинасы әлбетте менің сүйікті әпкелеріме арналған. Олар мені кішкентай кезімде қатты еркелететін. Мен көпбалалы отбасының ең кенжесі болатынымын». [1,24 б.] Байқағанымыздай, суретшінің жұмыстарының негізгі әрі басым көпшілігі отбасы, адамдар арасындағы байланыс тақырыбына арналған. Десе де, қылқалам шеберінің шығармашылық ауқымы кең және қозғайтын мәселесі мен кәсіби шеберлігін сан қырынан көрсете білген. Олай дейтін себебіміз, Ғани Баянов туындыларын майлы бояумен ғана салып қоймай, акварельмен жазылған картиналары да жетерлік. Ал акварель өз кезегінде станокты кескіндеменің ең

күрделі әрі нәзік тәсілі болып табылады. Бір қарағанда акварельмен сурет салу оңай және жеңіл көрінгенімен бейнелеу өнерінің бұл түрі асқан ұқыптылық пен төзімділікті, нәзік талғам мен өлшемді дәлдікпен таба білу қабілетін талап етеді. Егер адамның бойында аталған бұл қасиеттер болмаса онда акварельмен жұмыс істеу қиынға соғары анық. Өйткені акварель суретші қылқаламының әрбір сызығы мен қозғалысын қалт жібермей, соны қағаз бетіне «тайға таңба басқандай» етіп жазып отырады. Басқаша айтқанда, акварель кескіндеме өнерінің ең сезімтал және әсерлі түрі. Акварель бояуларының ерекшелігі оның мөлдірлігінде жатыр. Бұл кескіндеме техникасында ақ түсті бояу мүлде қолданылмайды деуге де болады. Себебі ақ түсті кескіндеме жазылатын ақ қағаздың өзі-ақ ауыстырады. Шығарманың ең жарық нүктелерінде қағаздың тиісті жерлері мүлде боялмайды. Акварель техникасы осыншама кірпияз болса да, соған қарамастан оның бояулары қолдануға ыңғайлы және бояудың ең қарапайым түріне жатады. Акварель бояуын И.Е.Репин, Т.Г.Шевченко, А.Ғалымбаева, Ү.Әжиев, Ә.Қастеев сынды қылқалам өнерінің хас шеберлері өз кескіндемелерінде шеберлікпен қолдана білген. Кескіндеме өнерінің осындай күрделі тәсілін жиі қолданатын суретші майлы бояумен жазудың да құпиясын жетік меңгерген. Оған жоғарыда атап өткен аталмыш көрмесі дәлел бола алады. Бұл көрме барысында көрермендерге майлы бояумен салынған туындыларымен танысуға мол мүмкіндік береді. Майлы бояумен салынған туындыларының бірі «Асхана» деп аталады. Картинада қарапайым қазақ әйелдерінің асханадағы тіршілігі суреттелген. Яғни төрт бірдей әйел адамының қазақтың ұлттық асының бірі, ас атасы болып саналатын бауырсақты дайындау үстіндегі сәті бейнеленген. Әйелдердің образынан шығыс әйеліне тән кербездік пен сұлулықты, сабырлық пен биязылықты байқау қиын емес. Ал олардың басына тартқан орамалы мен киім кию үлгісі қазақ әйелінің қандай болу керектігін көрсетіп тұрғандай. Қазақта отбасының ұйытқысы деп әйел кісіні айтатындығын білеміз. Ендеше ол үшін әйел адам сабырлы, көркем мінезді, мейірімді, ақылды болуы керек. Осындай критериилерге сай әйелдің образын қылқалам шебері өзінің «Асхана» картинасында жақсы бере білген. Туынды атауының да асхана деп аталуы да тегін емес. Қазақы түсінік бойынша әйелдің орны отбасы, ошақ қасы екендігін суретші ашық көрсеткісі келгендігін аңғаруға болады. Ал әйелдердің бет-әлпетінің сипатын қазақтың ақын, жазушылары әдеби шығармаларында сипаттағандай қиғаш қасты, қара көзді, оймақ ауыз, аққу мойын деген сипаттарды дәлме-дәл кенепке майлы бояумен түсіре салғандай. Осылайша қазақ әйелінің, ананың образын эстетикалық тұрғыда жоғары, мазмұнды бере білген қылқалам шеберінің бұл туындысы өзгелерінен ерекше, нәзік сезімге толы дүние. Жалпы картинадан тым қарапайым, ешқандай әсірелеусіз, шынайы берілген атмосфера сезіледі. Ал картинадағы қоңыр түстің басымдығы сондай атмосфераны берудегі бірден бір көмекші құрал ретінде пайдаланылған деуге де болады. Өз істеріне жұмыла кіріскен бұл әйел-аналарды көргенде, жалпы картинаға назар аударса қараған адам одан қандай да бір жылулық пен әдемілік, үйлесімділік пен кіршіксіз тазалықты сезінуі де ғажап емес. Қорыта айтқанда, суретшінің «Асхана» атты шығармасы нағыз қазақ әйелінің сұлулығын, ананың ыстық мейірімін, қысқаша айтқанда шынайы болмысын бейнелі түрде көрсете білген бірден бір туынды.

Майлы бояумен жазылған суретшінің тағы бір картинасы «Ән салған балалар» деп аталады. Бұл картина суретшінің басқа туындыларына қарағанда түстерінің әр түрлігімен бірден көзге түседі. Әр түрлі ашық түстерді қолдану

арқылы ән салып, жайдарлы, көтеріңкі көңіл-күймен жүрген балалардың ішкі сезімін білдіруге талпынған. Қызыл, жасыл, ақ түстердің үйлесімділігі балалық шақтың бал күндеріндей көңілде жылы естелік ретінде сақталып қалатындай. Десе де картинадан қай жақтан ескені белгісіз самалдай қандай да бір салқындық пен күнгірт атмосфера сезілетіндей. Бәлкім бұл салқындық суретшінің бала күніндегі сындарлы сәттерінен алынған бір көрінісі болса керек. Туындыда балалар домбырамен ән салып келе жатқан көрініс бейнеленген. Бірақ олардың жүзінен үстеріндегі түрлі түсті киімдері секілді жайдарлылық пен қаннен қаперсіз бала күлкіні көре алмаймыз. Керісінше, сәл мұңлылау бейнелерді көреміз. Осыдан-ақ оларды өмірдің өзі ерте есейткен, балалықтың бал дәмін татып үлгермеген балалар екендігін аңғаруға болатындай. Бұл дегеніміз суреткердің жан дүниесіндегі қарама-қайшылықтың белгісі іспеттес. Яғни сыртқы көрінісі ашық та жайдары көрінгенімен ішкі дүниесінен бір мұңның табы сезіледі. Алдыңғы қатарда домбыра ұстап тұрған жас баланың образы ұтымды суреттелген. Қазақ даласында әуелетіп ән салып, күмбірлетіп күй шертетін өнерпаздар мен сал-серілер өте көп болған. Тіпті кішкентай балаға дейін қазақтың киелі домбырасында ойнап, ән шырқау да қалыпты жағдай іспеттес. Халық өнерінің осындай қазаққа ғана тән ерекшелігін суретші осы бір ғана бала арқылы көркем бере білген. Жалпы қазақ халқында әуелетіп ән салғанда алдына жан салмайтын өнерпаздар жетерлік. Картинадағы балалардың образы өнерде ешқандай шек жоқ екенін және оның еркіндік пен балаға тән кіршіксіз көңілден туындайтынын бейнелеген сыңайлы. Қылқалам шеберінің осы іспеттес туындыларына қазіргі күннің өзінде мамандар тарапынан сыни пікірлер айтылып, жақсы баға беріліп жүр. Сондай пікір білдірген маманның сөзіне тоқталып өтер болсақ. «Өнертанушы Рауза Көпбосынова: «Ғани Баяновтың шығармашылығына оның «Ән салған балалар», «Ботамен жүрген қыздар», «Күймедегі қыз» суреттері жарыққа шыққаннан кейін бірден назарым ауды. Көрмеде жетпісінші жылдардың соңы, тақырыптарының лирикалық жағынан ғана емес, сонымен қатар көзге түсе қоймайтын жеңілдік сезімімен, салмақсыздық күйімен, қарапайым сарынды ерекше бір көрініске айналдыра алғандығымен баурап алды. Оның қарқынды тасқыны алуан қырлы. Оны түсіну, ұғыну қарапайым көрерменге ғана емес, сондай-ақ өзінің «Менін» іздеп жүрген адамға да қиын» [2,36 б.] Иә, суретшінің шығармаларынан байқағанымыздай, картиналарындағы сюжеттік құрылым өте қарапайым. Бірақ соған қарамастан туындыларының тереңде жатқан мазмұны мен айтар ойы, атмосферасы, бояуларының стилі көрерменін өзіне бірден баурап алады. Сонымен қатар оның шығармаларының басым көпшілігі адамдар арасындағы байланыс, өзара ішкі көңіл-күйі мен бір-бірімен қарым-қатынасы тақырыбына арналған. Сол себептен бір қараған адамға қылқалам шеберінің жұмыстары тым қарапайым көрінуі мүмкін. Алайда оның түпкі мазмұны мен таным көкжиегі кең әрі сан қилы.

Жоғарыда айтып өткеніміздей, суретші өзінің балалық шақтағы көңіліне түйген ыстық естеліктерін осы туындыларында айқын бейнелейді. Сондай сағына еске алатын, жылы сәттерінің бірі суреттелген картинасы «Балалық шақтың жылы кеші» деп аталады. Ғани Баянов бір сөзінде аталмыш картинасы туралы әңгіме қозғаған кезде ондағы образдар өз отбасындағы әкесі мен бауырлары туралы естеліктен туындағанын айтқан болатын. Яғни картинадағы қарт кісі мен жанындағы әйел өзінің ата-анасының прототипі болса, әкесінің аяғына жылы су құйып отырған бала автордың өзі екендігінде дау жоқ. Отбасылық құндылықты ең жоғары деңгейде көрсете білген бұл туынды көрген адамның көңіліне жылулық

ұялатып қана қоймай, қарт ата-анаға құрмет пен қамқорлық көрсетіп, мейіріммен қарау перзенттің парызы екендігін ұқтыратындай. Картина көркемөнер саласының жемісі ғана емес тәрбиелік мәні зор, адамға рухани тылсым күш сыйлайтын дүние. Отбасындағы әкенің рөлі, оның қатал да мейірбан жүзі туындыда айқын бейнеленген. Ал майшам ұстаған әйелдің бейнесі туралы айтар болсақ, бүгіндей бір әулеттің отын өшірмей ұстап тұрған аяулы аналарымыздың образын айнытпай бергендігіне қайран қаласың. Қолына кішкентай шелегін ұстап, әкесінің аяғын суға салып, құрметі мен қызметін жасап жатқан жас баланың бейнесі бүгінгі заманның заманауи жастарына үлгі, өнеге боларлықтай іс. Осындай отбасылық құндылықты жақсы бере білген қылқалам шеберінің туындысынан кәсіби шеберлікті де байқау қиын емес. Қолданылған әрбір бояу мен түстің бір-бірімен үйлесімділік тауып үндесіп тұруы, әр түсті қажет жеріне пайдалана білуі картинаның бағасын арттыра түскендей. Бояудың жағылуы (мазок) да ерекше әрі қанық. Сонымен қатар, көлеңке мен жарықтың берілуі сырттан түскен жарықтан емес, әйел адамның қолына ұстаған майшамы арқылы айқындалып тұр. Бұл бір жағынан уақыт өлшемін де білдірсе керек. Яғни картинадағы уақыт түнгі мезгіл екенін ажырату қиын емес. Мұндай уақыт өлшемін кез-келген картинадан байқай бермесіміз анық. Бұл да болса суретшінің шеберлігінен сыр шертіп тұр.

Пайдаланылған әдебиеттер:

- 1.Ергалиева Р.А., Труспекова Х.Х, Шарипова Д.С, Юсупова А.К., Батурина О.В., Каргабекова Р.И., Ыдырыс З.А. «100 шедевров искусства Казахстана» – Алматы «Жибек жолы», 2013.
- 2.Байжігітов Б.К. Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: Кеңістік пен уақыт ырғағындағы сурет үлгілері. – Алматы: Ғылым - өлке, 1998.
3. «Суретші Ғани Баяновтың «Акварель» жеке көрмесі» // gmirk.kz
- 4.Болатбаев Қ. Көкжиек және кеңістік. – Алматы: «Алматы баспа үйі» ЖШС, 2008.
- 5.«Советтік Қазақстанның бейнелеу өнері» Алматы. Өнер. 1990ж.
- 6.Ералин К., Халмуратов Ж. «Қазақстанның бейнелеу өнері шеберлері» Алматы. Өнер. 1995ж.

Қосанова Гүлназ Берсүгірқызы

*Т.Қ.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының
«Бейнелеу өнерінің тарихы және
теориясы» кафедрасының
доценті, өнертану магистрі
Алматы қ. Қазақстан
a.n.gul@mail.ru*

ГРАФИКАЛЫҚ МӘНЕРДЕГІ ЖАҢАШЫЛ ЕРЕКШЕЛІК

Түйін: Кескіндеме өнерімен ерекше танымал суретші Дүйсенбаев Мәліктің шығармашылық жетістігіндегі графика саласы да өзінше орынға ие. Қазақтың алғашқы кәсіби суретшісі Қанафия Телжановтың шеберханасынан мамандығын шыңдағанын атап өту, оның кәсіби шеберлігінің мол екендігін білдіреді. Дүйсенбаев Мәлік кескіндемеде немесе графикада болсын жеке ойын экспрессиялық тілмен жеткізуге тырысқан. Ал графикасындағы мәнер жұмыстың өткір қалам ұшында және мұнда ешбір сезімталдық пен биязылық таныта қоймағандығы жеке қолтаңбадан шыққан натюрморттарынан айдан анық көрініп тұр.

Резюме: Дуйсенбаев Малик – художник, который хорошо известен своими живописными работами, так же преуспевает и в графике. Учитывая то, что он специализировался в мастерской у Канафии Телжанова, первого профессионального казахского художника, можно сказать, что у него большой профессиональный опыт. Дуйсенбаев Малик пытался выразить свои мысли через экспрессионистический язык и в графике, и в живописи. А вот манера его графических работ на кончике кисти и очень ясно видно, что чувствительности и тонкости в его личных натюрмортных рукописях вовсе и нет.

Кілт сөздер: графика, экспрессия, мәннер, жеке қолтаңба, натюрморт, жанр.

Кілт сөздер: графика, экспрессия, манера, личная рукопись, натюрморт, жанр.

Кескіндеме өнерімен ерекше танымал суретші Дуйсенбаев Мәліктің шығармашылық жетістігіндегі графика саласы да өзінше орынға ие, ол жайлы жете біле бермейміз. Кейінгі ұйымдастырылған жеке көрмесіндегі Д*Малик атпен белгіленіп шыққан Дуйсенбаев Мәліктің қазақтың алғашқы кәсіби суретшісі Қанафия Телжановтың шеберханасынан мамандығын шыңдағанын атап өту, оның кәсіби шеберлігінің мол екендігін білдіреді. Сергек мінезді, сезімтал және өз шығармашылығында қатаң тәртіпті сақтайтын суретшінің көркемдік ізденуін оның туындыларынан айқындауға болады.

Д*Малик кескіндемеде немесе графикада болсын жеке ойын экспрессиялық тілмен жеткізуге тырысқан. Кескіндемесіндегі негізгі түстері үлкен салмақтылықпен жазылып, тиянақтылықты меңзейді, сондай-ақ мұндағы экспрессияға айналған «қатаңдығы» заттардың формасынан орын алады. Ал графикасындағы мәннер жұмыстың өткір қалам ұшында және мұнда ешбір сезімталдық пен биязылық таныта қоймағандығы жеке қолтаңбадан шыққан натюрморттарынан айдан анық көрініп тұр. Суретшінің эмоцияналды көңіл-күйінің тұрақсыздығы графикалық туындыларындағы қалықтап жүрген кеңістік бойындағы жансыз заттардан жинақталған. Бұл суретшінің натюрморт немесе басқада жанрлар болсын өте адам қызығарлық рең, жағыс, графикалық сызықпен толы кереметтілігін танытады.

Графикасында түсініксіз аласапыран бір-бірімен астасып жатқан беймәлім сызықтар пероның ұшымен жазылғанмен, ол суретшінің ширақ қимылдаған қол басының мәннерінен туындағаны түрлі-түсті бояуды пайдаланғандай іс-әрекетті көрсетеді. Бұл әрекеттің ең қызығы графиканың «натюрморт» жанрында жандануы болып отыр. Яғни кескіндемеші бола білген суретшінің бойында графюраны да бір қырынан көрсету бүгінгі бейнелеу өнерінің белесін асқақтатуға өз үлесін қосуы деп танымыз.

Графика саласымен шұғылданған суретші үшін – адам өзінің ішкі әлемін кез-келгенге аша қоймайтын, тұйық, жұмбақтан тұратын, оның көңіл қатпарына қол сұғуға ешкімнің хақы жоқтай ұстанымы болды. Ең алдымен кескіндемешінің графика саласы арқылы ойпатты – қыратты әдіс табуға талпынысы жанрлық композициясынан өкшеленіп айтылып тұр. Сол талпыныстың нәтижесінен натюрморт арқылы жеке өзіңдік мәннері бар қолтаңбаға ие болған.

Оның пластикалық формалары емес жұмыстарындағы өткір сызықтармен ашылған өмірдегі ащы ақиқаттың шындығын экспрессиялық «қатаң» стильмен тұспалдауға тырысып баққандығы баса көрінеді. Әрбір графикасында өздеріне тән композициясы бар. Олардың аталуы да сонымен іспеттес, айтар болсақ - дөңгелекті кружкалар мен құмыралардың ернеуінен тапса, ендігі кезектегі үшбұрышты құмыралардың қақпағынан тауып оны ерекше мәннерлеген, төртбұрышты да өз кезегінен қалдырмай оны дара бір бөлік ретінде қарастырып жиналған ыдыстардың жайылуына арналған дастарханға айналдыра келе өзінің экспрессиялық ойын қатаң композициялары арқылы жеткізген.

Суретшінің натюрморттарындағы элементтерінің қайталануы жиі кездеседі, дегенмен оның орналасу тәртіптерінде қатандық ерекше сақталған. Композициялары диаганалмен шешілген. Әрбір жұмыстары арнайы сұрыптан өткізіліп басқа шешімді талап етпейтіндей мінез қалыптастырып, тіпті талдаушының өзіне жетек беріп отырғандай көңіл –күйін танытқан, ол адам бойындағы бір беткейлігін анықтайды.

«Натюрморт» терминінің сонау бастауы алғаш рет XVII ғасырда Голландияда пайда болған. Бұл уақытта Голландия испандықтардың қатаң күресінен бас көтерген егемендік алған тұсы еді.[1; 49-50 б.]

Қазақ бейнелеу өнеріндегі сурет сырын үлкен өлшеммен келістіретін Д*Маликтың натюрморттарында осы тұспалдау көрінеді. Ол оның ыдыс –аяқтарының астасып жатқан қатаң күресі. Мұнда голландиялықтар тәрізді қазақ суретшісінің өзі жазған заттарына сүйіспеншілікпен қарауы, өмірінің өтпелі кезеңдерінің әр бір сәті осы заттардан тұрғанын айтады. Сонау XVII ғасыр голландия өнерінде өшпес реңкті натюрмортпен қалдырса, бүгінгі қазақ графика саласындағы натюрморт жанрын жандандыруымен ерекше мәнер көрсеткен суретшінің жеке мәнерін атаудың орны толып тұр.

«Натюрморт» жанрының дәл түсінігі француз тілінен тарап, «өлі табиғат» деген ұғымды береді. Оның басты элементтеріне ілінетіні ең алдымен тұрмысқа қажетті заттар, жеміс – жидектер, гүлдер немесе өлі балық, құстардың өлі денелері голландия картиналарынан орын алып натюрморт жанрын жандандырушы болса, қазақ бейнелеу өнерінде кескіндеме саласында бұл жанр алғашқы қос қарлығаш Айша Ғалымбаева мен Гүлфайрус Ысмаилованың шығармашылығынан түрлі – түспен әрленген күйінде таңырқатады, ал Д*Малик шығармашылығындағы натюрморттың кескіндемемен қатар графикада жандануы жеке орынға иелігін сұранып тұрғандай өміршең әсер береді. Дегенмен қазақ бейнелеу өнері голландиялықтардан натюрморт жанрында кездесетін әр бір затты негізге алды деуге болмайды, оның дәлелі қазақ натюрмотынан көзге ілінбейтін элементтері өлі құс пен балықты шикі күйде бейнелеуі болып табылады. Бұл тек шет елдік суретшілерінің натюрморттынан зерттеуді талап етеді.

Натюрморт әр елдің өзінің тәртібі мен құштарлығына сәйкес орындалып отырды, оның дәлелі Голландиялықтар аз мөлшерлі заттармен шектелсе, Фландриялықтар үлкен кенепте құстар мен балықтардың өлексе денелерін жазуды ұнатты.[1; 238-239 б.]

Ал қазақ бейнелеуіндегі натюрморттар көбінесе заттардың материалын беруге ұмтылғандай ерекшелікті танытты. Ол кескіндемеде А.Ғалымбаеваның көне керамикаларынан ашылса, Д*Малик графикасындағы натюрморттарының мыс, алюминий материалдарынан жасалған заттарын ашуы аса біліктілікпен орындаған. Суретші өз өмірімен сабақтаса ілесе келе жатқан заттарын кескіндей отырып, өмірінің шеберханалық шежіресімен таныстырады. Олардың аталуының натюрморттан бөлініп тұратындай жанды тақырыптары бар, мысалы, «Ай» (2005ж.) мұндағы негізгі заттары қақпақты құмыра, одан төмен қос құлақты кермикалық құмыра, қатарындағы құс тұмсықты әсем пішінді шәйнек, суретшінің әрдайым өз жадынан табылатын кесе ең алдыңғы қатарға қойылып аса қажеттілікті танытатындай орынды иеленгенмен оған диагональ орналасқан айдың бедері тақырыптың негізгі арқауына айналған. Осы элементтердің тек орын алмасуы ғана тақырыпты жандандырып жаңа атауға мүмкіндік беріп отыр. Оның дәлелі, «Ақ түсті құмыра» (2005ж.), «Натюрморт пен ай» (2005ж.), «Кружка» (қазақ санасындағы кесе) (2005ж.) атты тақырыптарды қамтиды.

Д*Маликтің шығармашылығы кескіндемемен тікелей байланыста болғанмен, графика саласына да үлкен орын беріп, оны натюрморт жанрымен жандандыруы қазақ бейнелеу өнерінің бір қырының ашылуына зор үлес қосқанының белгісі деп түсінуге болады. Сондай – ақ ол суретшінің талапкерлігі мен алғы шартты ізденістері. Өз - өзін жаңа қырынан танытуы және графикасындағы өзіндік мәнердің бір үлгісі.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Энциклопедия искусства: Терминологический словарь./ Под общ.ред. Г.К.Шалабаевой. – Алматы: 2010.
2. D*Malik *08. Альбом –каталог.

Еспенова А.Т.

Т.Қ.Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясының

2 курс докторанты

Алматы қ., Қазақстан

E-mail: Aespenova@mail.ru

ЗАМАНАУИ СӘУЛЕТТІК КЕҢІСТІКТЕГІ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДЕГІ СИНТЕЗДІҢ КАТЕГОРИЯСЫ

Түйін. Заманауи мәдениеттің ең басты ерекшеліктері бейнелеу өнерінің эволюциялық жылжуының сапасын анықтап, сәулет өнерінің тенденциясының синтезделуі стильдік қалыптасудан да мықтырақ болуында. Өткен замандағы өнер тарихы стильдер тарихы ретінде қарастырылып келді. Бүгінгі күнде ғылыми білім көбіне шығармашылық әрекеттің синтетикалық зерттелуіне, әр түрдегі өнер қалпының бірігуіне сүйенеді. Өнер синтезінің мәселелері Қазақстандағы өнертанушылық зерттеу бағыттарын айқындайтын өзекті мәселелерге айналып отыр.

Резюме. Исследование синтеза искусств на современном этапе, раскрывающее богатую историю и масштабные проекты сегодняшнего дня, является необходимым ответом научного знания на вызовы современности, на усиление общественной значимости науки, активизацию гражданского потенциала культурной политики.

Abstract. The issues related to the correlation between theory and practice have been developed in the research work as well as a multifaceted coverage of the multidimensional picture of the art synthesis. The phenomenon of art synthesis has been considered from the most general conceptual positions, at a new theoretical level, which allows to reveal specific features of the original path of the artistic culture of Kazakhstan and forecast basic strategies for its further development.

Кілт сөздер: өнер, бейнелеу өнері, сәндік-қолданбалы өнер, сәулет, ғимарат, дизайн.

Ключевые слова: искусства, изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, зданий, дизайн.

Keywords: arts, artistry, decorative-applied arts, architecture, zdanis, design.

Заманауи сәулеттік кеңістіктегі және ұлттық сәндік-қолданбалы өнердегі синтезді үш категорияға бөліп қарастырсақ болады. Біріншіден, сәулеттік ортадағы сәндік қолданбалы өнерді байланыстырудың механикалық тәсілдері. Яғни, өнеркәсіптік өркениеттің қарыштап алға басып, қоғамның барлық салаларында түбегейлі өзгерістердің белең алғандығына байланысты жаңа сипатқа, жаңа мазмұнға ие болуы. Ғылымның дамуына еркіндіктің берілуі қоғамдық сананы жаңа

сатыға көтерді. Сәулеттік құрылыстарды жүйелеудегі механикалық тәсіл, құрылысты жобалаудың ең басты мәселесі. Оның орналастырылатын аумағы, кеңістігі, басқа да ғимараттармен сәйкенстендірілуі негізгі рөл атқарады.

Қазіргі заманғы тарихи дамудың барысы дүниенің мәдени және өркениеттің қайта жандануына тікелей әсер ететін сәулеттік нысандар болып отыр. Қоғамдық процестерді қорытындылау әлеуметтік және саяси өмірдегі түбегейлі өзгерістерді және ғылыми-техникалық прогрестің ықпалымен болып отыратын негізгі функция. Сәулет өнерінің нысандары қай заманда болмасын, өнердің және құрылыс техникасының ескерткіштері болумен қатар, олар дәуірдің эстетикалық нормалары, идеологиясы туралы, ғылыми-техникалық мүмкіншіліктерінің дамуы туралы, мәдени қарым-қатынастар туралы, құрылыс қолөнерінің ұйымдастырылуы мен деңгейі туралы айқын түсінік береді.

Еліміздің сәулет өнерінің дамуына әлемдік сәулет өнерінің ықпалы зор. XX ғасырдың өзінде қарыштап дамып кеткен өзге елдердегі бұл өнер түрінің даму сатысы біздің елге әсер етпей қоймады. Елімізде сақталған архитектуралық ескерткіштерге қарап, өткен мен бүгінді салыстыра аламыз.

Мысалы: «Модернизм XX ғасырдың бас кезеңінде пайда болып, бүгінге дейін ең басты ағымдардың бірі. Оның шеңберіндегі романтикалық функционализм немесе конструктивизм беталысы айрықша ерекшеленіп, сәулетші Сантьяго Калатрава оның жарқын ұстасы ретінде көзге түсуде. Бұл стильдің негізінде күрделі конструкциялық бастама, сонымен қатар, көркем экспрессия және жарқын образ бар. Хай-тек стилі көркемдік тұрғыдан ойластырылған конструкциялық формаға негізделген беталыстың жалғасы Париждың тарихи орталығында орналасқан Жорж Помпиду мәдени орталық ғимараты (1977ж. сәул. Р.Роджерс, Р.Пиано) бұл стильдың алғашқысы. Ғимараттық коммуникациялар, бұрын ішіне жасырынатын болса, енді бас қасбетке шығарылып, оның сәулетінде басты рольге ие болды. Сонымен қатар, құрылыс машина эстетикасы сынын алып, суперграфика элементтерімен және актив түстермен безендірілген. Хай-тектің бүгінгі кезеңде жарқын өкілі Британиялық сәулетші Норман Фостер, оның ерекше геометриялық тұрғыдан ойластырылған құрылыстары ең жаңа құрылыс технологиясын және материалдарын қолдануға негізделген» [1].

Қазіргі әлемдік сәулет өнерінде хай-тек стилінің анық және таза құрлымына, керісінше, логикаға жатпайтын, экспрессивтік формамен композициясы “кездейсоқ” құрастырылған деконструктивизм стилі. Деконструктивизм ұсталары сәулеттік кескіндерді әдейліп “сындырады”, олармен ойнағандай, формалы гигант мүсіндік композицияларға жақындатылады. Бұл принциптер құрылыс технологияларының ең жоғары заманауи дәрежеде өскендігі негізінде қабылданды. Сәулетшілер Фрэнк Гери, Питер Айзенман шығармаларында бұл мүмкіндіктер анық көрсетіліп тұрғаны белгілі.

Жапон сәулетшілері Кензо Танге мен Кисе Курокава негізін салған, оның сәулеттік кескіндері ешқашан қатып қалмаған, керісінше, уақытқа қарай тірі денедей өсетін метаболизм сәулеті, бірнешедеген жаңа беталыстардың дамуына себепші болды. Олардың ішінде композициялық құрылымына жақын био-тек және параметриялық сәулет болып табылады. Бұл стильдер композициялық тұрғыдан өте күрделі, көбінесе қыйсық кескінді сәулеттік шығармалардың пайда болуына түрткі болды. Инновациялық технологияны қолдану, соның ішінде ең үлгілі техника жетістіктерін, цифр әдістерін сәулеттік жобалауға пайдалану параметриялық стильдің ерекшелігі болып саналады. Бұл беталыстың жетекшілері

сәулетшілер Заха Хадид, австриялық фирма SOMA, Энрик Руис Гели, Томас Хезервик т.б.

Елімізде Астана қаласында орналасқан заманауи сәулеттік кешендердің бірі Millennium Park тұрғын үй кешені Астанада, Қазақстанның басты алаңы – Тәуелсіздік алаңында бой көтерген. Ол Сулы-жасыл желекті жолдың жалғасы болып табылатын, Мыңжылдық аллеясының бірінші қатарында салынып жатыр.

«Кешен терезесінен Тәуелсіздік алаңына, «Қазақ Елі» монументіне, «Шабыт» шығармашылық сарайына, Тәуелсіздік сарайына, Қазақстан тарихы мұражайына, Бейбітшілік пен ынтымақтастық Сарайына, «Хазрет Султан» мешітіне ғажайып көрініс ашылады. Кешеннің шығыс жағында көп ұзамай жаңа жасыл желекті саябақ бой көтермек. Millennium Park – қала құраушы объект, ол аумағы 10 га жерді алып жатыр. Архитектуралық туынды ішіне 10 көпқабатты тұрғын үйлер, офистік бөлімшелер және сауда, ойын-сауық орталықтары кіреді. Millennium Park жобасын «Базис» Жобалау институтымен бірлесе отырып ең үздік архитекторлар құрастырған. Архитекторлардың шығармашылық ынтымақтастығы жоба тұжырымдамасының барлық құрамдас бөліктерінің мұқият ойластырылуына мүмкіндік туғызды» [2].

Millennium Park архитектурасы айрықша құрылымды, мінсіз стильді және де сондай әсем қарапайымдылықпен орындалған. Бұл жобада заманауи архитектура Шығыс салтанатымен ұштастырылған. Заңғар биік, аспанға қол созғандай етіп салынған үйлердің төбесі шығыс оюымен әшекейленгендей етіп безендірілген.

Сонымен қатар, Алматы қаласындағы «Аңыз» (Легенда) деген атпен белгілі ерекше орамының архитектурасы – «нео-классицизмнің» «заманауи стильмен» стильденуі. Үйлерге сыртқы эстетикалық және ерекше әр беретін ірі декоративті панельдері бар стильді дизайн, шынының молдығы, қасбеттің табиғи кірпішпен қапталуы – «Аңыздың» негізгі архитектуралық өзгешеліктері міне, осылар. Ал адам нанғысыз саябақты қоршау – енді сіздің күнделікті өміріңіздің бөлінбейтін бөлшегі! Стильді ландшафтты дизайн, «шексіз» субұрқақтар, бірегей мүсіндер, серуендеу аллеялары, жүгіру және велосипед жолдары, спорттық және ойын алаңдары – бұлар «Аңыз» ерекше орамы аумағында Сізге арнап жасалып жатқан әсемдіктің тек аз ғана бөлігі.

Адам өзін жайлы сезінуде қоғамдық ғимараттарды дұмыс жобалау маңызын осыдан аңғаруға болады. Тұрғын үйдің немесе ғимараттардың табиғатпен байланыста болуы жайлылық, сенімділік береді. Барлық өлшемдерге сай жобаланған сәулеттік нысан қашанда сәулет өнерінің ескерткіші, өнердің айнасы ретінде үлгі болмақ. Осы орайды келесі айтылғалы отырған категорияның маңызы зор болмақ.

Екіншіден, сәулеттік композиция таңдалып алынған сәндік қолданбалы өнер үлгісінің форматын, стилистикасын, колоритін және фактурасын көрсетіп, ансамбльдік қағидаларды қалыптастыру тәсілдері қарастырылады. Бұл жерде негізгі орын құрылыстың, ғимараттың ішкі көрінісі, дизайны болып табылады. Интерьерде орналасқан кез-келген заттың бір-бірімен үйлесімі, түстік байланысы, жанры басты назарда болады.

Архитектураның үш сипаты — қызметтік, эстетикалық және құрылымдық ерекшеліктерін, сәулеттік ғимараттардың көркемдік құндылықтарын, ғимараттың сыртқы және ішкі келбетінің көрінісін, жеке архитектуралық әсемдіктер үлкен мәнге ие. Олар ғимараттың негізгі болып табылады, сәулеткерлер қашанда өздерінің жобаларын неғұрлым үнемді әдіс-амалмен іске асыруға тырысып,

жоғарыда келтірілгендей, архитектураның беріктікті қамтамасыз ететін үшінші жағы – барлық «тарихи» құрылымдық жүйелерді ұстап тұрушы негізгі құрылыс бөліктерін ойластырады. Архитектураның құрылымдық жағы — ғимараттың үйлесімін анықтау кезінде маңызды орын атқарады. Сәулет өнерінің тарихы құрылыс материалдарының және олардан жасалған құрылымдардың, құрылыс өндірісінің құрылымдары мен технологиялары архитектуралық жүйелерді қалыптастырудың белсенді бөлігі.

Интерьерді жабдықтаудың қажетті шарты — қолайлылық пен әсемдік. Интерьердің барлық элементтері өзара әдемі үйлесуі, ал интерьер бүтіндей алғанда бірін-бірі толықтырып, көз тартарлық әсем болуы тиіс. Пәтерді жабдықтарда үйге қандай заттар қажет, оларды қай жерге және қалай орналастыру, әшекейі мен түсі, бөлменің әшекейі мен болуын өзгерту-өзгертпеу туралы мәселені алдын ала ойластыру керек.

Пәтер интерьерін қалыптастыру мәселесіне арналған кітаптар шығарылады, журналдарға мақалалар басылады, көрмелер ұйымдас-тырылады, ал көрмелерде осы заманғы пәтер интерьерлерінің макет үлгісі және жиһаздың, жабдықтың, әшекейдің, жабдықтауға қажетті басқа да элементтердің ең жақсы өнеркәсіптік үлгілері көрсетіледі.

Жиырмамыншы жылдары - сәулет өнері мен тұрмыстық заттар өнеріндегі ізденістер мен тәжірибелер жасау уақыты болды. Сондықтан 20-30-шы жылдары үй интерьерінің негізі Ар Деко дизайны болды. Стилдің қарапайымдылығы пен геометриялығы жалпылай жиһаз өндірісінің дәуірін ашып, қол жетімді етті. XX ғасыр жиһаздарының нұсқалары дәл осы уақыттарда жасалған. Осы кезеңде стиль қарапайым халыққа қол жетімді болғанымен, бірте-бірте дизайнерлер стильге өзгеріс енгізіп, бұл стиль қымбаттылықтың, байлықтың белгісі болып, сонымен қатар техникалық жетістіктердің әсерінен қымбат стилге айналған [3].

Интерьерді Ар Деко стилінде безендіруде, ол ең алдымен ерекше салтанатты көрініп тұрғандықтан, сонымен қатар техникалық инновацияларды пайдалану арқылы тұрғын жайдың жоғарғы ыңғайлылыққа ие болуында. Бұл стиль минимализм мен тым ұстамдылықты, көне классиканы таңдамайтын тұлғаларға арналған. Интерьердегі винтажды заттар, жиһаздар мен сәндердің біркелкі элементтерінің көмегімен пәтер немесе мекеме иесінің мәртебиесі мен қаржылық игілігін ұтымды көрсетеді. Әр түрлі заттардың теңгерімді және үйлесімді ету үшін ерекшеліктерін епті қою арқылы жасайды. Соның арқасында интерьерде салиқалылықтың және сенімділіктің рухы бекітіледі.

Айта кететін жайт, қазіргі заманауи барлық интерьерде Ар Деко стилін қолдана берген жөнсіз болады. Себебі, стилдің композициялық және стилистикалық сипаттары кеңдікті, биік төбелерді, үлкен ашық терезелер мен есіктерді қажет етеді. Тар бөлмедегі орташа биіктікті төбелерге Ар Деко стилін қолданатын болсақ, онда тым көптіктің әсерін беріп, тамашалауға қысым көрсеткендей болады. Өз кезеңінде өте атақты және кең таралған Ар Деко, қазіргі таңда сәнділікті жасаудың нәтижелі әдісі болып табылады. Бұл стиль бойына бірқатар неоклассицизм мен ағымдылықты, сымбаттық пен үйлесімділікті енгізген. Стилді ұсынушылар өнімнің жалпы өндірістік шығарылуына қарсы тұрып, заттардың эксклюзивті жасалуын қолдады.

Бүгінгі күндері стиль өзінің кезекті даңқын өткеріп, дизайнерлер мен сәндерлердің көңілін өзіне аударуда. Олардың назарын әдемілікке деген авангардты көзқарасы: стильдегі қарапайым сызықтар, материалдардың сапасы,

мінсіз үйлесімділік, батыл қарама-қарсылық пен жарқын түстер аударуда. Арт Деко бағытында қонақ үйлер мен мейрамханалардың интерьерлері, пәтерлер жасалынады. Бұл стиль тек интерьерлерді безендіріп қана қоймай, сонымен қатар зергерлік бұйымдарда, киімдер және жарнамалық графикада қолданады.

Дизайн проектілі-көркемдік іс-әрекет түрі, адамды қоршаған заттарды жасаумен байланысты, визуалды коммуникациялық және ақпараттық жүйе, адамның бастапқы функционалды және рационалды іс-әрекеті мен өмірін ұйымдастыру. Дизайнер өз жұмысында барлық проектілі құралдарды: техникалық конструкциялаудан, композиция, компоновка-композициялық форма құру, стилде образдау; функционалды талдаудан- ұйымдастырушылыққа, концептуалды заттық ортаны моделдеуге дейін қолданылады. Дегенмен, құралдардың бәрі заттар әлемін және коммуникациялық әлемнің мәселелерін жалпы мәдени, көркем-образда дизайнермен түйсінуге бағытталған. Осылайша екіншіден табиғатты принциптік әдістердің негізінде бастауын табуға бағыттайды. Оған; функционалды талдау, компоновка, кеңістікті құру, графикалық композициялық құрылымдау, стилизациялау т.б. жатады.

Келесі санатта жаңа көркем құрылымды дүниеге білдіреді, ең органикалық күрделі қосылыс жұмыстар көздейді. Формасы әртүрлі ғиял-ғажайыптан, фантазиядан туған құрылыстардың ішкі көрінісін елестету қиын. Бірақ сыртқы ортада бар назарды өзіне аударып тұрған ғимарат интерьері одан да өзгеше болуы мүмкін. Себебі, ішкі көрінісінде орын алып отырған сәндік қолданбалы өнер туындылары еліміздің қолөнер шеберленінің қолынан шыққан ерекше өнер туындылары болып табылады. Оған мысал: суретші Сәуле Белтірікованың «Шежіре», «Абай және О.Сүлейменов сөздеріне», «Ностальгия» деп аталатын туындыларын айтсақ болады. Тері материалында орындалған бұл паннолардың түстік шешімі де ерекше, қоңыр, қызыл, ашық түстер арқылы бөлмеге жарық, рең сыйлайды. Ол жерде бейнеленген ұлттық ою-өрнек қатары дәстүрлі өнерден сыр шертіп, ұлттық ерекшелігімізді бірден көрсетеді.

Әр суретте терең мазмұн бар. Қазақтың салт-дәстүрі, әдебиетінен сыр шертеді. Әр шығармасынан қазақ халқының тарихын көруге болады. Сюжеттік көріністерді теріде, құрақ тәрізді орналастырған үлкен еңбегінің нәтижесінде әртүрлі көріністерді көрерменге жеткізе білді.

Ал ерлі зайыпты Үмбетов Жәңгір мен Иханова Аманкүлдің қолынан шыққан «Самұрық», «Бүркітпен аңға», «Полярлық жұлдыз», «Натюрморт» атты теріден жасалған паннолары ұлттық өнерді, жартастағы петроглифтік бейнелерді көрсетіп, тарихпен байланысты аңғартады. Еліміздің тарихын, мәдениетін, салт-дәстүрін бейнелейтін ұтымды композициялары арқасында кез-келген ғимаратты сәнді ете түседі.

Суретшінің ұлттық ойындарды бейнелеп көрсеткен туындылары да ерекше көзге түседі. Ұлттық ойынға құштарлық арқылы ол күнді, сәулені, өмір шаттығын ағаштағы бедерлер арқылы көрсетуге ұмтылады. Осыдан келіп шығарманың декоративтілігі, кереғарлығы, көтеріңкі ашық өмір көрінісі реңі туындайды. Ұлттық салт-сана туралы ой толғағанда суретші халық ойындары мен әдет – ғұрыптарында ұлттық психологияның, үрдіс – дәстүрлердің, мінез – құлықтың нышандары айқын байқалады. Сан ғасырлар бойына ұрпақтан – ұрпаққа мұра боп келе жатқан халық ойындарында ұлттық сыйпаттың өзгешелігі, ерекшелігі мол көрініс тапқан. Автор осы сипаттарды аталмыш жұмыстарында ерекше жеткізе білген.

Кең де тұңғыық панораманы айқара ашуға мүмкіндік берген алыс көкжиек, көкке шапшыған немесе жүйіткі шапқан аттардың қиялай ойқастауындағы екпін, салт аттар тұлғасындағы таңғажайып ракурстар – бәрі суреттегілерге шиыршық атқа серпін беріп қана қоймай сонымен қатар драмалы шиеленісті де үдете түседі.

Қорытындылай келе, анықталған категориялар заманауи сәулеттік кеңістіктегі ұлттық сәндік-қолданбалы өнердің синтездің тұжырымдамалық және стильдік негізделген анықталған категориялық аппарат іске асыруға сәндік өнер және сәулет өнерінің синтезі, тұжырымдамалық және стилі негізделген диалог дағдыларын жаңа деңгейге, кезінге көтеріліп отырғанын айтсақ болады.

Бұл сәулет объектілерін интерьердің композициялық құрылымына әсері, және сәулеттік бейнені жасауда қолданбалы өнер суретшілерінің қиял басымдығын аңғартады. Суретшілер өздерінің ойындағы бейнені ұтымды беріп, сәулет ғимараттарына заманауи өнер мен дәстүрлі өнердің арасындағы ерекше байланысты ашып көрсетіп отыр.

Қоршаған ортаны қорғау мақтасымен бой көтерген экологиялық жобалау принципі құрылыстарды, табиғи, “таза” материалдарды қолдану және оларды қайта пайдалану, қоршаған ортамен гармониялық қатнасқа болу болып табылады. Бұл беталыс елді мекен, аулдарда табиғатқа қайта енгізу принциптерін қолдайды. Экологиялық беталыс таза қалалар құрылысында керекті энергияны табиғи көздерден (жел, күн, жер энергиясын) және қалдықтарды қайта қолдану нәтежесінде өндірілген энергияға негізделген. Осының нәтижесінде ғимараттарды салуда түрлі материалдар қолданып, заманауи сәулет өнерінің үлгілері қалыптасып келеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. http://bilimland.kz/kk/content/lesson/15012-zamanaui_sheteldik_saulet
2. http://kk.bazis.kz/our_objects/in_process/item/Millennium_park/
3. Зосимов Г. Современная архитектура и классическая традиция. Судьбы неоклассицизма в XX веке. М.: ГИИ, 1997.

Кенджакулова Айнур Бериковна,

ҚР БҒМ М.О.Әуезов атындағы

Әдебиет және өнер институты

Алматы қ., Қазақстан

ainura8883@mail.ru

МОНУМЕНТАЛДЫ КЕСКІНДМЕНИҢ ҚАЛА КЕҢІСТІГІНДЕГІ РӨЛІ

Түйін: Автор бұл мақалада монументалды кескіндеменің қала кеңістігінде орналасуын, атқаратын рөлі мен маңыздылығын қарастырған. Монументалды өнердің қысқаша тарихына шолу жасай келе, Алматы метрополитеніндегі монументалды-сәндік өнерге тоқтала кеткен. Әр станцияның безендірілуі, жанры мен ерекшеліктеріне тоқталған.

Резюме: Автор рассматривает расположение, роль и значение монументальной живописи в городском пространстве. Рассматривая краткую историю монументального

искусства, автор сосредоточился на монументальном-искусстве алматинского метро, фокусируется на дизайне, жанре и особенностях каждой станции.

Abstract: The author considers the division, role and significance of monumental painting in the city space. Looking at the history of the monumental art, it was concentrated on the monumental or decorative art of the Almaty subway. The focus is on design, genre and personality at each station.

Кілт сөздер: бейнелеу өнері, монументалды кескіндеме, витраж, мозайка.

Ключевые слова: изобразительное искусство, монументальная живопись, витраж, мозайка.

Key words: artistic monumental art, monumental painting, stained glass, mosaic.

Қазақстан бойынша ресми түрде монументалды-сәндік кескіндеме өзінің дамуын Алматы, Астана, Қарағанды қалаларында бой көтерген жаңа ірі мешіттерді безендіруден тапты. Мұнда ХХ ғасырдың соңына қарай көшбасшы монументалды кескіндеме суретшілері ретінде негізінде орта буындағы «жаңа заманның» суретшілері Ғ.Ешкенов пен Т.Сүлейменов үлкен еңбектерімен көрінді. Олар жас дарынды суретшілерді ұйымдастырды, композициялық декорды сәтті шешіп, қазақ ою-өрнегін қатал ислам дәстүрі қағидасына енгізіп, үйлесімін таба білді. Сөйтіп, мешіттерді безендіру мақсатындағы монументалды-сәндік шешімінде мүлдем жаңаша қазақи өрнекті әдіс жаппай қолданысқа ие болды. Бұл әдіс нақыш, мозаика, витраж және ағаш ою (мінбер, жылжымалы қабырғалар) сияқты дәстүрлі техникалар да кеңінен пайдаланылды.

Қазақстанның монументалды өнері әр кезеңде дами келе, өзінің өзектілігі мен қоғамды тәрбиелейтін заманауи міндеті де болған. Тек мазмұны өзгере түседі де, сарыны бір қалыпты болып қала береді, яғни, ескірмейтін жалпы адамзаттық құндылықтар өмір сүре береді. Ол – Отанға деген махаббат, табиғатпен үйлесімділік, болашақ ұрпақты патриоттық және эстетикалық тұрғыда тәрбиелеу.

Рухани азық пен мәдениеттің орталығы бола білген, елдің біртұтастығының, тәуелсіздігінің тұсауы кесілген әсем қала Алматыға оралар болсақ, мұндағы монументтік-сәндік өнердің қандай үлгісін алсақ та, қаланың әсемдігін асқақтата түсетіні сөзсіз. Алматы қазақ елінің астанасы болып бекіген кезеңнен-ақ астананы көркейтіп, безендіруге, қала көшелерінің әдемі талғаммен бой түзеуіне монументалды-сәндік өнердің де үлесі көп болды. Монументші-сәулетшілер мен суретшілер де қаланың көркеюіне, әр түрлі жобалар байқауына қатысып, өз қолдарының іздерін қалдыруға тырысты.

Монументалды-сәндік өнердің озық үлгілерін оңтүстік астананың көшелері мен зәулім үйлерінен, кең сарайларынан, мәдени ескерткіштерінен көріп, әсемдікке көз жеткізе аламыз.

Әсемдікке өзіндік үнін қосқан, қаланың қатынасу қадамын жеделдеткен метроның безендірілуі де осы өнердің ең озық үлгісіне жатады. Алматы қаласының метрополитенінің алғашқы белгісі ел Тәуелсіздігінің 20 жылдығы қарсаңында пайдалануға берілді. Бұл метрополитен Қазақстандағы алғашқы, Орта Азиядағы екінші болып саналады. Өзінің заманауилылығымен бірге, әр станцияның көркемдік жағынан безендірілуі де ерекше құбылыс. Райымбек даңғылынан басталатын станцияда Райымбек батырдың бейнесі суреттелген.

Жазық далада аттың үстінде тұрған батырдың сұсты қабағы, асынып алған бес қаруы елінің амандығын тілеп тұрғандай әсер береді. «Батырдың ұрпағы! Жолыңнан қалма, ел тыныштығы батырлар қолында!» деп жолаушыларды шығарып салып тұрғандай. «Тарихта «Аңырақай шайқасы» деп аталатын тарихи

оқиға жоңғарларға қарсы күресте ерекше орын алады. Мұнда жоңғарлар бұрын-соңды көрмеген жеңіліске ұшыраған, ұрыс даласы қан сасыған. Қазақ әскерінің тегеурініне шыдамаған жоңғарлар Іле өзенін бойлап, еліне шегінеді. Осы шайқаста ерекше көзге түскен батырлардың бірі – Райымбек батыр. Ол Шапырашты Наурызбайдың түменін басқарған. Қазақ қолының арғы бетке өтуіне, жеңісті жақындатуға аса бір айламен, тапқырлығымен, ержүректілігімен ерекшеленген де Райымбек батыр еді» [1, 97].

Оңтүстік астананың ең ескі, бұрыннан келе жатқан көшелерінің бірі – Жібек Жолы көшесі. Бұл көше 1883 жылы бой көтеріп, ең алғаш тас төселген көше болып табылады. 1917 жылға дейін бұл көше Сауда көшесі деп аталды, өйткені, онда сол кездердің өзінде-ақ үлкен-үлкен сауда орындары мен дүкендер болған. Кеңес дәуірінде бұл көшеге М.Горькийдің аты беріліп, 1991 жылы Жібек жолы болып өзгертілді. Бұл көшенің ұзындығы төрт километрге дейін барады, ал, жаяу жүргіншілерге арналған Арбат деп аталған бөлімі бес жүз метрге дейін созылған. Метроның осы станциясының безендірілуі де осы тарихи мағлұматтардан сыр шертіп тұрғандай [2, 64].

Жібек жолы станциясындағы Ұлы көш-керуен жердің, елдің ерте тарихынан сыр шертіп тұр. Түйелерге артылған жүктер, қыран құсын қолына қондырып алған батыр, қыздың күймесі, көш бастаушы үлкендер ежелгі көшпелі дәуірдің кереметтерін паш ете білген. Жоғарғы жақтағы көріністе халықтың ұзақ сапарға аттанған кезінде жұлдыздарды басшылыққа алатынын, ежелгі қалаларының да көріністерін ұтымды көрініспен берген. Ұлы Жібек жолы тарихына сүйенер болсақ: «Осынау тарихи жолдың жібек саудасына байланысты «Жібек жолы» атанғаны түсінікті. Ал, «ұлы» сөзінің оған қосылуы жолдың кең байтақ Шығыс өлкелері мен Батыс өлкелерін байланыстырып жатуынан. Сондықтан да бұл жол «Ұлы Жібек жолы» болып тарихқа енді.

Жібек жолының басы Қытай жеріндегі Хуанхэ өзенінің аңғарындағы аймақтан басталады. Ол Ұлы Қытай қорғанының батыс шетінен өтіп, Іле өзенімен Ыстықкөлге жетеді. Жол осы арада батысқа және солтүстік-батысқа қарай шығу үшін оңтүстік, солтүстік бағыттарға тармақталады» [3,].

Метрополитеннің ерекше сәнді-көркем безендірілген станцияларының бірі – «Байқоңыр» станциясы. Бұл станцияның орталық алаңында үлкен экран орналасқан. Мұнда ғарышқа ұшырылған ғарышкерлердің ұшуы мен қонуынан үзінді сюжеттер көрсетіліп тұрады. Оның негізгі мағынасы – ғарышты Қазақ даласы арқылы бағындырылғанын білдіру. «Байқоңырдың» тағы бір ерекшелігі бұл станцияның орталық алаңы «Хай-тек» стилімен безендірілген. «Хай-тек» стилі өткен ғасырдың 70-ші жылдарында Ұлыбританияда пайда болған. Стильде негізгі қолданылатын материалдар темір, монобетон, бетондық конструкциялар. «Хай-тек» - болашақтың ғарыш кемесіне ұқсастық іздеуден туған [4]. Шынымен, осы станцияның сәндік безендірілуінің ерекшелігі бірден көзге ұрады. Стильге тән мұнда темір пайдаланған, өте жинақы, артық нәрсе жоқ, бояудың түстері де ақ пен көктен тұрады. Өйткені, «Хай-тектің» басты талабы да сол. Қазақта түстердің өзіндік символдық мәні бар: көк түс- аспанның, қызыл түс – оттың, күннің, ақ түс – ақиқаттың, қуаныштың, жасыл түс – жасыл табиғаттың, жастықтың символы болып келеді. Осыған қарағанда, бұл станциядағы көк түс пен ақ түстің ерекшеленуінен аспан туралы ақиқатты білгісі келетін заман сырын бейнелеген деп ой түюге де болады.

Ал, Абай станциясындағы декоративті паннода Абайдың кітап ұстап тұрған бейнесі халқына өзінің ғақлиясынан сыр шертіп тұрғандай келбетімен көрініп тұр. Ақын бейнесінің қасында жазылған нақыл сөздерін өзі халыққа оқып беріп тұрғандай әсер қалдырады. Ұлы ақынның бұл сөздерін ұшқан құс, жүгірген аң, қала мен даланың бәрі өз құлақтарымен тындап тұрғандай тына қалған. Абайдың нақыл сөзге айналып кеткен сөздерінің 15-тен астамы осы қабырғада ойылып тұрып жазылып, әсем бейнеленген. Алтын түспен келтірілген Абай бейнесі қазір ғана осы сөздерді «тындай кет» деп, оқып бітірген сыңайда ұсынылған деп те қарастыруға болады. Бұл қабырғадағы сөздер «Бірінді қазақ бірін дос, көрмесен істің бәрі - бос» деген сөздерімен басталып, «Білімдіден шыққан сөз талаптыға болсын кез» сияқты білімді насихаттаған сөздерімен толықса, «Сегіз аяғынан» да үзінділер келтірілген [5]. Достықты, адалдықты дұрыс түсіну, адамның қоғамдағы орны, мінезіндегі өзгерістер туралы айтылған сөздері де осы қабырғадан орын алған. Суретші шеберлігінің шарықтауы, көркемделу, шешімі де осы! Абай туралы алғаш өз зерттеуінде Ахмет Байтұрсынов: «Қазақтың бас ақыны - Абай Құнанбаев. Одан асқан бұрын-соңғы заманда қазақ баласында біз білетін ақын болған жоқ.

Абай не нәрсені жазса да түбірін, тамырын, ішкі сырын, қасиетін қармай жазады. Әр нәрсенің сырын, қасиетін терең сезініп жазған соң, сөздің бәрі де халыққа тіреліп, оқушылардың біліміне сын болып, емтихан болып табылады.» деп халықты да, басқаны да мойындатқан-ды [6,67]. Бұл мүсіндік-сәнді панноны жасау және осы станцияны көркем бейнелеу Г.Ешкеев, А.Жамханмен авторлық құқықта Мұқанов Мәлік жасаған болатын. Ол сонымен бірге Райымбек және Алатау станцияларындағы қолмен іске асырылатын мозаика мен мүсін-декоративті панноны да асқан шеберлікпен жасады.

Мұқанов Мәлік Қазақстанның заманауи бейнелеу өнерінің дамуына өлшеусіз үлес қосып келе жатқан суретші. Астана қаласының көркем безендірілуіне де өз үлесін қосып келеді. Осындай атаулы еңбектерінің бірегейі Астана қаласындағы «Қазақстан Темір жолы» бас кеңсесінің конференцзалындағы А.Жамхан, М. Сүлейменовпен бірге жасаған мүсінді-декоративті гобелен еңбегі. Бұл еңбектің қатарына оның Астана қаласындағы Жоғарғы Сот ғимаратына және Қазақстан Республикасы Президентінің Резиденциясы Ақордаға арнап «Менің туған елім - Қазақстан» тақырыбындағы мүсіндік-сәнді өнері панно-гобелен бөлімін жасап шығарғанын да айта кету орынды.

Алматы метрополитенінің тағы бір әсем безендірілген жері - М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театры станция. Мұндағы паннода қазақтың салт-дәстүрін молынан көрсете алатын сахнадағы той салынған. Жаңадан шаңырақ құрғалы жатқан жастарға екі жақтан да жөн-жоралғының барлығы жасалып жатыр. Шаңырақтан күн шуағы мейлінше төгіліп тұр. Жас келінді қарсы алып, ақ батасын беруге үлкендер де жиналып, асыға күтуде.

Метрополитеннің жаңадан біртіндеп ашылып жатқан станцияларының қайсысын алсақ та, атына байланысты монументтік-сәндік өнердің озық үлгілері эстетикалық талғаммен берілген. Жаңадан ашылған Алмалы станциясында жеміс ағашының гүлдеуін ризашылықпен тамашалап тұрған Елбасының бейнесі бейнеленген. Бұл сурет арқылы алманың отаны атанған Алматының бай өлке, молшылық пен татулықтың ортасы болғандығына Президенттің ықыласын байқатады. Ал, қарсы бетіндегі самсаған жемісінен үзілейін деп тұрған алма ағашының түрлі-түстілігі де ерекше бір көңіл күйді көтеретін көрініс болып тұр.

Жоғарыда айтылып кеткен Жібек Жолы көшесінің жаяуларға арналған Арбат бөлімі қашан жүрсең де, қашан көрсең де қыз-қыз қайнап жатады. Жаяу жүргіншілерге арналған Арбатта көркемөнер галереясы, сауда орындары, түрлі кафе-ресторандар орналасқан. Бұл жердің атағын шығаруға өнер саласының қызметкерлері мен өнерсүйгіштер өз үлестерін қосуда. Олай дейтініміз, мұнда музыканттар көше қыдырып жүргендерге әр түрлі жанрдағы музыкалар ойнаса, суретшілер қолма-қол портретінді салып береді. Би билегісі келгендер, оның ішінде, сальса биін билегісі келетіндерге жұп та табыла кетеді [7].

2010 жылдан бастап ашық аспан аясында ARTBAT FEST деп аталатын халықаралық заманауи өнерге арналған фестиваль өтеді. Мұндай халықаралық дәрежедегі фестивальға мүсіншілер, кескіндемешілер, фото-бейнеарт шеберлері, әнші-бишілер де қатысады. Фестивальдің негізгі мақсаты – қала тұрғындарының назарын қоршаған орта мәселесіне аудару. Бұл фестивальге алғашқылардың бірі болып, танымал суретші-мүсіншілер М.Нарымбетов, С.Нарынов және Г.Трякин-Бухаровтар қатысқан болатын. Жыл сайын дәстүрлі түрде өтетін бұл фестивальдің аясы кеңейе түскен. Тек, Алматыда ғана емес, Қарағанды, Өскемен қалаларынан да қолдау тапқан. Ал, Алматыда бұл фестиваль Арбатта ғана болмайды, қаланың басқа да орталық көшелерінде де өтеді. Сонымен бірге қоңырқай қабырғалы үйлердің сыртын СТРИТ-АРТ стилінде түрлі-түсті бояулармен әр түрлі тақырыпта безендіру де дәстүрге айналған.

Қаланың күнделікті күйің тірлік пен біркелкі асығыс өміріне өзгеріс әдемі әкелуге, бір сәт қалалықтарды жан-жағына қарап, көркемөнерді тамашалау арқылы ойлануға шақырады.

ARTBEST FEST – 6 фестивалі аясында СТРИТ-АРТ стилінде үйлерді безендіруге 2015 жылы АҚШ-тан, Ресей мен Қырғызстаннан белгілі суретшілер арнайы қатысты. бұл фестивальге барлығы сегіз композиция ұсынылды. Оның алтауы осы стильде қабырғаға салынған суреттер болса, екеуі паннода жазылды. Осы заманауи өнер туындыларын «өмірге әкелу үшін» 893 литр Tikkurila деген фин бояуының қырықтан астам түрі кетті. Фестивальдің осы кезеңіне қатысқан алматылық суретші Дарион Шаббаш «Мамыр» мөлтекауданындағы үйдің біріне «Золотой квадрат» деген жұмысымен өткен-кеткендерге керемет көңіл-күй сыйлай алды. Өзі бұл жұмысы туралы: «Менің жұмысым абстрактылы дүние, ондағы негізгі нәрсе түрлі-түсті бояу. Маған ең көрнекі үйдің фасады берілді. Бұл суретті жолда кетіп бара жатқан жүргізушілер, аялдамада көлік күтіп тұрғандар да тамашалай алады. Осы сурет арқылы бұл үй құрастырғыш ойыншықтардан құралған сияқты көрінеді» - деп сұхбат береді [8].

Ал, АҚШ-тан келген Кэрри Ньюмайер қазақстандық оқушылармен бірігіп қазақ халық ертегісі «Ер Төстіктің» желісі бойынша панноға сурет салып шықты. Бұл панно М.Әуезов көшесіндегі Ә.Қастеев атындағы мектептің қабырғасына ілінді. Ресейден келген суретші В.Потапов «Ақсай» мөлтекауданының үйлеріне салған суретте екі өмір-екі шынайылықты көрсете білген. Күнделікті қарапайым тірлікті дүр сілкіндірген бұл суретте сыдырманың (замок) ашылуымен арғы жақтан ашық аспан, жасыл дала және қазақтың қасиетті киіз үйі көрінеді. Сурет қатар тұрған екі үйге бөлініп салынған. Автор өзі бұл «Юрта» деген шығармасын «Тосын сыйға толы картина»дейді. Мұндағы тосынсыйдың өзі үйлердің терезесі ашылу арқылы қала тұрғындарының ұлттық құндылықтарды бағалай білуін көрсете білуінен тұрады.

Фестивальдің арт-директоры Владислав Слудский бұл шара туралы өзінің берген сұхбатында былай дейді: «Организационному комитету фестиваля очень приятно, что к списку мировых культурных полюсов присоединяется Алматы. Благодаря открытости и смелости такого мирового брэнда, как Tikkurila, нашим приглашенным и местным художникам удалось разгрузить урбанистическую обыденность города яркими и «умными» работами, которые обязательно станут частью пульсирующего и живого тела Алматы» [8].

Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы монументтік-сәндік өнердің заман ағымымен жылдам дамуы – мемлекеттің де әлем елдерінің алдыңғы қатарында көрінуіне ықпал ете алатын құбылыс. Тарихты таразылай отырып, заманауи өнерді әлемдік деңгейде көрсете алу үшін де монументтік-архитектуралық кешендердің көптеп өсуі – көркем құндылықтардың халық санасына да әсер ететіндігін, рухани байлықпен сусындай алуына мүмкіндік болатынын дәлелдейді. Заманауи монументті өнердің дәстүрін сақтау мәдениетімен байланысты әлемдік тәжірибелер әдістемесін меңгеру қажеттілігі де туындап отыр. Қазақстанның монументтік өнеріндегі қалыптасқан шынайы жағдайды түсініп, өзекті мәселелерін шешуге де жағдайлар жасалып жатыр. Біздің бабаларымыздың материалды және рухани мұрасы, синкретизм туралы ұлы туындылары өткен уақыттың белгісін айғақтайды. Бұл – монументтік-сәндік өнердегі келер ғасырларға да қалдыратыншығармашылық ойлардың бітпейтін шексіз, шетсіз бастауы. Қазіргі археологиялық мұраның молығуына байланысты, әр өнер түрі өз заманына сәйкес болуы керек және уақыт сынағынан өткен жаңа технологиялық табыс ретінде де қолданылуы тиіс.

Қазақстанның ұлттық монументалды өнер ерекшелігі мүсіндік ескерткіштер мен монументалды-сәндік кескіндеме үлгілерінен көрініс табуда. Үкіметтің тапсырмасымен, жас мемлекеттің қалыптасуына үлес қосқан ұлы тұлғалар мен әйгілі оқиғаларды бейнелейтін монументтер, мемориалды кешендер және мүсіндік ескерткіштер орнатылды. Көптеген монументтерді сараптамадан өткізгенде қазақ халқының ұлттық дәстүрін сипаттайтын ерекшелігімен айшықталды.

Қазіргі кезеңде Қазақстан өзінің көркемдік-эстетикалық тұлғасын жаңа идеологиялық саяси бағытта қалыптастыруда. Осыған орай, монументтік-сәндік өнердің де ұлттық нақышты насихаттауы, тұлғалардың еңбегін мүсін арқылы көрсетуі монументті-сәндік өнердің даму тенденциясын да айқындап беріп отыр. Қазақстанның монументтік өнеріне өз үлестерін қосып келе жатқан монументті суретшілердің ұстанған бағыты айқын, өнердің осы қиын да қызық түріне даңғыл жол салған өзіндік қолтаңбалары бар суретшілер. Олар Тәуелсіз Қазақстанның көркеюіне, монументалды өнердің негізін салуға айтарлықтай айқын жол таңдай білген мәдени тұлғалар. Олар өз елінің өнерге үйретер білім ошағы – Т.Жүргенов атындағы Өнер академиясының түлектері, бүгінде ел мақтанышы атанған тұлғалар.

Жаңа Астананың өркендеуіне және елімізді әлемге танытатын қомақты іс-шараларға өз шығармашылық жұмыстарымен қатысып, талмай еңбек етіп, Қазақстанның монументті өнерін дамытуда. Олардың алдыңғы қатарында біз монументші-суретшілер А.Мазаков, Б.Байділда, Г.Ешкенов, Қ.Әжібеков, М.Мұқанов, А.Жамхан, Н.Қарымсақов, Ж.Тыныбеков және басқа да көптеген суретшілерді айта аламыз. Енді олардың жасаған мүсіндері мен шығармашылық еңбектеріне салыстырмалы талдау жасап, белгілі бір жүйеге әкелінген қазақ тіліндегі өнертанушылық ғылыми еңбектерді қолға алу керек.

Өзен өзінің мөлдірлігін су ағып жатқан кезде сақтайды, тазалығымен адамды тәнті етеді, әсемділігімен табиғатты құлпырта түседі. Сол сияқты кез келген өнер жаңа мағынаға ұмтылады, оған зәрулік танытады. Сондықтан да жаңа үлгіге ұмтылыс, жаппай бетбұрыс жасауды тарихи сабақтастықтың логикасына сәйкес толықтырып отыру қажет. Сондықтан да өнердің қай түрі болмасын, тарихтағы адамзаттық тәжірибеге сүйену арқылы кемелденеді, дамиды.

Заманауи монументті өнердің өркендеуі әрқашан дәстүрлі өнер мен жаңа шешімдердің тоғысуынан туындайтын көркем құндылықтарын көрсететін жаңалықтарға байланысты.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Қазақстан тарихы. Оқулық. – Алматы: Мектеп, 2004. – 248 б.
2. Қазақстан тарихы. Оқулық. – Алматы: Атамұра, 2007. – 240 бет
3. http://referatikz.ru/load/aza_sha_referattar/aza_debieti/ly_zhibek_zholyny_pajda_bolu_tarikhy/10-1-0-846
4. [https://ru.wikipedia.org/wiki/хай-тек-\(стиль\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/хай-тек-(стиль))
5. Құнанбаев А. Өкінішті көп өмір кеткен өтіп... – Алматы: Раритет, 2008. -348 б.
6. Байтұрсынов А. Ақ жол: Өлеңдер мен тәржімелер, публ.мақалалар ж/е әдеби зерттеулер. – Алматы: Жалын, 1991. – 464 б.
7. articlekz.cjm/article/8240
8. <http://today.kz:8000/news/kultura/2015-09-04/625485-izvestnye-strit-art-hudozniki-razrisovali-steny-almatinskih-mnogoetazek/>

Агатаев С. З., Ордабай Е. Т.

Магистры искусств КазНАИ им. Т. Жургенова

САКРАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДРАГОЦЕННЫХ КАМНЕЙ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Түйін: Асыл тастар мен әшекей тастарын пайдалану саласы бұрыннан ауқымды болған: олармен интерьер көріністерін, зергерлік бұйымдарды, әскери қару-жарақтарды, билік нышандарын, және діни маңызы бар заттарды безендірді. Археологиялық деректер растағандай, қару-жарақтарды безендірудегі асыл тастарды пайдалану ерте палеолит және неолит кезеңдерінде байқалған. Көптеген ерте мәдениеттерде асыл тастарға магиялық мән берілген. Олар ерекше рухани қасиеттерге ие болған, сондықтан оларды жындардан қорғау мақсатында және бойтұмар ретінде пайдаланған, мұндай тастарды шайқастарда сәттілік алып келеді деп сенген. Тастарда дұғалар мен сиқырлар қашалып жазылған, оларды әртүрлі діни жораларда белсенді түрде қолданған. Кейінірек, феодализм кезеңінде заттарды асыл тастармен безендіру эстетикалық сипатқа ие бола бастады. Асыл тастар өз иесінің әлеуметтік мәртебесінің растаушысы ретінде, сонымен қатар капиталды инвестициялау құралы ретінде рөл атқарған болатын.

Асыл тастармен безендірілген ыдыстар және басқа да тұрмыстық заттар қымбат болған және сақталып қалу мақсатында тұрмыста пайдаланылмаған. Заманауи әлемде асыл тастар мен әшекей тастары өңдеу жұмыстарының технологиялығына, өңдеу географиясына байланысты қол жетімді бола бастады. Асыл тастар бағасының қымбат болуына өңдеу кезіндегі көркемдік шешімдердің бірегейлігі, сонымен қатар, тастар түрінің сиректігі әсер етеді.

Резюме: Сфера применения драгоценных и поделочных камней издревле была весьма обширной: ими декорировали жилой интерьер, ювелирные украшения, воинское

оружие, символы власти и даже предметы культа. Археологические раскопки подтверждают, что применение драгоценных камней в декорировании оружия и убранств встречалось еще в эпоху позднего палеолита и неолита. Многим ранним культурам было свойственно придавать драгоценным камням магический смысл. Им причисляли особые духовные свойства, поэтому широко использовали в качестве оберегов от злых духов и в качестве талисманов, привлекающих победу в битвах, удачу, благополучие. На камнях высекались молитвы и заклинания, их активно использовали в процессе различных культовых ритуалов. Позже, в эпоху феодализма, украшение предметов драгоценными камнями стало носить сугубо эстетический характер. Драгоценности стали свидетельством социального статуса их владельца, а также способом инвестирования капитала. Посуда и прочие бытовые предметы, декорированные самоцветами, были крайне дорогими и практически не использовались по назначению в целях сохранности. В современном мире драгоценные и поделочные камни стали более доступными благодаря технологичности их обработки и расширению географии их добычи. Как правило, на дороговизну самоцветов влияет уникальность художественного решения при обработке, а также редкость породы камня.

Abstract: The sphere of application of precious and ornamental stones was very extensive since ancient times. They were used in the residential interior, jewelry, military weapons, symbols of power and even objects of worship. Archaeological excavations confirm that the use of jewels in decorating weapons and furnishings was occurred in the epoch of the Late Paleolithic and Neolithic. It was typical for many early cultures to give magical meaning to these stones. Gems were attributed special spiritual properties. Therefore they were widely used as amulets from evil spirits and as talismans, attracting victory in battles, luck, and well-being to their owners. People carved prayers and spells into the stones and actively used them in various religious rituals. Later, in the era of feudalism, the decoration of objects with precious stones began to be purely related to aesthetics. Jewelry has become a testament to the social status of its owner, as well as a way of investing capital. Utensils and other household items decorated with gems were extremely expensive and were not used for their intended purpose for safety reasons. Nowadays precious and ornamental stones have become more available due to their technological processing and geographical expansion of their mining. As a rule, the high cost of gems depends on the uniqueness of the art design in the processing and the rarity of stone rocks.

Кілт сөздер: асыл тастар, қолданбалы сәндік өнер, салттылық, зергерлік өнер

Ключевые слова: драгоценные камни, декоративно-прикладное искусство, сакральность, ювелирное искусство.

Key words: precious stones, Decorative and Applied Arts, sacredness, jewelry art.

Драгоценные камни в культуре и ювелирном искусстве Казахстана

Декоративно-прикладное искусство казахского народа имеет богатую историю. Оно зиждется на традициях и обычаях древних кочевников и воплощает собой важную часть национального быта и культуры народа. Становление и развитие ювелирного мастерства казахов относится к эпохе саков. Тогда, в VII – V вв. до н. э. были созданы чиликтинские изделия (украшения и предметы быта, выполненные с применением техники зерни, инкрустации, штамповки и гравировки), а также и найденное в городе Иссык знаменитое одеяние «Золотого воина», украшенное золотыми бляхами и декоративными пластинками из благородного металла. Почти неизменный стиль некоторых казахских украшений прослеживается в длительном хронологическом отрезке. К примеру, схожие по дизайну браслеты были найдены археологами в захоронениях эпохи бронзы, раннего железа и в Отрарском кладе XII века.

В отличие от остальных видов прикладного искусства, долгие годы остававшихся у казахов на уровне домашних промыслов, ювелирное дело

изначально доводилось до высочайшего профессионализма. По сей день бесценные творения древних ювелиров восхищают своей изящностью, совершенством форм и продуманностью композиционных решений.

Драгоценные и поделочные камни играли важную роль в создании традиционных казахских украшений. Ими инкрустировали серьги, кольца и подвески, декорировали предметы быта и культа. Согласно повериям, каждый самоцвет несет в себе определенный сакральный смысл. Декорирование изделий узорами было неотъемлемой частью казахского ювелирного стиля. Орнаменты на драгоценностях отражали пережитки культов, обрядов и религий, а также повторяли очертания природы, звездного неба и животного мира.

Разнообразие казахских ювелирных изделий поражало воображение. Наряду с привычными женскими украшениями, зергеры создавали туалетные принадлежности, посуду и столовые приборы, детали мужского костюма, декоративные элементы юрт, сундуков, мебели, музыкальных инструментов, конского снаряжения и воинского оружия. Золотые и серебряные изделия украшались драгоценными камнями, цветными стеклами, кораллами и жемчугом.

Недра Казахстана весьма богаты благородными камнями, в том числе, редким и очень ценными. Так, в Актюбинской области, в единственном месте на планете, добывают «космический» камень иргизит, образованный из обломков упавшего метеорита. Наряду с ним, на месторождениях Казахстана хранятся и другие диковинные виды самоцветов: диапраз, бериллий, аргиродит, бетехтенит, моусонит, а также популярные во всем мире самоцветы: алмаз, сердолик, бирюза, малахит и другие. Наличие в недрах страны запасов ювелирных камней сыграло важную роль в раннем формировании и развитии ювелирно-прикладного мастерства прото казахских народов, населявших территорию современного Казахстана.

Сердолик. «Застывший в камне, закат солнца», - так называли египтяне один из самых ценных, излюбленным человеком, солнечный камень – сердолик. Интересно, что многие знаменитые писатели и поэты также очень ценят таинственные и загадочные свойства камней-самоцветов, а в особенности сердолика. «Храни меня, мой талисман, храни меня во дни гоненья», - писал Александр Сергеевич Пушкин в своём произведении, посвященном перстню из самоцвета[1].

Широко применение сердолика в ювелирно-прикладном искусстве. Мастера испокон веков украшали перстни, ожерелья, камеи, серьги и головные уборы сердоликовыми вставками. Ими же декорировали статуэтки, печати, кресты и кубки. Известнейшими сердоликовыми предметами являются подвески и сосуд для косметики египетской правительницы Клеопатры, бляха на поясе турецкого полководца Тамерлана, печать украинского гетмана Кирилла Разумовского, перстень британского поэта Байрона.

Целебные свойства сердоликов были открыты еще древними врачами. Записи лекарей о чудодейственной силе сердолика имеются в трактатах древнего Китая, Греции, Рима, Индии, а также в клинописях вавилонских ученых. Арабские и персидские знахари также подробно описывали методы лечения болезней сердоликом. Самые почитаемые врачи и лекари древнего и средневекового мира, среди которых - Авиценна, Бируни, Альберт Великий, Агриппа Неттесхейм и другие, поражались удивительным лечебным возможностям драгоценного камня[2].

Наряду с лечебными свойствами, самоцветы обладают и некими магическими, духовными способностями. Неспроста в разных культурах сердолику присваивался статус камня любви. Он способствует притягиванию любви и второй половинки и, вместе с тем, оберегает хозяина от наколдованных любовных чар, хранит от похоти. Помогает сердолик и в бытовых делах. Его умиротворяющее свойство способствует предотвращению споров и ссор, улучшает настроение, притом, освобождает человека от излишней пассивности и меланхолии. Камень помогает хозяину избавиться от зависти и защищает его же от зависти и сглаза со стороны других людей. Было замечено, что сердолик помогает в решении затяжных судебных тяжб, а также длительных бюрократических дел. Он хранит человека от смерти в результате катаклизмов и от ударов молнии.

В мусульманской культуре сердолик считается одним из священных камней. Именно этот самоцвет использовали для перстней правителей и знати. На поверхности камня обычно гравировали выдержки из Корана, а также имя владельца. Согласно преданиям, пророк Мухаммед носил сердоликовый перстень на мизинце правой руки и произнес о самоцвете следующее изречение: «Кто носит в перстне сердолик, тот непрестанно пребывает в благоденствии и радости». Уважаемый мусульманами имам Джафар так отзывался о сердолике: «Все желания человека, носящего сердолик, исполняются по воле Аллаха»[3].

Бирюза. Бирюза – природный минерал со сложным химическим составом, один из древнейших поделочных камней. Непостоянство состава бирюзы стало основой для рождения множества мифов о происхождении и характере самоцвета. Известный советский минералог и геохимик Александр Ферсман в своих «Рассказах о самоцветах» так охарактеризовал бирюзу: «Нет ни одного камня, который играл бы большую роль в человеческих суевериях, чем именно персидская бирюза». И вправду, легенды о голубом камне весьма разнообразны. Наиболее распространенной является легенда о том, что пророк Мухаммед записал переданный ему Аллахом Коран на куске бирюзы[4]. Вся книга была помещена на поверхности одного небольшого камня, в чем заключалось его чудо. Тайну происхождения бирюзы открывает другая легенда, согласно которой, бирюза появилась из костей людей, умерших из-за неразделенной или несчастной любви.

Голубому самоцвету испокон веков приписывали различные целительные свойства. Древние индийцы верили, что бирюза положительно влияет на горловые органы: лечит щитовидную железу и благотворно влияет на голос человека. Целители Монголии считали самоцвет показателем здоровья человека - если носимая на теле бирюза тускнела или темнела, это свидетельствовало о наличии болезней в организме человека. На основе бирюзы лекари разных стран готовили водные и спиртовые настойки. Их настаивали в полнолуние, смешивали с целебными травами и принимали внутрь небольшими дозами для обновления организма и излечения недугов.

Многие мировые культуры связывают бирюзу с счастьем и любовью. Предки современных иранцев верили, что подаренная бирюза скрепляла союзы нежностью, а также помогала сердцам восстановиться после потери любимого человека. Средневековые европейские женщины прикрепляли камушек бирюзы к одежде понравившихся мужчин, веря, что это поможет им привлечь их внимание. Торговцы востока утверждали: «рука, носящая перстень с бирюзой, никогда не останется пустой»[5].

Жадеит. В настоящее время жадеит является пятым по популярности и востребованности драгоценным камнем, уступая бриллианту, изумруду, опалу и рубину. Притом, во всем мире сегодня существует лишь 8 месторождений этого минерала, большинство из которых находятся в Бирме

Жадеит также считался камнем здоровья, поэтому китайцы клали его рядом с собой во время сна и носили украшения и прочие изделия из самоцвета на своем теле, веря, что камень наделяет здоровьем, бодростью и силой. Члены императорской семьи любили массаж с применением жадеитовых массажеров, укреплявших здоровье и обновлявших молодость кожи. Кроме того, китайцы считали, что жадеит позволяет сохранить тело усопшего от разложения, поэтому своих императоров они погребали в жадеитовых одеждах

Жемчуг. Жемчуг был одним из первых драгоценных украшений, которому люди предписывали сакральный смысл, так как рыболовство и сбор водорослей и раковин было древнейшим ремеслом человечества. А одежда и весь костюм первобытного человека изначально имел магико-ритуальную смысловую нагрузку, только позже приобрел утилитарное предназначение.

Особый блеск и идеальная округлость жемчуга, сферичность является идеальной формой - символом совершенства. Для мистиков жемчужина в те времена представлялась облагораживанием прежних примитивных, в сущности, животных. Это именно то, что делает человека – венцом Божественного творения.

Драгоценные камни в украшении святынь и храмов

Термин «сакральность» предполагает посвящение предметов и явлений Всевышнему. Сакральный – это священный, связывающий с Богом, относящийся к той или иной религии. Поэтому, изучение сакральности драгоценных и поделочных камней немислимо без упоминания самоцветов в оформлении храмов и святынь различных религий.

Наряду с внешними преимуществами, такими, как характерный блеск, красота и богатство цветовой палитры, самоцветы имеют и невидимую особенность, заключающуюся в их энергетике и силе. В купе эти факторы обусловили востребованность драгоценных и поделочных камней в декорировании культовых и храмовых предметов.

Драгоценные камни в иудейских храмах. Иудаизм, древнейшая религия человечества, базируется на предписаниях торы, которую Бог дал еврейскому народу через пророка Моисея. Тексты торы содержат множество описаний и Божьих заповедей с упоминанием драгоценных камней. Священная книга иудеев с детальной тщательностью прописывает, каким должно быть одеяние священнослужителей и как следует украшать храм, и тот факт, что драгоценные камни упоминаются в ней весьма часто, свидетельствует о том, что самоцветы в религии имеют колоссальное значение. Так, в торе подробно описаны, какие виды камней должны украшать табличку иудейского первосвященника, служащего в храме: «И вставь в него вставные камни, четыре ряда камней: ряд из рубина, топаза и изумруда — один ряд. А ряд второй: карбункул, сапфир и алмаз. И третий ряд: яхонт, агат и аметист. И четвертый ряд: хризолит, оникс и яшфэй; в оправу золотую должны они быть оправлены»[6].

Драгоценные камни в христианских храмах. В христианской религии камень наделен особым смыслом. Существует три библейских аллегории, связанные с камнем: живые камни, краеугольный камень и камень основания. Последний термин был адресован самим основателем христианства, Иисусом

Христом, своему апостолу Петру: «Ты Петр (камень), и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (евангелие от Матфея, 16 глава, 18 стих). Исходя из контекста, в слово «камень» Иисус Христос вкладывал глубокий духовный смысл.

«Краеугольный камень» в определении Христа – это он сам, Бог, явившийся на землю в теле человека, чтобы спасти грешников и дать им надежду на вечную жизнь. Краеугольным справедливо назвать тот камень, который является вершиной одного единственного угла – вершины. На основании этой теологии базируется убранство христианских храмов – крест на верхушке церковью украшается большим драгоценным камнем в знак господства Иисуса Христа.

Самоцветы присутствуют и в прочих храмовых композициях. Исходя из цвета и свойств, им приписывается тот или иной духовный смысл. Однако, из-за различий между библейскими и современными названиями камней, трактовать этот смысл удастся не всегда. Тем не менее, как и во времена первых церковей, так и в наши дни, христианские храмы обильно украшаются различными благородными камнями. На некоторых из них, особо крупных, мастера высекают изображения из библейских глав, из более мелких составляют орнаменты и композиционные ансамбли.

Драгоценные камни в мусульманских храмах. Ислам, как и другие религии, наделяет драгоценные камни определенным духовным смыслом. Пророк Мухаммед носил самоцветы в перстнях, многие почитаемые имамы использовали самоцветы в украшении одежды, четок, ритуальных предметов.

Мечети также украшались ювелирными камнями. Ислам придает большое значение цветам и классифицирует самоцветы в зависимости от их оттенков. Так, почитаемый священным белый цвет играет в религии большую роль. Он отражает чистоту, святость и духовность. Соответственно, драгоценные камни белых тонов наделяются этими свойствами.

Красный в исламе считается цветом силы и энергии. Рубины и прочие камни красного цвета всегда ценились мусульманами и использовались для украшения стен, потолков мечетей и минаретов, а также обрядовых предметов.

Неоднозначно в исламе отношение к черному цвету и камням темных оттенков. С одной стороны, это цвет земли. Главным камнем известного храма Кааба в Мекке считается именно черный камень. Этого же цвета - одеяние аббасидских халифов. С другой стороны, с черным цветом мусульмане ассоциируют грех и земную грязь. Один из популярнейших цветов в украшении мечетей – зеленый. Он символизирует оазис среди пустыни, жизнь, природу и покой. Зеленые самоцветы в исламе несут собой благополучие и спокойную размеренную жизнь.

Список литературы:

1. Николаев В. Самоцветы Казахстана\статья\ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.neweurasia.info/archive/archives/june/O157.htm>
2. Юргенсон Г.А. Мороз П.В. Историко-философские и практические аспекты освоения камня в человеческой культуре\научная статья\2014\ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-filosofskie-i-prakticheskie-aspekty-osvoeniya-kamnya-v-chelovecheskoy-kulture>
3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.com/S4/zemla/serdolik2.htm>
4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://world-jewellery.livejournal.com/9537.html>

5. Копец Л. Эффект плацебо [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://psyfactor.org/lib/placebo_effect.htm
6. Тохтабаева Ш. Ж. Ювелирное искусство казахов. Алматы: «Алматыкітап», - 2011.- 384
7. Масанов Э. А. Кузнечное и ювелирное ремесла в казахском ауле. – Алма-Ата, 1961
8. Бахти А. Шумеры. Скифы. Казахи. – Алматы: Издательский Дом «Кочевники», 2002
9. Аргынбаев Х.А. Казахское прикладное искусство: альбом / Х. А. Аргынбаев. Алма-Ата: Онер, 1987. - 128 с.
10. Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. Алматы: «Дайк-Пресс», 2005.

Беркимбаева Шолпан Бакытовна,

*Магистрант 2-го курса
специальность «Искусствоведение»,
КазНАИ им.Т.К.Жургенева,
e-mail: sholpan_26@mail.ru*

ВИЗУАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦВЕТА В КАДРЕ И НА ХОЛСТЕ

Түйін. Мақалада түс, кескіндеме және фильмнің негізін қырастыратын компонент болып табылады. Әр бір кадрдан сурет яғни картинаны көруге болады. Түс қасиеттерін зерттеу арқылы психологиялық тұрғыдан әсер ететін фильмде тамаша сурет пен кадр жасай аласыз. Ең маңыздысы барлық компоненттерді жинау және пайдалану арқылы мақаланың маңызды мәселесі болып табылады.

Резюме: В статье рассматривается цвет, как инструмент используемый для повествования в живописи и кинокартине. Картину можно рассматривать как кадр, а каждый кадр как картину, если туда труд грамотного художника-постановщика. Изучая свойства цвета, приемы, влияющее на психологическое восприятие, можно создать прекрасную картину и кадр в фильме. Важно собрать и использовать все компоненты отличного произведения.

Abstract: In this article, color is considered as an instrument used for narration in painting and film. The picture can be called as a shot, and each frame can be viewed as a picture, if a lot of labor of a competent artist-director is invested there. Studying the properties of color, techniques that affect psychological perception, you can create an excellent picture and frame in the film. It is important to collect and use all the components of a good frame in creation.

Живопись и кинематограф являются близкими сферами в искусстве, подобно аналогичным цветам на цветовом круге, они находятся близко друг от друга. Изучаются примеры живописи, как создается композиция на холсте, каким колоритом окрашивается полотно, и как художник повествует нам историю. Так же в исследовании рассматриваются кадры фильмов, ведь прежде всего в кинематографе важным является картинка, технологически она и появилась первой в этом виде искусства. Здесь уже над этим работают художники-постановщики. Поэтому картину можно назвать кадром, а каждый кадр можно рассматривать как картину, если конечно над ним произведена тщательная работа художника-постановщика. Для создания прекрасной картинке нужно использовать все компоненты хорошего кадра, эти знания пришли из области живописи, и стали в дальнейшем развиваться в кинематографе.

Для живописи и для кинематографа, цвет - главная составляющая изображения. Понимая, как цвет может повлиять на восприятие зрителя, можно создать особую цветовую гамму, для лучшего повествования в кадре фильма и картине. В живописи, где одна картина является по сути одним кадром, художник тщательно работает над полотном, четко выверив композицию деталями, и наконец - прорабатывает цветовую гамму. Всеми этими инструментами художник повествует нам об истории в своей картине. И в грамотно поставленных кинокартинах, художники-постановщики стараются наполнить кадр всеми необходимыми элементами для наилучшего повествования, используя свое художественное мастерство. Но в этом случае им достается множество кадров, как множество картин, но в одной большой кинокартине. И по большей части в движении, и нужно создавать плавные переходы между кадрами. Здесь для правильного повествования истории в выбранном жанре, художники и выстраивают цветовую гамму всего фильма, каждого кадра, и цвета каждого элемента в кадре. Взглянув на один кадр из фильма, зритель моментально может определить его жанр, и чаще всего так и происходит, если постановщики правильно сделали свое дело и подобрали подходящую гамму.

Цвет способен влиять на настроение также, как и звук и зритель этого даже не замечает. Художники-постановщики, операторы, монтажеры, режиссеры решили взять на вооружение этот инструмент, чтобы управлять эмоциями зрителей во время просмотра кино. Киноделы уже десятки лет играют с цветом, перебирая различные связи оттенков и как эти оттенки могут влиять на эмоциональное восприятие. Существуют определенные приемы и правила о том, как управлять эмоциями с помощью цвета, которыми активно пользуются современные колористы. Реакции на цвет от части зависят от культуры в которой зрители выросли и от контекста повествования.

В раннем в кинематографе работа с цветом происходила прямо на съемочной площадке, художники-постановщики заменяли объекты и одежду, операторы надевали на камеры нужные однотонные фильтры на камеру. А после съемок, при необходимости, в дальнейшем, тратилось много денег, чтобы покрасить фильм кадр за кадром. Но сегодня часто используют цифровую цветокоррекцию всего фильма. Цветокоррекция - это процесс изменения цвета картинки в нужную нам сторону чтобы создать правильный настрой сцены. Современные цифровые камеры дают режиссерам больше информации, которая позволяет менять даже оригинальные цвета предметов в кадре.

В живописи же процесс более трудоемкий, если изначально художником не задан нужный тон картины, то приходится вручную кистью прорабатывать каждое место на холсте. В определенных направлениях графики, где художник изначально задумывал работать с одним тоном, художественный эффект достигается игрой света и тени, пластичностью форм, особой композицией. В целом художник использует моногамность для передачи своего замысла, особой атмосферы в картине, как у Рахимова Х. «В ауле» (рис.1). Перекрашивать же готовую картину в цветной вариант или воссоздать ту же картину в цвете, не всегда есть путь художника, таких примеров встречаются очень мало. Каждый грамотный художник выставляет зрителю уже готовое произведение, как у Шаяхметова К. «Полдень» (рис.2), как и задумывал автор, для этого он создает множество эскизов на маленьком формате, в разных цветовых вариациях.



Рис.1. Рахимов Х., «В ауле», 1969г, автолитография;
Рис.2. Шаяхметов К., «Полдень», 1959г.

Так как сегодня все снимается на цифровую технику, а не на пленку ситуация облегчилась и стала в разы дешевле. Экспозиция, тени, насыщенность, баланс белого, все легко изменяется в программах цветокоррекции. И как раз таки одним из популярных приемов цветокоррекции стал желто-синий или оранжево-синий баланс цветов. В кино основная идея в том, что такое сочетание помогает хорошо отделить оттенки кожи от фона. По цветологии такое цветовое сочетание называется комплементарным, эти цвета усиливают друг друга. На цветовом круге оттенки кожи в основном лежат в теплых оранжевых границах, противоположный цвет оранжевому - синий. Это сочетание добавляет контраста и придает стилю картинке в общем и целом. Так, для сравнения возьмем два примера из фильма и из живописи, зарубежных и казахстанских аналогов. Очевидно, как широко используется прием цветовой схемы. Вдобавок представлены моменты похожей локации: степь в зарубежном фильме «Земля будущего» (рис.3) и степь в «Кочевнике» (рис.4). Можно было выбрать время лета, когда зеленые поля и луга заливают все зеленью, либо цветущими полевыми цветами. Но в этих примерах выбрана "золотая пора", когда поле ярко желтое, с оранжевыми оттенками, и вдобавок к контрасту подчеркнута сине-голубым или насыщенным кобальтом небом в случае с Ван Гогом на «Пшеничном поле» (рис.5), и насыщенными тенями гор вдали, в случае с «Ловлей лошади» М. Кенбаева (рис.6).



Рис.3. Кадр из фильма «Земля Будущего», 2015г.;
Рис.4. Кадр из фильма «Кочевник», 2005г.



Рис.5. Ван Гог «Пшеничное поле с воронами», 1890г.;
Рис.6. М. Кенбаев «Ловля лошади», 1958г.

Близкие по восприятию к живописи, кинофильмы всегда были о картинке, и главная задача кинематографа это показать те образы, за которыми зритель будет следовать. До того как киноделы смогли дать зрителям звук в фильмах, все были помешаны на цвете. Еще до появления цветных камер, изобретатели в сфере, сами улучшали фильмы. Они буквально рисовали цвета на пленку, и от этого фильмы становились все более и более чудесными. Кино начинает перенимать опыт из живописи, как и из театра, литературы итп. Художники привлекаются в работу в качестве постановщиков, все больше специалистов ценятся с художественным опытом. Цвет использовался да бы показать мечтательное качество кино. Прошло немного времени, как режиссеры поняли, что цвет может становиться частью повествования. Новые способы раскраски фильмов появлялись каждый день. В художественной ленте «Волшебник страны Оз», 1939 года (рис.7), ярко представлен мир цвета, через контраст, когда в начале фильма кадры идут с наложением сепии, но после того как главная героиня попадает в волшебную страну, все вокруг становится цветным. Один из лучших ранних примеров, где цвет это один из главных элементов повествования, его значение подчеркивают сюжет, главная героиня, одежда и цвет на персонажах.



Рис.7. Кадры из фильма «Волшебник страны Оз», 1939г.

Рис.8. Кадры из фильма «Оз, великий и ужасный», 2013г.

В те времена этот прием, и технологические возможности для создания цветной истории сильно впечатлили зрителей. Но сегодня зрителей труднее удивить, большая часть кинолент выпускаются в цвете. В нашем веке, когда молодое поколение все реже видит черно-белых фильмов, киноделы попытались впечатлить зрителей обратным эффектом, показав черно-белое кино в начале переосмысленной истории о волшебнике из страны Оз (рис.8). Напомнив зрителям, что когда-то мир кинематографа не был цветным, вписав цвет также в повествование сюжета, где обычный мир простого человека с серыми буднями показан в черно-белом, но когда персонаж открывает для себя новый чудесный мир, все оживает цветами.

Цвет является неотъемлемой частью художественного повествования. Цвет воздействует психологически на зрителей, которые даже не понимают этого, они просто чувствуют это. Цвет стали использовать не только для психологии, но и для идей. Если с цветом в живописи художники имеют "многовековой опыт", если можно так выразиться, то в относительно молодом виде искусства - кинематографе, задачи становятся сложнее, "кадров-картин" становится больше, и работа с цветом и художественными приемами переходят на новый уровень.

Использование цветов из определенной схемы помогает утвердить особую атмосферу. Это основные и грубые правила цветоведения, в первую очередь нужно думать и о том, какую эмоцию и суть авторы хотят передать цветом, а не просто покрасить все в оранжево-синий, считая себя профессионалами. Всему конечно нужно учиться, как говорит Витторио Стораро, итало-американский кинооператор, обладатель трёх премий «Оскар»: - «Киношколы, киноакадемии, институты, они никогда не учат нас искусству, они учат только технологиям производства. Само собой, это важные знания, которые помогают нам достичь своих идей, но никто не объяснил как нам показать значимость этих идей, как привлечь к ним зрителя, в чем сущность освещения, в чем философия цвета». И конечно в первую очередь важно понимать не то, как управлять цветом, а то как этот цвет может управлять нами. Понимая, как воздействует цвет на зрителя, нужно грамотно использовать определенные приемы в повествовании, усиливая эффект картины или истории, рассказанной в кино.

Список литературы:

1. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986, 158 с.
2. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек - цвет - пространство. М., 1973, 141 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогр., 1974, 386 с.
4. Брюс Блок. Визуальное повествование. - Elsevier, 2013, 320 с.
5. Искусство Казахстана: Изобразительное искусство, архитектура, театр и кино, музыка и музыковедение / сост. В. Ибраева. Алма-Ата, 1987, 59 с.
6. Федоренко В. Е. Закономерности масляной живописи». 2012, 152 с.
7. Изобразительное искусство Казахстана. XX век / сост. А.Б. Вишняков, текст К. Ли. — Алматы, 2001, 332 с.
8. Батурина О. Основные тенденции и этапы развития пейзажного жанра в живописи Казахстана (1920-80-е годы): автореферат. - Алматы, 2008, 30 с.

Келсінбек Мөлдір Мұхиддинқызы,

*Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының
өнертану мамандығының 2-курс магистранты,
moldir_18-95@mail.ru*

ХАС СУРЕТШІЛЕРДІҢ КАРТИНАЛАРЫНДАҒЫ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНЕ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ

Түйін: Бұл мақалада бейнелеу өнеріндегі натюрморт жанрының ұлттық тақырыптағы ерекшеліктеріне назар аударылады. Басты міндет - көрермен назарына натюрморт жанрының композициялық құрылымы мен мазмұнын ашу және композициялық тұтастықты түсіндіру. Шебер жұмыстарының композициялық тепе - теңдік заңдылықтарымен қатар түспен тональды мысалдар зерттеледі.

Резюме: В данной статье внимание уделено национальным особенностям в изобразительном искусстве жанра натюрморта. Главной задачей является раскрыть композиционное строение и содержание натюрморта, что привлекает внимание зрителя. Объясняется композиционная

целостность натюрморта. Исследуются закономерности композиционного равновесия, цвето-тонового баланса, на примерах работ мастерств жанра в изобразительном искусстве.

Abstract: In this article, attention is given to the national peculiarities in the fine arts of the genre of still life. The main task is to reveal the compositional structure and the content of the still life, which attracts the attention of the viewer. The compositional integrity of the still life is explained. The regularities of compositional equilibrium, color – tonal balance, examples of the work of the master of the genre in the visual arts are studied.

Қазақ бейнелеу өнерінде 1960 жылдары шарықтады. Бұл кезеңнің нағыз қол жеткізген табыстарының бірі - ұлттық нақыштың көрініс табуымен ерекшеленеді. Суретшілердің мәдениет үшін жаңа көркем- пластикалық тілмен ұлттық дүниені сезінуді жүзеге асыруы еді.

Қазақстан бейнелеу өнерінің кәсіби мектебінің қалыптасу мен дамуының ерте кезеңінде шығармашылықта да, білім беру процестерінде де жаңа көркемөнерлік форманы меңгерудегі ең басты және қол жеткізген реалистік әдісі болды. Бұл уақыттың өзінде-ақ Қазақстанда суретшілердің шығармашылықтарында тарих пен мәдениет негізгі орын алды. Мұндай әсер қазақ суретшілердің еңбектерінен жарқын көріне бастады. Атап айтсақ, 50-ші жылдары С.Мәмбеев, Қ.Телжанов, Н.Нұрмұхамедов, К.Шаяхметов, М.Кенбаев, ал 60- жылдары С.Айтбаев, Ш.Сариев, Ә. Жүсіпов, С.Романов Ұ.Әжиев, Г.Исмаилова, А.Ғалымбаева, Ж.Шарденов, Ә.Сыдыханов және т.б.

50-жылдардың орта шенінде бейнелеу өнерінің тобына еліміздің орталық жоғары орындарында көркемдік білім алған дарынды жастардың келуіне байланысты Республикамыздың көркемөнерінде жаңа кезең басталды. Профессионализм мен көркемдік кемел ой суретшілердің жеке дара мәнерінің әр-алуандығына, сонымен қатар Қазақстандық кескіндеме мектебін қалыптастырудың жолдарын іздестіруге септігін тигізді. Бұл кезеңде бейнелеу өнерінің қалыптасқан ырқын жалғастыра отырып, ұлттық тақырыпқа көбірек мән беріле бастады.

Халықтың мәдениетке жанасу, өмірдің адамгершілік негіздері жайында толғану көптеген суретшілердің шығармашылық қызметтеріне бірыңғайлық ықпалын тигізді. Сонымен қатар суретшілер әдет-ғұрыптың ерекшеліктерін ұдайы зерттеудің нәтижесінде өздерінің көптеген композицияларының шешімін ұлттық тұрмыс тіршілігіне және қарапайым заттарды бейнелеуге арнады. Суретшілердің 60-шы жылдардағы ұрпағы алдыңғы ұрпақтың ізденістерін одан әрі жалғастырғанымен, алайда бұлардың пластикалық әдістері басқаша сипатқа ие бола отыры, баяндаушылық, аңсаушылық әуенінен үзілді-кесілді бас тартып, дәстүрдің өміршілдігі мен бекемдігі тұрғысында қарастырылды.

Суретшілердің композициялық шешімдерінің салдары қоғамдық дүниетану процестерінің нәтижесінде оянған ұлттық сана-сезімнің өсуінен туындады. «Адекваттық бейнелеу тілін табуда 60-шы жылдардың суретшілері, бір жағынан, Шығыс миниатюрасының композициялық құрылымына, екінші жағынан қазақтың ою-өрнек жүйесі принциптеріне сүйене, көркемдеді». [2-155 б]. Мұндай принциптер арқылы өнер иелері біріншісі – композицияның

«кеңістік пен уақыт» компоненттерін еркін пайдалануға мүмкіндік берді, мұның өзі оларды форманы жинақтап көрсетуге ұмтылдырды. Екіншісі- модульдің ірілігіне, бояудың өз накыштарымен қауыштастыруына мүмкіндік. Бұл екі мәселе де конструкциялық шешімнің айқындығына, суреттің жинақы ықшам шығуына баулыды.

Натюрморт жанрының дамуы әйел суретшілер А.Ғалымбаева, Г.Исмаилова, О.Кужеленконың, Е. Карасулованың аттарымен тығыз байланысты.

XX ғасырдың көрнекті испан суретшісі Пабло Пикассоның «Суретші дегеніміз - өзі жауап беруге тиіс дәуір талаптарымен үнемі қатар жүретін саясат адамы...» деген қанатты сөзі ойға оралады. Өнерді жасау үшін талант пен қатар үнемі ізденіс үстінде болуыңды қажет етеді. Ал бізде қаншама өнер адамы өнерге өмірін арнады. Солардың ішіндегі қазақ елінің қас суретшілері Қанафия Телжанов пен Айша Ғалымбаева.

Осы кездің суретшілері Қ.Телжанов, А. Ғалымбаеваның натюрморт жанрындағы туындыларына тоқталу. Кескіндемеші Қанафия Темір-Болатұлы Телжановтың «Самаурын» атты 1961 жылы жазылған натюрморт жанрындағы туындысы әрбір көрерменді елең еткізбей қоймайды. Суретші натюрморттында батыл түстерді айқын қолданған. Композициялық үйлесімділігін таба білген.



Қазақтың суретші қызы Айша Ғалымбаева ұлттық киімдердің, сәндік-қолданбалы бұйымдардың, тұрмыс заттарының, әдет-ғұрыптық ерекшеліктерін зерттеуде өзінің көптеген туындыларында ұлттық тұрмыс заттарын бейнелеуге арнады. Сондай туындысының бірі 1959 жылы жазылған «Дастархан». Бұл картинада қазақ халқының мол дастарханын бейнелеген. Ә.Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейінде «Дастархан» атты картинасы сақтаулы тұр. Қазақтың суретші қызының картинасында жарық шаңырақтан түсіп тұрған сәуле болса, ал қылқалам шебері Қанафия Телжановтың картинасында оң жақ терезе бөлігінен жарық көрсетілген. Суретшілердің натюрморттында бейнеленген аумағы екі түрлі үй ішінде орналастырылғанында. Нақты қарайтын болсақ Қ.Телжанов көбінесе шығармашылық стилінде жазса, ал А.Ғалымбаеваның натюрморттары тақырыптыққа бейім.

Қазақ бейнелеу өнерінде даңқты, талантты суретшілеріміздің картиналарына салыстырмалы талдау.



Қазақ бейнелеу өнерінде елеулі орын алған Қ.Тельжанов әркез өзінің туындылары арқылы халықты толғандыра білген. Суретшінің картинасындағы табиғи заттардың көлемі мен пішіні ондағы самаурын, шәугім, шыны кеселері кеңістіктегі орны қарапайым, әрі түсінікті. Картинадағы табиғи заттарды шынайы бейнелегені қылқалам шеберлігінің еңбектенгені. Суретшінің самаурынды темір материалынан жасалғанын анық, батыл жағыспен жазған. Самаурынның айналасындағы заттар арқылы рефлекті керемет көрсеткен. Әсіресе жүзімдердің самаурынға шағылысу күннің шуақтығын көрсетуде. Жүзімдердің самаурынмен шағылысуы рефлекс ұғымын керемет көрсете білген. Кескіндемеші Қ.Телжанов өзінің натюрмортында ең көбінде пайдаланған құралы - сәуле, бояу, рең. Сәулені бояу рендерімен батыл астастыру арқылы заттар құбылыстарының айқын да шынайы көріністерін жазған. Суретші шеберлігінің көрінер жері де осында. Заттың сыр-сипатын, нәрсе мен кеңістіктің қарым-қатынасын, сәуле мен көлеңкенің түскенін, қысқасы кең қарапайы тұрмыстағы заттардың жарасымын тауып бейнелеген. Кескіндемешінің өзіне тән жазу үрдісін батыл түстермен жақсы ала білген. Ол көрерменді бірден баурайды, еліктіреді, қозғаған тақырыбымен толғандырады.

Кескіндеме тұрғысынан Қ.Тельжановтың картинасы өте әсерлі, бірақ А.Ғалымбаеваның картинасы ұлттық нақыш жағынан кең ауқымды. «Дастархан» атты туындысында үстелдің пішіні дөңгелек болып келуі, шелпектердің дөңгелек болып бейнеленгені демек суретші шаңырақтың бейнесін жеткізген. Сол себептіде картинадағы жарық төбеден шаңырақтан түсіп тұрғанын анық көрсеткен. Дастархан үстінде бейнеленген қазақ халқының жеті шелпегі, тәтті бауырсақтары, аппақ құрттарын жазу арқылы халықтың қонақ жай екенін аңғартуға болады. Картинада әйел затының қолынан жасалынған тағамдардың, бұйымдардың қоржын, дастархан үстіндегі қызыл матаны үйлестіру арқылы еңбектенгенін көреміз. А.Ғалымбаеваның әрбір затқа аса мән берген. Қазақ халқын әлемге таныта алатын картиналардың бірі деп есептеуге болады.

Суретші қашанда ізденісте болуы оның шеберлігін шыңдай түседі. Қос шебердің өз халқына деген сүйіспеншілігін олардың натюрморт жанрынан басқада туындыларынан байқаймыз. Өнер адамдарының жан дүниесінен шығарған туындылары жүректен жүрекке жетеді. Қазақ елінің шоқ жұлдыздары деп мақтанышпен айтамыз. Суретшілердің картиналарындағы заттардың орналасуына мән беріп қарасақ, екі суретшіде де еркіндікті сезінуге болады. Себебі, Тельжановтың картинасында жүзімдердің, алмалардың арнайы бір ыдыста емес, суретшінің шығармашылық талғамына сай үстел үстіне жайылма түрде орналастырған. А.Ғалымбаеваның картинасынан ұқсастықты байқауға болады. Дастархан бетіндегі аппақ құрттар, жемістер, бакырсақтар жайылып көрсетілген. Суретші еркіндікті сүйеді. Суретші өз әлеміне еніп керемет туындыларды жаза бастайды.

Ойымызды қорыта келгенде екі суретшінің туындылары шынайы бейнеленген. Бұл суретшілер бір-біріне ұқсамайтын әрқайсы өмірдегі өз бағыты мен жазу мәнерін қалдырған ұлы кескіндемешілер. Кескіндеменің данышпандық туындыларына адамзаттың мәңгі масаттанатыны да содан. Кескіндеме туындысы бір жасалған қалпында қалатындықтан назарға да сол қалпында бірден шалынады. Бірақ суретшілердің қыл қаламына ілінген сол бір мезеттік көрініс заманның, дәуірдің, ортаның сан алуан сырларын шертеді, сезім құбылыстарынан, жан тебіреністерінен дерек береді, көрерменмен үнсіз тілдеседі. Кескіндеме туындылары жеке бір тұлғаны, дара көріністі бейнелеп қана қоймай, күрделі сюжетке, сабақты оқиғаларға құрылған шытырман соқтығыстарды да бейнелеп, олардың мәнін ашады. Осындай қасиеттерге ие болған екі суретшілердің туындыларынан көреміз. Қазақ елінің асыл армандары мен шынайы өмірін бейнелейтін қазақы мінездегі жазу үрдісін, тәсілін қалыптастырып, оны жалпы адамзаттың мәдени құндылықтар жүйесіне енгізген бірден бір суретшілеріміз Айша Ғалымбаева мен Қанафия Телжанов. Өнер адамдары уақыттың алдында жүретін халқының көзі мен ақыл ойы деп бекер айтпаған дана халқымыз. Айша Ғалымбаеваның жұмысы ұлттық тақырыпта болса, Қ.Телжановтың натюрморт жұмысынан басқа да туындыларының көбісі 60 жылдары ұлттық тақырыпта жазғанын білеміз. Қ.Телжановтың басқа туындылары ұлттық тақырыпты қозғайтын болса, ал көбі біле бермейтін натюрморт жанрында да жұмыс жазған «Самаурын» атты туындысы мәлім. Екі суретшіде де профессионализм де және реализмде де дамыған, бірақ А.Ғалымбаеваның туындысы ұлттық тақырыпты ашқан болса, Қ.Телжановтың картинасында фактураға назар аударған.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. 100 шедевров искусства Казахстана. Алматы «Жибек жолы» 2009.
2. XX ғ Қазақстан бейнелеу өнер тарихы
3. Класс Сіме №16 16 мая 2012г Елена Брусиловская К85-летию народного художника Канафия Тельжанова
4. Рыбакова И Қазақстан бейнелеу өнері совет өкіметі жылдарында Алматы Қазмембас 963 -55 б
5. Страна и мир Баян Барманкулова Живописец Айша Галимбаева 24 стр 25апреля 2008 г
6. И. Рыбакова Айша Ғалымбаева. Альбом.
7. Егеменді Қазақстан // Айша Ғарифқызы Ғалымбаева 2008ж Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігі сайты

Мамытова С.М.,
Т.Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының
2 курс магистранты

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖАС СУРЕТШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ФОРМАЛЫҚ-МАЗМҰНДЫҚ ІЗДЕНІСТЕР

Түйін: Мақалада Қазақстанның жас суретшілер шығармашылығындағы формалық-мазмұндық ізденістер Бейбіт Әсемқұл, Нұрбол Нұрахмет, Дулат Үсенбаевтың жұмыстарын талдау негізінде зерттелген.

Резюме: В представленном докладе рассматриваются формально-содержательные поиски в творчестве молодых художников Казахстана на примере трёх молодых художников: Бейбит Асемкул, Нурбол Нурахмет и Дулат Усенбаев. Автор определяет эти проблемы, анализируя ряд живописных и графических работ молодых художников.

Abstract: This report reviews the formal-informative quests in the work of young artists of Kazakhstan on the example of three young artists: Beibit Asemkul, Nurbol Nurakhmet and Dulat Usenbayev. The author defines these problems by analyzing a number of paintings and graphic works by young artists. Key words: young artists of Kazakhstan, form, content, color, painting and graphics.

Кілт сөздер: Қазақстанның жас суретшілері, форма, мазмұн, түс, кескіндеме мен графика

Ключевые слова: молодые художники Казахстана, форма, содержание, цвет, живопись и графика.

Егер уақыттың идеялары болса, онда уақыттың формалары да бар. Нәтижесінде сол кезеңнің жаңа формаларының пайда болуы жаңа идеялармен тікелей байланысты. Осы орайда әрбір суретші бір уақытта идеялар мен формаларды өмірге әкелуші болып табылады. Яғни, қылқалам шеберлері шығармаларында өзі өмір сүріп жатқан кезеңді көрсетіп, сол дәуірдің атмосферасын сезіне отырып, жаңа көркем тіл, идея және форма жасаумен ерекшеленеді.

Соңғы жылдары ұйымдастырылған бірқатар көрмелер бүгінгі қазақ бейнелеу өнерінде белсенді жас суретшілер буыны қалыптасқанын көрсетті. Олар үнемі шығармашылық ізденіс, тәжірибе үстінде. Атап айтар болсақ Н.Нұрахмет, Б. Асемқұл, А. Орақбай, Б. Сейсенханұлы, Е. Танаев пен А. Закиров, Д. Үсенбаев, А. Нұрғожаев, Д. Алиева, А. Калачева, Қ. Омархан, А. Әубәкір, Ә. Жүргенов, О. Қабөке, Т. Хусейн тағы басқалары. Бұлардың әрбірінің көркем туындылары даралығымен және формалық-мазмұндық ізденістерімен ерекшеленеді. Олар түрлі мәнерде жұмыс жасайды. Әрқайсысының өзіндік дүниетанымы, көзқарасы бар. Аталып өткен суретшілер арасынан айрықша көзге түскен тек үш суретші Нұрахмет Нұрбол, Асемқұл Бейбіт және Үсенбаев Дулатқа тоқталайық. «Өнер – өмірдің айнасы» демекші бұл суретшілер бүгінгі өмірдің шынайы бейнесін, постмодернистік кезең мен қоғамдағы түрлі проблемаларды ой-елегінен өткізіп, өз туындыларына арқау етті. Ол үшін олар қандай көркемдік құралдарды қолданды? Идея, мазмұн, форма немесетүс пе?

Асемқұл Бейбіт – дарынды жас суретші. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының «кескіндеме» бөлімін бітірген, Жұмақын Қайрамбаевтің шәкірті.

Бейбіт соңғы бір-екі жылдың көлемінде графикамен әуестеніп, өзін жаңа қырынан сынап көрді. Көп ұзамай ғажайып графикалық парақтар дүниеге келді. Анасының өмірімен байланысты көріністер арқау болған жұмыстарында, автор жанына жақын ана және отбасы тақырыбын қамтиды. Олар ақ қағаз бетінде көмір мен соусты қолдану арқылы салынған. Осы қарапайым тәсілмен орындалғанына қарамастан, бұл графикалық парақтардасуретшінің эмоционалдық күйзелістерімен ішкі жан-тебіренісінің сезімдері айқындалған. Сол сияқты туындыларының бірі- «Қыз жолы»(2016). Бұл жұмыстың мағынасы терең, мазмұны ауқымды, халықтық рухқа толы. Төрт бұрышты парақта түрлі тармақтарға таралған, алуан асулардан тұратын шексіз жол. Композицияның астыңғы, нақ ортаңғы бөлігінде осы өмірде өз жолын, дұрыс жол таңдау үсіндегі қыз бейнесі. Екінші жағынан «өмір дарағы» бейнесін еске түсіріп, ағаш бұтақтары өмірдің соқпақтары сынды айқындала түседі. Автор кеңістікті текемет секілді шешеді, қазақтың текеметтеріндегі ірі модулді ақ және қара формалары өзара байланысады. Бұл бізді еркімізден тыс ұлттық өнерімізге жетелейді.

«Қыз жолы» және «Текемет» – екеуіне де ортақ мәселе, бұл жазықтықтық және мәңгілік қозғалыс. Жазықтықтық декоративті элементтер болса, ал бұл элементтер формамен жұмыс болып табылады. Мәңгілікқозғалыс және шексізжолмағынасы текеметке де және графикалық жұмысқа да ортақ. Текеметте қозғалыс жан-жаққа бағытталған болса, ал мұнда қозғалыс бір нүктеден басталады. Сондықтан да, форма шексіз қозғалысқа негізделген. Сонымен қатар екі туындыда да өмірдегі қарама-қайшылық, ақ пен қара, жақсылық пен жамандық секілді түсініктерге тән. Текеметтен өмірдің динамикасын, энергиясын көруге болады. Графикалық шығарма символикалық мағынаға толы. Текемет өрнекті болса, ал графика сюжетті. Сонымен қатар, мұнда жалғыздық тақырыбы және адам өмірінің мәнідеашыла түседі.

А. Бейбіт жанрлық жұмысқа қалам тартқанда да композицияны ұтымды шешу үшін, форманы қалыптастыруға ерекше мән береді. 2015 жылы салынған «Қара тон» туындысы осыған жақсы мысал бола алады. Графикалық парақта қара тон жамылып, ұйықтап жатқан әйел адам бейнеленген. Мұнда өмірдің азабы және ауыр ұйқы көрініс тапқан. Ананың қара тонды жамылып сыртқы дүниеден оқшаулануы, өзін шектеуі, қорғануы, сонымен бірге сырт көздің алдында қорғансыздығының көріксіз, ұнамсыз жатқан кейпінен байқалады. Қара тон – шаршап-шалдығыудың белгісі. Ұйқы – бұл кез-келген адамның бір уақытқа тұйықталуы, құпиялануы. Суретші композицияны жоғарғы нүктеден алып жазған. Яғни, кеңістікте тереңдік қалыптаспай, керісінше жазықтық бетіндегі формалар ақ қағаз бетінен шығып, көлемді қалыптастыра түскен. Мысалы, тонның астындағы адамның дене пішіні, тонның жеңдерін жазуы. Ақ пен қара екі ғана түс арқылы және түрлі штрихтардың өзара күрделі байланысы арқылы әр заттың, форманың көлемі, сонымен қатар сол ортаны нанымды бейнеленген. Графикалық жұмыс қарапайым шешімге ие. Композициядағы кішігірім детальдар да қарапайым шешілген. Жерге төселген алаша және жастықтар ешқандай гүлді, күрделі ою-өрнекпен салынбай, бірнеше сызықтармен немесе жолақтармен ғана қарапайым түрде жазылған. Шәркейі – бұл үйдің жайлылығын білдіреді. Бұл өзінің әлемі, әйел адамның жеке өз әлемі. Мысалы, Қайта Өрлеу дәуірінің суретшісі Ян Ван Эйтстің «Арнольфини отбасының портреті» атты туындысындағы шәркейін еске түсіруге болады. Суретші үшін әрбір деталь аса маңызды. Мысалы, кейіпкердің аяғына киген шұлығын жазуда, ондағы өкше немесе бас жағын қара етіп жазуы бекер емес,

себебі суретші көбірек форма қалыптастырған сайын бізді, яғни көрерменді қарауға, көруге тарта түседі. Автор бұл жұмысты әрбір көрермен бірден көріп тамашалауға емес, асықпай суретшінің қимылымен, ойымен, оның ақырын баяндалған қарапайым әңгімелеуін көруге жетелейді. Мұндағының барлығы қарапайым болса да туған адамға деген мейірімділік, махаббат сезімдері арқау болған. Бейненің қарапайымдылығы махаббатың еш нәрсеге тәуелді емес екендігін дәлелдей түскендей.

Асемқұл Бейбіттің графикалық парақтарынан автордың жан-толғаныс сезімдері мен эмоциялық күйзелістерін көруге болады. Сондай-ақ, ол өзінің жеке әлемін жасау арқылы, жалпы өмірдің философиясын ұғынуға тырысады.

Нұрахмет Нұрбол – өмірге терең философиялық көзқарсы бар жас дарынды суретші. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында Жұмақын Қайрамбаев шеберханасында білім алған. Кейіннен, АҚШ-тың Сан-Франциско қаласындағы Өнер академиясының магистратурасын тәмамдаған.

Жас суретшінің барлық жұмыстарыеліміздің бүгінгі қоғамында болып жатқан түрлі құбылыстарға терең ой-толғаулары мен мазасыздану сезімдерімен айқындалған. Осы орайда, өзіндік жеке дүниетанымы бар және оны бізге өз картиналары арқылы жеткізуге құштар суретші шығармашылығын қамтитын басты тақырыптың бірі – түс және түс көру. Ұйқы және түс ұғымдары бір сәт шынайы өмірден арылу, көз жұмып уайым-қайғыдан алшақтау. З. Фрейдтің айтуынша «түс – адамның шынайы өмірдегі арманына, тілегі мен ықыласына және ынтызарлығына қолын жеткізіп, көңілін тыныштандыратын тылсым құбылыс». Аталмыш тақырыпты сипаттайтын суретшінің «Нәзік жан», «Түс», «Қыс», «Уақыт пен естелік» түрлі күрделі ракурста жазылған композициялары. Туындылардағы кейіпкерлер барлығы ұйқы үстінде. Неге олар ұйықтап жатыр? Ұйқы үстінде адам баласы тыныштықта, әрі жалғыз. Олар қатаң, статикалық күйде жазылған, себебі ешқандай қозғалыс жоқ. Ол өзінің кейіпкерлерін түстік жазықтық бетіне орналастырған және олардың әрқайсысы өз әлемінде өмір сүреді. Бұл жұмыстарында автор адамзат баласына ой тастап, сын айтып тұрғандай. Нұрбол өз жұмыстары жайлы былай дейді: «Адамдар бүгінгі өмірінде қайшылыққа ұрынып, қауымның ағымына ілесіп, қиындықтарға көз жұмғысы келетіндей. Елімізге қыс түскендей, халқымыздың терең ұйқыға батқанын сеземін. Сол ұйқыда шынайылық пен сағымның арасында жаңылғандай, адамдар көздерін ашуға асықпайды».

Нұрболдың келесі терең мағынаға ие кескідемелік туындысы «Ас бөлме» (2014). Дөңгелене құралған композицияда үйде немесе жатахқанада үстел басында отырған достар бейнеленген. Жас жігіттердің жартылай жалаңаш денелі бейнеленуі жеке кеңістіктің, өздерінің шағын әлемінің белгісі болып табылады. Бұл жұмыстағы басты дүниелер: бірінші – естелік және еске алу, екінші – үнсіз әңгіме немесе үнсіздік, үшінші – белсенділік және жайбарақаттылық.

Міне, бұл естелік 1986 жылдың желтоқсан айында қала көшелері мен алаңға шыққан жастар трагедиясы әкелген «қайғы, қасірет, жарақат» жайлы айтуға болады. Одан әрі ұйқыдағы арыстанды оятуға қорқатын, сол трагедияға қайта оралғысы келмейтін қоғамның үнсіздігі. Композицияның оң жақ жоғарғы бөлігінде қабырғаға ілінген күнтізбе, күнтізбеде 16 желтоқсан күні көрсетілген. 2011 жылы бұл күн Жаңаөзен қаласындағы тағы бір қайғылы оқиғаның орын алған күні. Міне, біздің қоғамдағы тағы бір сол қайғылы оқиға суретшіні толғандырып, бей-жай қалдырмай, осындай көркем туынды жазуға арқау болған. Автор бұл трагедияны нақты, қайғылы сюжеттік көріністер арқылы емес, терең мазмұнға толы өзіндік

формалар арқылы шешіп көрсеткен. Мұнда қоғамның көзқарасы суреттеледі. Бұл жас суретшіні толғандырған мәселенің бірі қоғамның жайбарақаттығы, ешқандай іс-әрекетке, қимылға бармауы еді. Қоғамда орын алып жатқан үлкен оқиғалар мен құбылыстарды тек өзара әңгіме ретінде, ас бөлмеде талқыланып, соләңгіме күйінде ғана қалып, одан әрі көтеріліпмаңызға ие болмайтыны астарланған.

Мұндаға басты мәселенің тағы бірі, жоғарыда аталып өткен – үнсіздік немесе үнсіз әңгіме. Үш жігіт бір-бірімен үнсіз, бейне бір іштейтілдесетіндей. Туындыдағы екі кейіпкер артқы жағынан, тусыртынан алынып жазылса, ал үшіншісі басын төмен иген кейіпте. Бұлардың ешқайсысы көрерменге қарап, олармен диалогқа түсіпейді, өзара әңгіме құрмайды. Бұдан біз суретші қауымның қоғаммен тілдесуге, қоғамға үндеу тастап, қадам жасауға батылы жетпейтін секілді деген ой тудырады. Композициядағы үш жігіт те бір кеңістікте отыр, тіпті олар үшеу болса да, олар бәрібір жалғыз. Мұнда адам баласының жалғыздық мәселесі және адам өмірінің мәні сынды терең ойлар көрініс тапқан.

Үшінші маңызды дүниенің бірі – белсенділік және жайбарақаттылық. Автор әрбір кейіпкерде екі түрлі күйді ұштастырады. Олардың бойында бір-біріне қарама-қайшы екі қасиет бар. Бірі - жігерлілік, қайраттылық болса, екіншісі – енжарлық, әрекетсіздік. Мұны біз олардың әрқайсысының қимыл-қозғалысынан көреміз. Сондай-ақ, мұнда үш түрлі көңіл күй орын алған. Ортаңғы бөлікте іс-әрекетке дайындығы және назары байқалса, ал сол жақта – ноутбук, интернет арқылы өзге кеңістіктегі адаммен тілдесу сәті бейнеленген. Оң бөлікте терең ойға шому, мазасыздану, ширығу байқалады. Мұны жас жігіт денесінің оғаштау, түсініксіз орналасуынан көруге болады.

«Ас бөлме» туындысындағы бөлменің қара кеңістігінде ашық түсті денелер жақсы көрінеді. Ал, дастархан үстелүстіне төселмей, керісінше ілініп тұрған секілді әсер қалдырады. Әйтсе де, жағалай отырған кейіпкерлер қолдарын үстел үстіне тіреп, қойып отыр. Мұндағы натюрморт элементтеріне (екі тәрелке және екі қасық) қатаңдық тән. Оларқарапайым, әрі символикалы. Мұндағы адамдар кешкі ас ішуге емес, Леонардо да Винчидің «Құпия жиыны» сынды «жиналысқа», «жиынға», бір нәрсені «еске алуға» жиналғанға ұқсайды. Ал, жоғарғы, үстіңгі ракурстен алып жазу сонау ХХ ғасырдың 1960-1970-ші жылдары кеңес өнерінде жұмыс жасаған бірқатар В. Попков, В. Иванов, Д. Жилинский, А. Дейнека сынды қылқалам шеберлерінің шығармаларында кеңінен дамыған еді. Міне, бұл тәсіл бүгінгі жас суретшілер туындыларында да басты құралдардың бірі ретінде қолданылады.

Үшінші жас буын өкілі, алдыңғы екі суртшіден тақырып таңдауы, формасы, түстік шешімі барлық жағынан мүлде өзгеше.

Үсенбаев Дулат–бүгінгі өмір шындығын нәзік сезініп, сергек ой түйетін сыршыл суретші. ОлТ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясын бітірген, Қанафия Тельжановтың шәкірті.

Бүгінгі таңда Дулат кескіндемесіндегі басты екі жанр – пейзаж және натюрморт. Себебі, мастихинмен жұмыс жасайтын, өзіндік мәнері қалыптасқан суретші жалпақ жағынды кескіндемеде (пастозная живопись) түс пен форманы қарастырады. Яғни, түс арқылы форма құрайды. Қылқалам шеберінің жұмыстары ойланып-толғануға шақырады. Мысалы, «Алматы» қаласына арналған пейзаждар топтамаларындаэкспрессияға толы бояу жағыстары адамның жүрек қағысын жылдамдата түсіп, ерекше көңіл-күйге жетелейді. Бұл қалалық пейзаждардың басым бөлігі қараңғы да күңгірт түстермен жазылған тас қабырғалы суық

ғимараттар, халықсыз бос көшелер, шағын үйлер барлығы адам баласына еш жылулық, жайлылық сыйламайтын кеңістік ретінде айқындалған. Міне, бұдан біз бүгінгі қоғамдағы мәселелердің бірі саналатын қалалану үрдісіне көз жеткіземіз. Әйтсе де, суретші бұл үрдістерді өз композицияларында нақты тақырып ретінде алып, тікелей ашып көрсетпесе де, осы өмірдің бір көрінісі ретінде ішкі түйсігінің нәтижесіндекөрініс тауып жатыр.

Ү. Дулат туындыларының сыртқы көріністерінің түрлілігіне қарамастан, эмоционалдық күйімен ерекшелене түседі. Мысалы, ерекше шешім тапқан «8-ші ықшам аудан» жұмысында бірінші бөлікте бос, үлкен кеңістікті алып жатқан жол бейнеленген. Бұған аз сөз, терең мазмұн қағидасы тән. Яғни, суретші минимализмнің қағидаларын ұстана отырып қарапайым, әрі батыл шешімге қол жеткізген. Ақ қардың үстімен жаңа ғана жүріп өтіп, із қалдырған. Бұл осындай суық кеңістікте өмірдің бар болуының белгісі болып табылады. Үйлер жазықтықтың жоғарғы, аз ғана бөлігінде көрсетілген.

Қорыта келе, жас суретшілердің шығармашылығы тек өнеріміздің одан әрі дамуындағы бастау емес, сонымен қатар бүгінгі күнгі халқымыздың рухани құндылықтарын қалыптастырудағы идеялық-эстетикалық белсенді күш болып табылады. Үш суретші де бүгінгі өмірдің шынайы көрінісін, постмодернистік ойларын, қоғамдағы түрлі мәселелерді, соның ішінде адам өмірінің мәнін түсіну, жалғыздық сынды өзекті тақырыптарды өз шығармаларында көтере білді. Осы орайда, дарынды жас суретшілердің бүгінгі бейнелеу өнеріндегі кәсіби шығармашылық тәжірибелері мен өзіндік формалық-мазмұндық ізденістері, қолтаңбалары ар алуан солай болуы да заңдылық. Себебі жоғарыда айтқандай, бұл нәтижелер қоғамдық бейнені автордың өз дүниетанымында саралаудан туындаған.

Маратова Гульдана Маратовна,

Магистрантка специализации «Искусствоведение»

КазНАИ им. Т.К. Жургенова

E-mail.: www.maratova.kz@mail.ru

Научный руководитель:

Кобжанова Светлана Жумасултановна,

кандидат искусствоведения

ШАЙМАРДАН САРИЕВ И ЕГО ПОРТРЕТ «ТУРАР»

Түйін: Өткен ғасырдың 60-70 жылдарындағы, Қазақстанның бейнелеу өнерінің белгілі суретшісі - Шаймардан Сариев, Еуропаның құндылықтар жүйесін отандық нышан ретінде пайдалану мақсатында зерттеген. Ол өзінің шығармашылық жолында 100 ге жуық кескіндеме және 300 ге жуық графикалық туындылар орындаған. Оның шығармашылығын Р.Ералиева, С.Кобжанова, Д.Шарипова сияқты және т.б. Қазақстанның атақты өнертанушылары зерттеген. Автор суретшінің - «Тұрар» (1967) атты жұмысына талдау жасайды. Мақалада туындының шығу тарихы, орындау әдістері және семантикасы жайлы баяндалған.

Резюме: Один из ярких представителей изобразительного искусства Казахстана шестидесятых-семидесятых годов двадцатого века - Шаймардан Сариев, художник, изучавший Европейскую систему ценностей как модель для отечественного мироустройства. Он создал около 100 картин живописи, и около 300 работ в графике. Его творчество изучали ведущие искусствоведы Казахстана, такие как Ералиева Р.,

Кобжанова С. Ж., Шарипова Д. С., и т.д. Автор анализирует одно из центральных произведений в его творчестве – портрет «Турар» (1967). В статье описываются история создания, технические приемы и семантика картины.

Abstract: Shaymardan Sariyev - one of bright representatives of the fine arts in Kazakhstan of 60s or 70s in the twentieth century, the artist studying the European system of values as model for domestic world order. He created about 100 pictures of painting, and about 300 graphical works. His creativity was studied by the leading art critics of Kazakhstan, such as Ergaliyeva R., Kobzhanova S.Zh., Sharipova D. S., etc. The author analyzes one of the central works of his creativity – a portrait "Turar" (1967). The creation history, techniques and semantics of a picture are described in article.

Кілт сөздер: Шаймарден Сариев, «Тұрар», казак кескіндемесі, портрет

Ключевые слова: Шаймардан Сариев, «Турар», казахская живопись, портрет.

В контексте дискуссий о современном искусстве, национальной идее и других вопросах нашей современности мы должны помнить о том, что эти проблемы есть ничто иное, как отзвуки глобальных вопросов бытия, низведенных на уровень актуальных задач конкретного поколения. В связи с этим хочется сказать, что опыт прошлого, в том числе и недавнего, может стать чрезвычайно ценным для нахождения ответов на волнующие нас сегодня вопросы. В изобразительном искусстве Казахстана конца XX века можно обнаружить истоки многих явлений современности. Идея самоидентификации, разработка национального по своему характеру искусства, обновление образных средств живописи и ряд других проблем ставились и разрешались художниками в соответствии с убеждениями о важности духовной преемственности прошлого и настоящего.

В произведениях художников Казахстана 1970-80-х годов портрету уделялось особое внимание, и он становится важнейшим жанром, позволявшим вплотную приблизиться к человеку, раскрыть его потаенные мысли и ощущения, взглянуть в его глаза и ощутить живую душу современника. Художники этого периода с особым пристрастием подчеркивали значимость и индивидуальные особенности каждой личности, дорожили ее уникальностью и неповторимостью. Это была тенденция именно 1970х годов, когда новое молодое поколение национальных художников вступало на путь идейных поисков. Для С. Айтбаева, Ш. Сариева, Т. Тогузбаева и ряда других художников концепции академизма и демократизма, модернизма и постмодернизма являлись не просто терминами, взятыми из истории мирового искусства, а являлись воплощением реального и живого взгляда на современное общество, понимания важности выражения в искусстве пульса своего времени в стремлении запечатлеть образ современника. Весь арсенал достижений мирового искусства в области колорита, формы и содержания для них стал орудием художественного высказывания, применить которое мог лишь тот, кто сумеет привнести в творчество живой и трепетный дух времени, в котором прошлое и настоящее естественно проникают одно в другое, отдаются эхом и звучат в унисон. Мир для художников второй половины XX века стал словно шире и светлее, а космос ближе и понятнее, рождая ощущение разрыва прежде устойчивых представлений о пространстве и времени. Научно-техническая революция дала новый импульс и скорость мысли человека, вооружила его инструментом системного анализа и экспериментаторского исследования. Даже

холодные и жесткие тиски идеологических постулатов были не в силах сдержать творческий порыв и молодой задор художников, их горячего стремления создавать свое искусство.

Концепция разработки национального стиля стала центральной в творчестве Ш. Сариева. Его портретная живопись обладает особым напряженным характером, стремлением найти особый, предельно выразительный образный язык, свободный от временных реалий, полностью подчиненный высокому замыслу живописного откровения. По словам искусствоведа Б. Байжигитова «Живопись Ш. Сариева можно назвать уникальным и неповторимым явлением в казахском изобразительном искусстве». Сам характер его творчества заключает в себе антитезу официальному искусству, ангажированному и идеологически выверенному во всех отношениях. Для художника лицо, образ человека не были лишь слепком его внешнего облика, фотографическим кадром, единственной задачей которого было передать сходство. Портреты Ш. Сариева представляют собой сложные цвето-пластические формулировки философских понятий о времени и человеке.

Сариев оставил после себя много портретов, зарисовок, работ в графике, тематических произведений, но самое большое место в его живописи занимает интерес к человеку, где центральным произведением, исходя из масштабов и времени, потраченного на написание этой картины, следует назвать портрет «Турар». Это одна из ранних работ Сариева размером 100 x 71см, где изображена первая супруга художника. Как отмечает И. Юферова: « «Турар» 1967 года подчеркивает начало его творческого пути...» В настоящее время работа находится в государственном музее им. А. Кастеева.

Рассмотрим творческий метод художника в создании программного произведения изобразительного искусства Казахстана, открывшего новый подход к трактовке человеческого характера.

По словам вдовы художника, Кульпаш Сариевой, «Турар» была написана буквально на одном дыхании, за одну новогоднюю ночь, 1967 года. На картине изображена первая жена Шаймардана Сариева. Когда в жизни художника началась черная полоса, она стала одной из его потерь. Она просто ушла забрав с собой дочь. По рассказам Кульпаш, эту утрату он тяжело переживал, ведь художник наравне со своим бунтарским характером, являлся и примерным семьянином.

В данном произведении, прежде всего, бросается в глаза такой контрастный колорит, который обычно можно наблюдать в работах А.Модильяни, и цветопередача которая присуща работам П.Сезанна. Такой симбиоз у художников на взгляд автора является квинтэссенцией всего искусства мастера.

В период конца 1960-х годов Шаймардан Сариев поглощен поисками национального языка в искусстве тем, не менее он обращался к мировой художественной практике. Исследуя женские портреты созданные Сариевым можно найти черты которые перекликаются с творчеством известного французского художника, Поля Сезанна. В первую очередь это точно найденное равновесие между лаконизмом изображения и обобщенностью форм при сохранении редкой гармонии. Элегантность, стиль, грация, и тонкая

женственность роднят портрет «Турар» с работой Модильяни «Женщина в желтом жакете». Отечественные искусствоведы часто сравнивают его работы с работами итальянского и французского художников.

Образ хрупкой юности, женственности, и бездонной глубины внутреннего мира человека отражен в портрете «Турар», спокойно взирающей на посетителей с полона (рис.1). Являясь, безусловно, очень тонким колористом Сариев, решает данную картину очень интересным способом: модель он одевает в холодные одежды что по идеи должно дистанцировать зрителя, но располагает изображение на очень теплом оранжевом фоне, чем достигается эффект "выдвижения" фигуры из поверхности холста навстречу зрителю.

О том, что это наша соотечественница свидетельствуют этнические черты, одежда и традиционно повязанный по моде того времени платок. Платок – символ женского одеяния в русско-советской культуре, но в конкретном случае он был модным во всем мире, в связи с этим здесь повторение вслед за Европой на моду и стиль его повязки.

Так одевались девушки конца шестидесятых - самого начала семидесятых годов двадцатого века: более чем скромная верхняя одежда и деталь - платок. В случае если столь незамысловатый прием в одежде – прямая отсылка ко времени и месту, то во всем остальном – все вне времени и вне конкретного пространства.

Если обратиться к особенностям живописного языка, то бросается в глаза способ передачи глаз в портрете. В портрете «Турар» это темные горизонтальные черточки - глаза, (рис.1) служащие скорее условным обозначением мысли художника о лаконизме и определенном уровне достаточности, необходимом для узнавания конкретного. Если привести здесь аналогию, этому явлению, то можно сказать, что превращение объекта при его значительной удаленности в темную точку на горизонте, с неразличимыми деталями, то, имеет место быть, мысль о том, что есть нечто общее в этом процессе постепенного обобщения расширенного понятия в его аналого-формулу, скрывающую видимое, но оставляющее сам ее метафизический смысл.

За трогательным мягким ликом - беззащитность, но прямая осанка, свидетельствуют о внутренней силе воли, и в то же время покатые плечи, с почти безвольно опущенными руками. Такое чувство, что автор говорит о казахской женщине способной молча переносить все тяготы жизни. Спокойное и утонченное лицо говорит о доверчивости, но за «космической» глубиной глаз - все же неразгаданная тайна ее души.

Расширяя границы выразительных средств, Сариев отойдет от прежних идеалов в последующие годы. Романтика, недосказанность и мечта, которые так воодушевляли в этой работе исчезнут из его творчества навсегда. Портрет «Турар» проложит начало новому.



(рис.1)

Список литературы:

1. Кобжанова С.Ж. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930-1980-е годы). Алматы, 2012. - 79 с.
2. Шарипова Д.С. Очерки казахского изобразительного искусства. – Алматы: Арда, 2008. – С. 119.
3. Ергалиева Р. Калиолла Ахметжан, // Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алматы: Жибек Жолы, 2009. – С. 85.
4. Open Library - открытая библиотека учебной информации. > Философия> Турар (1967). - http://oplib.ru/filosofiya/view/1076355_turar_1967
5. Б. Байжигитов. Статья: «Художники Атырау» – А.: Олке. 1999.- С. 15
6. А. Ж. Джайдабаев. Статья: «Писать проверяя вечностью...» - <http://www.gmirk.kz/index.php/kz/issledovaniya/39-pisat-proveryaya-vechnostyu>

Секция 4. Кино және телевизия
Кино и телевидение
The art of film and television

Ғайнижамал Әбілдина,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚҰӨА профессоры,
Gainijamal_ulitau@mail.ru

ӘДЕБИЕТ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ КИНОСЫ

Түйін: Кино мен әдебиеттің бірлестігінде ең алдымен назарды киноөндірісіне, оның эстетикалық әрі этикалық белгілеріне аударуға тура келеді. Ол түсінікті де, өйткені: бүгінгі күні киномен басқа да толып жатқан мәдени құндылықтар тығыз байланысты. Кино жағынан көзқарасқа байланысты, әрине, әдебиеттің жеткізетін тақырыптарына қатысты басқа да басылымдарға шек болмайды. «Кино - әдебиет» байланысы жанжақты әрі алуан құлашты құбылыстарды қамтып әрі біріктіреді. Өзінше жеке жаңғырып жатқан сияқты болғанымен, ортақ оймен тізбектеле дамып келеді. Онсыз шынын айтсақ, қатынастар жүйесі – кең, тартымды әрі жалпы бағыттарды қамтымас еді.

Резюме: В союзе кино и литературы внимание в первую очередь сосредоточено на кинопроизводстве, на его эстетических и этических нормах. Это и понятно: ведь от кино сегодня и большой мере зависит судьба многих культурных ценностей. Взгляд на проблему с позиций кино не исключает, конечно же, возможности появления другого издания, где на ту же тему выскажутся литературы. Связь «кино - литература» захватывает и стягивает разноплановые и разномасштабные явления. Как будто живущие независимой жизнью, они тем не менее сопряжены, составляя единую цепь зависимостей. Иначе говоря, это система отношений – широкая, динамичная и все же направляемая общими тенденциями.

Кілт сөздер: кино, әдебиет, өндіріс, құбылыс, қатынас, тақырып.

Ключевые слова: кино, литература, производство, явление, взаимосвязь, тема.

Қазақ кино өнерінің басы – бастауынан халқымыздың ақын – жазушылары ат салысқаны белгілі. Алғашқы сценарийлік қоржынды даярлауға Ілияс Жансүгіров белсене кіріскен. Қазақ киногерлері қазақ әдебиеті жауһарларын да кино тіліне аударудан бас тартпаған. Классик жазушылар М.Әуезовтың «Көксерек» әңгімесі – «Көксерек» атты фильм, режиссері – Т. Өкеев, «Қаралы Сұлуы» – «Қаралы сұлу» фильмі, режиссері – Ермек Шынарбаев, С.Мұқановтың «Ботагөз» романы – «Ботагөз» фильмі, режиссері – Е.Арон, Ә.Нұрпейісовтың «Қан мен тер» романы – «Қан мен тер» фильмі, режиссері – Ә.Мәмбетов, М.Жұмабаевтың «Батыр Баян» поэмасы – «Батыр Баян» фильмі, режиссері – С.Тәуекел, «Шолпанның күнәсі» повесі – «Күнә» фильмі, режиссері Б.Шәріп, Кекілбайдың «Кек» романы – «Кек» фильмі, режиссері-Д.Манабай, С.Елубайдың «Ақ боз үй» повесі – «Ақ боз үй» фильмі, режиссері Б.Омар, С.Санбаевтың «Аруана» повесі-«Аруана» фильмі, режиссері –В.Пұсырманов, Д.Исабековтың «Гауһартас» повесі– «Гауһартас» фильмі, режиссері Ш.Бейсембаев, С.Нарымбетовтың «Ассалаумалейкум, Атлантида» повесі бойынша – «Көзімнің қарасы», режиссері – С.Нарымбетов деп жалғастырып әкете беруге болады.

Отандық киноөнерінің қалыптасуы тарихы халық ерекше ықыласпен тамашалаған 1938 жылы шыққан тұңғыш фильм - «Амангелді» кинокартинасымен тығыз байланысты. Ол алғашқы көркем фильмнің сценарийін талантты жазушылар Бейімбет Майлин мен Ғабит Мүсірепов жазған. Азамат соғысының батыры әрі халық батыры – Амангелді Иманов бейнесін айқын жасағаны мәлім.

«Бұл фильмді қазақтың тұңғыш көркемсуретті фильмі деп тани аламыз ба? – деген сұрақ тұрады. Санай алмаймыз, дейтіндер де жоқ емес. Олардың уәждері, түсірген режиссерлері орыс киносының адамдары, базасы біздікі емес, қазақтарда ол кезде киностудия жоқ деп даурығады. Ал, екінші жағынан оның сценарийін жазған қазақ жазушылары, онда түскен қазақтың мықты актерлары, музыкасы қазақша, таза қазақ даласының өмірі, тұрмыс-салтын, киім – жиһаздарын алғаш рет экранда көрсетті. Демек, бұл – қазақтың тұңғыш фильмі, қазақ киносының тарихының бастауы», – деп жазған кинотанушы К.Смайылов [2.,22]

Қазақ кинематографының қалыптасуына ұлттық сөзөнерінің атақты өкілдері де маңызды үлес қосты: Мұхтар Әуэзов «Абай әндері» мен «Райхан» киноленталарына сценарий; Әбділда Тәжібаев «Жамбыл», «Ол Шұғылада болған еді» фильмдеріне сценарий; Ғабит Мүсірепов «Амангелді», «Махаббат туралы поэма», «Жауынгер ұлы», «Қыз Жібек» фильмдеріне сценарий жазды. Белгілі Шахмет Құсайынов Владимир Абызовпен бірігіп «Қыз бен жігіт», «Біз осында тұрамыз», «Ертістің жабайы жағасында» киноленталарына сценарийлар жазған. Бұл жазушылардың Қазақстан кинематографының қалыптасуына жолында олар тек қана сценарий жазумен шектелген деп ойлауға болмайды, олар «Қазақфильм» киностудиясының жұмысының жаңғыруына да көп еңбектенді. Олар киноленталарды түсіруге жаңа түскен сценарийларды талдауға, фильмдерде рөлді орындауға актерларды бекітіп, музыканы таңдауға, декорациялар нобайлары мен кейіпкерлер киімдерін қарастыруда, түсірілген материалдарды қарап шығуға, сонымен бірге түсіріліп біткен киноленталарды экранға шығаруға ат салысты. Сонымен қоса, олар ұлттық киноөндірісінің шығармашылық бағытындағы мәселелерді шешу тәсілдерін талқылады. Оның бәрі күнделікті атқаратын әрі оңай іс емес еді. Өзі өмірден өткенше Мұхтар Әуэзов «Қазақфильм» студиясының тұрақты түрдегі көркемдік кеңес мүшесі болды. Ол кісілердің ұлттық киноөндірісіне сіңірген еңбегі қыруар деп айтуға болады, өйткені, олардың өлшеусіз тәжірибелері мен қазақ халқының сөз өнері жанрлары дәстүрін, оның ішінде – проза, поэзия мен драматургия салаларын жетік меңгергендіктері пайдасын тигізді. Солардың көмегі арқасында ұлттық киноөнері этникалық үлгі ретінде де мазмұны социалистік мағынасында да дамуында үлкен қадамдар жасады.

Қазақ киносының бағын ашқан фильмдердің бірі, балалар туралы түсірілген фильмдердің шебер режиссері Абдолла Қарсақбаев Бердібек Сопакбаевтың «Менің атым Қожа» шығармасын экран тіліне аударған. Жеңіл, балалық шақ туралы түсірілген осы фильмді сағынышпен көріп келеміз. А. Қарсақбаев балалар мен жасөспірімдермен тіл табысып, кейіпкерлерінің мінездерін, таза көңілдерін, қысылып – қымтырылмайтын, ойламаған жерден шығаратын болмыстарын шебер жеткізген. Кез келген режиссер балалармен жұмыс жасай алмайды, оның үстіне кішкене балалар үлкен актерлердың жанында оп – оңай актер ойынын көрсетіп әрі режиссердің қойған міндеттерін бұлжытпай орындатуға бара бермейді. Көптеген актерлардың өзі көрерменге режиссер

қалағанындай оқиғаны айны қатесіз, таза күйінде жеткізе алмай жатады. Фильмнің сюжеті мынадай: фильмнің басты кейіпкері бұзық, шапшаң, еркебала – ауыл мектебінде оқып жүрген Қожа атты жасөспірім, қатарластарымен қалжыңдасып не болса соны істеп жүреді, біраз оның әзілін дәл сол қалағандай ұғынатындар шамалы. Айналып келгенде маңайындағылар үшін бұзақы атанған балаға ұстазы Оспан Рахманов қатты сеніп, өйткені, ол баланың әкесін білетін, ол кісі ауылда сыйлы жан болатын. Қожа көрерменін өзінің таза көңілімен, бірбеткей қырсық мінезімен бірден баулып алады.

Қазақ әдебиеті классигі Мұхтар Әуезовтың осы аттас шығармасы бойынша түсірілген «Көксерек» фильмі. Бұл ұлттық құндылықты экранда айна – қатесіз берген қазақ кинематографының алдыңғы қатардағы үздік қазынасының бірі десе болады. Фильм кезінде, 1974 жылы Бакуде өткен Бүкілодақтық кинофестивальда бірінші сыйлықты иемденген, үздік ер адам бейнесі үшін (С.Чокморов) сыйлық, Локарнода (1974) өткен кинофестивальда бала бейнесін жасағаны үшін (К.Уәлиев) құрмет дипломын алған.

Кинокартинаны режиссер Т.Өкеев 1973-ші жылы түсірген. Бұл жұмыс көркем шығарманы экрандау кезіндегі қазақ халқының фольклорлық дәстүрін өзінше қайта түрлендіру болып саналады. Бұл фильмнің сценарийі адамгершілікті - этикалық, тұрмыстық - қоғамдық қақтығыстарға әдеби шығарманың өз мазмұнына сәйкес қарама – қайшылықта құрылған.

Өзінің кітабында ресейлік кинотанушы В.Фомин қадап көрсеткені, ол «... мейірімділік пен жауыздық, ақыл мен ақымақтық, асқан поэзия мен анайы поэзия – бәрі де ортақ шумақта өрілген» [4, 204].

Белгілі қазақ кинорежиссері Болат Шәріптің «Күнә» фильміне зерттеме сараптама жасайтын болсақ, ол ұлы классик ақын Мағжан Жұмабаевтың шығармасы бойынша түсірілген кино сұлулық әлеміне еруге мүмкіндік жасалған дүние деп қарастырамыз. Ол арадағы тамаша сюжетпен қоса көрермен қазақ халқының тарихын да тани алады. Қазақ халқының сол замандағы тұрмысы мен өмір салтынан басқа да рухани мәдениетпен, дәстүр қайда барады, салттары мен жоралғылары, сол сияқты күнделікті өмірде қолданылатын мақалдары мен мәтелдері жақсы таратылып көрсетіледі. Бұл кинокартинада мынадай жоралғылар жақсы көрсетілген: «келін түсіру», «жарыс қазан», «отқа табыну», «аруаққа табыну», жерлеу дәстүрі және тазалану салты жан – жақты таратыла көрсетілген.

Ұлы Мағжан Жұмабаевтың шығармалары күрделі де қызықты эпизодтарға толы, ол асқан шеберлікпен қазақ халқының тұрмысы мен мәдениетін жазады, әрі оның шығармаларын қайта оқыған кісі ұлы қазақ классигінің шығармаларын оқыған сайын масаттана алады. Негізінде режиссер Б. Шәріп бұл шығармаға тектен-текке тоқталмаған болар, өйткені, кинокартинада көрсетілген қызықты және ерекше сюжеттен басқа табиғатпен үйлесім тапқан көңілден шыққан әуендер қосылып, тұтас бір әлемді құрайды. Оған қосымша, картинада халық көкейінен шығатын әрбір сөзде ақылман қазақ мақалдары мен мәтелдерінде үлкен мағына жатыр әрі олардың бәрі әртүрлі дәстүр және салттармен тіркеледі. «Бұл әңгімелерінде қазан идеясын жазбаған жалғыз автор. Біз менің қосалқы авторым Айгүл Кемелбаевамен кеңестік атрибуттардың: ұрандар, плакаттар, жалаулар, жергілікті кеңес үкіметінің өкілдері, тері күртеше киген адамдар, қызыл жұлдызшалылар және

басқаларының жоқтығын ескердік. Әңгімені оқып отырып, нақты уақыттың жоқтығын сезінесің, содан соң әңгіменің ешқандай уақытқа жабысып қалмағанын түсінесің, ол әйел табиғаты, оның табиғи болмысы аналық сезімі туралы. Дәл осында Мағжан Жұмабаевтың өткірлігі мен даналығы жатыр. Автордың ұлылығы да осындай шеберлікті меңгергенінде жатыр. Біз бір жағынан өзіміздің фильмімізде ең алдымен – әйел сезімін әлеуметтік, тұрмыстық және қоғамдық жағдайдан тыс қарастырып әрі зерттеп алуға тырыстық және олардың өзінің адам ретіндегі қасиетін көрсеткіміз келді.

Режиссер Б.Шәріп асқан бір шеберлікпен фильмнің тұтас бойына бірегей «Балалы үй базар – Баласыз үй қу мазар», деген халық қағидасын жеткізді десек болады. Тек бір ғана мақал, осында қанша ұғым, қаншама даналық жатыр. Шындығында баласы жоқ үйге қарағанда үйі балаға толы болса, олардың сыңғырлаған сәби күлкісінен қызық та көңілді, құтты базарда жүргендей боласың, әр баланың ата – ана үшін өз орындары бар. «Жас бала анадан туғанда екі түрлі мінезбен туады: біреуі – ішсем, жесем, ұйықтасам деп. Бұлар – тәннің құмары, бұлар болмаса, тән жанға қонақ үй бола алмайды, һәм өзі өспейді, қуат таппайды. Біреуі – білсем екен демелік. Не көрсе, соған талпынып, жалтыр – жұлтыр еткен болса, оған қызығып, аузына салып, дәмін татып қарап, тамағына, бетіне басып қарап, сырнай – керней болса, дауысына ұмтылып, онан ер жетіңкірегенде, ит үрсе де, мал шуласа да, біреу келсе де, біреу жыласа да тұра жүгіріп «ол немене?», «бұл немене?» деп, «ол неге үйтеді?», «бұл неге бүйтеді?» деп көзі көрген, құлағы естігеннің бәрін сұрап, тыныштық көрмейді. Мұның бәрі – жан құмары, білсем екен, көрсем екен, үйренсем екен деген... Өрістетіп, өрісімізді ұзартып, құмарланып жинаған қазанымызды көбейтпек – жанның тамағы.» Абай [31].

«Бір қарағанда, кинематографтың қоғамның руханилығындағы маңызына әдістемелік жағынан көз салғанда осы мәселені қарастыру жемісін береді деп сенуге болады. Ол кинематографиялық өнерді қоғамдық қатынастардың дәстүрлік және тарихи кеңістіктегі аспектіінде зерттеумен байланысты. Ондай көзқарас қазақстандық кинематографистердің өзінің заманауи сатыда дамуы кезінде киноөнерінің жауһарларын жасау кезінде байқауға болады.

Бұл мәселені қарастыру кезіндегі ерекше қызығушылығы ХХ-ғасырдың басындағы шетелдік және ресейлік, одан кейін қазақстандық өнертанушылар зерттеген кинематографтың тұлғаның руханилығындағы маңыздылығын ұғынудың тарихи үдерісімен көрінеді. Осы мәселені зерттеу кезіндегі маңыздысы «шынайы адами болмысты іздестіру» ізденістерімен қарастырылған» – деп жазады М. Каган [5., 77].

Басқа да қазақ жазушыларының шығармаларына түсірілген фильмдер туралы таратылып айтылар ойлар бар. Өйткені, киноөнері – синтездік өнер ретінде әдебиет қорын пайдалана бермек.

Пайдаланған әдебиеттер:

- 1.К.Смайылов., (Зтомдық, 3том). Қазықұрт., 2004
- 2.А.Құнанбаев ., Қара сөздері., Алматы «Ел», 1993ж., 272б.
- 3.В.Фомин. Газета «Караван» <http://www.caravan.kz/article/8772>
- 4.М.Каган., Философия культуры.- СПб.: 1996
- 5.Ғ.Әбілдина.ТВ өнері: теориясы мен технологиясы. А., 2012

Lela Ochiauri,
Doctor of Art Studies
Full Professor
Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

THE POINT WHERE THE TWO WORLDS COME ACROSS
(Impact of European Cinematography and Characteristics of Georgian
Cinematography)

Georgian cinema is almost as old as the world cinematograph. The history of Georgia's involvement and relations with the "tenth muse" started on the boundary of the "Golden Age". A lot of events have taken place since then and the road has not been uniform and easy. It is the road starting from the birth of cinema - "the living pictures of the Lumieres famous throughout Europe" and reaching the modern cinematograph.

Georgian cinema has always been a precise reflection of Georgian history and continues to be such. It developed, changed, took shape, halted, and got frozen together with this country's political, social, economic, and general culturological events and then continued to move forwards and develop. These events were reflected not only in films and became visible not only in problems and objectives raised and artistic forms of their resolution, but had a direct impact on cinematograph (and art in general), its existence and peculiarities.

Like in other cinematographic countries of the world, First Georgian cinematographers were camera operators and documentarians. They were courageous and talented people, who had to wear a track for the first time, where there were no roads. Like their French, German, English, Swedish, and American colleagues, they discovered a realm lighted with a magic lantern, unconditionally accepted the laws of the realm, and adjusted their own thoughts, opinions, mindsets, styles, forms, and methods to them. They created their own era and managed to reflect time in their own words. They added new streams to centuries-old traditional fields of art in Georgia (architecture, mural and book paintings, goldsmith's work, secular and religious music, literature, and theatre) - from first stories to full-fledged documentaries and feature films and from cinematograph to the cinema art.

The culture of every nation and its originality and features are determined first and foremost by the characteristics that make it different from other cultures. Over the whole history of this country, Georgian culture has been a phenomenon that emerged at the historic crossroads. Georgia has had ties with the civilised world for millennia and with the course of time, it produced varied images that were marked with individual artistic expressivity.

Of course, historic circumstances as well as historic stages and their manifestations had their impact on the formation of Georgian national culture. The countries (of Europe, Asia, Middles East, Far East, and others) Georgia has had relations with voluntarily (in the political, cultural, religious, or commercial spheres) or involuntarily (in the same spheres albeit as a result of "successful" or "unsuccessful" wars of conquest) have had a significant impact on the lifestyle of Georgian society and the formation of Georgian culture. In many spheres, they facilitated development and improvements, giving us a lot (innovations being organically transformed based on

centuries-old rich traditions, philosophy, internal culture, and genetic code) and taking a lot from us, too, for example, the Golden Fleece (the myth of Medea), a symbol of the spiritual force of the country and an image of the nations' spiritual and material riches.

Georgia was part of the Russian Empire from the 18th century (at the same time, Georgia was believed to be the centre of the Caucasus and the residence of Russian viceroy was located in Tbilisi, where the Caucasus was governed from). As Russia itself was nourished with European culture, Europe entered Georgia first and foremost via Russia (in both the direct and indirect sense).

Tbilisi and other towns of Georgia and its villages and settlements switched to the European lifestyle. Together with national habits, traditions, and lifestyle, cultural traditions, highly-developed fields of art, national clothing, and so forth, Georgian society accepted without problems French "modistes" and fashion, German, Polish, Greek, and English restaurants and hotels, European enterprises and shops, most recent and classical European literature, painting, opera, ballet, architecture, and, when the time came, cinema (advertisements, posters, and broadsheets still kept in archives or seen in old photos can serve as a proof of the aforementioned). All this together and individually became part of everyday life of Georgian society. (Fashion and clothing are the best reflections of any time and its image, and the first Georgian documentary *Akaki Tsereteli's Trip to Racha and Lechkhumi* made in 1912, which will be discussed below, is a clear example to be referred to in this regard.)

As a synthetic art, cinema was created on the basis of the unification and transformation of the fields of art that existed at that time and the creation of a new artistic language. Cinema cameras and projection - equipment; stories and their reproduction - creative work; and film distribution for viewers - commerce and financial profit are the three main elements of cinema.

The first cinema performances were held in Georgia a year after such performances in Boulevard des Capucines in Paris. A piece of news published in the *Tsnobis Purtseli* newspaper in 1896 said that "in Nobility Theatre today, 16 November, they will show a cinematograph - Lumiere's living photo pictures that are famous in the whole of Europe".

In 1904, the first cinema theatre Illusion was opened in Tbilisi's main thoroughfare - Golovin Avenue (now Rustaveli Avenue) - in the building of the former Bear restaurant (owners Sofia Ivanitskaya and Rosetti). Until then, films were shown either in the aforementioned Nobility Theatre or in the circus of brothers Nikitin that had sufficient space and were appropriate for the initial essence and purpose of cinema, which was then viewed as an entertainment performance belonging to the category of circus and slapstick comedy until it obtained the status of art.

In 1905, Sofia Ivanitskaya, who was one of the first cinema distributors in Georgia, opened the Wooden House - a summer Illusion - that had a small electric power plant. It was situated in the central garden of the city of that time opened in 1828 and called Mushtaidi after the founder and first owner Mir-Fatah-Agha Seyed Tabrizi, a religious leader (Mujtahid) of Shi'i Muslims of Iran's Azerbaijan, who came to Georgia from Iran (the name of the garden was derived from his religious rank).

From 1907, there were several cinema theatres in different streets of the city: Muse, Coliseum, Apollo (the first electric cinema theatre in Tbilisi that was built in the Modernist style. First owners were a rich German colonist, and then Italian brothers. Its technical equipment was provided by the Reisch company and Carl Wilsis; decorations were made by Czech specialists A. Novak and Karel Soucek), Lira, Moulin Electrique,

Empire, Cinema-Disk, Scyth, Uran, Saturn, Modern, and Arfasto (that belonged to Armenian philanthropist and entrepreneur Mikael Aramyants and was opened in the building of Palace Hotel that also belonged to him).

A film distribution network was founded in 1907 and the new attraction that had charmed the whole world became an inseparable part of the lives of all layers of the population of Georgia like theatre, opera, and circus. Cinema theatres were built throughout Georgia: In Kutaisi: Tamar (the building has been altered many times and now hosts a trade facility), Radium designed by architect Edmund Frick, who used the facade of the Express cinema in Moscow at the request of Vasil Amashukeli. The cinema could host 400 people at a time and an orchestra played during the shows instead of film scorers; Mon Plaisir designed in the Modernist style, of which only the facade remains now, was owned by Gabriel Charekov; in Batumi: Apollo (owner Brovelli), Illusion, Lira (owners Swedish brothers Jacobson), Palace, Piccadilly, Triumph (owner German Maria Jung), and Religion for 400 viewers with two halls - one covered and the other open for summer.

Since then, the film distribution system worked effectively without any shortcomings. In addition to aforementioned Sofia Ivanitskaya, who cooperated with French Gaumont, foreign firms Chinese, Ambrosio, and Pathe were also involved in distribution. In 1918, the first film studio was opened in Georgia with the assistance of the Belgian cinema firm Filme.

A poster of the Apollo cinema (incidentally, the cinema works today, too) was published in the *Batumis Gazeti* newspaper in 1911. It read as follows: "The best theatre building in Batumi. The air is constantly fresh, which is very important for health".

Next to this, the newspaper printed an advertisement of the Religion cinema: "Religion is the best theatre building in Batumi. It is protected from fire".

Yet another poster said that Apollo offered the feature film *Enticing Light*, a tragedy in five parts. "*Enticing Light* presents signs reflecting pure nuances of the whole psychological analysis of genuine human feelings and moods. Well-known tragedy actor Rudolph Schildkraut's performance is incredibly impressive".

After they saw first films, Georgian enthusiasts enchanted by *Laterna Magica* started making their first Lumiere films based on stories taken from the life and reality in Georgia, which first directors and camera operators Alexander Digmelov, Simon Esadze, and Vasil Amashukeli could see travelling in the Caucasus.

The history of Georgian cinema proper started in Kutaisi. Georgian artist from Kutaisi Vasil Amashukeli (1886-1977) completed courses of the French cinema firm, Gaumont, in 1908 and bought cinema equipment from the same firm. He started working first as a cinema operator and then switched to making first short documentaries or, more precisely, short stories. *Types of Bakuvian Bazaars*, *Work at Oil Derricks* (found in a private archive in Baku only in 2011), *Oil Extraction*, *Georgian Stage Figures*, *Transportation of Coal*, *Daisies*, *Views of Kutaisi*, *Excursion at the Ruins of Bagrati Cathedral*, *Parade of Gunib Detachment with Participation of Captain Simon Esadze*, and so forth.

These short films have been lost, as well as *Berikaoba-Keenoba*, the first full length documentary made on a play script by Shalva Dadiani and his order, directed by Mitropane Kldiashvili, and based on consultations with theatre director Alexander Tsutsunava (who will be mentioned below). Information on the films exists only in the shape of notes and documents.

As said above, from 1910, the aforementioned people were joined by camera operators - colonel and military historian Simon Esadze (in 1913, he made on Russia's order a documentary *Conquest of the Caucasus*, which was shown not only in Georgia and Russia, but abroad, too; after World War I started in 1914, he was ordered to make news films in Austria and Germany, historical films *The Fall of Erzurum* and *Seizure of Trabzon*) and Alexander Digmelov (his father, photographer David Digmeli, was the first to bring Laterna Magica to Georgia, and the son and the father were the first to organize shows of films in Georgia), whose films *Tbilisi Botanical gardens*, *Borjomi Mineral Waters*, *Mtskhetoba*, *Lado Meskhishvili's Anniversary*, *Georgian Wrestling*, *Keburia's*, *Utochkina's* and *Vasilyev's Flights*, *The Anointment of the Catholicos*, and others that are not available now either, but it is known that they were shown in foreign countries on many occasions (in the series of news films of the French magazine Pathe). Georgian films were first shown in the Radium cinema in Kutaisi. The first document reflecting the demonstration of films in Kutaisi and confirming their existence is dated 15 May 1908.

In 1912 (from 21 July to 1 August), Vasil Amashukeli, who was 25 at that time, made the first full length documentary that "speaks" in the language of cinema (duration 40 minutes) - *Akaki Tsereteli's Trip to Racha and Lechkhumi in 1912*, which now has the status of a cultural monument. It was first shown in the Radium cinema in Kutaisi in September of the same year. Akaki Tsereteli himself attended the show. It is symbolic that the first full length Georgian documentary was devoted to Akaki Tsereteli and his trip and meetings with people in the mountainous regions of Georgia.

Akaki Tsereteli's Trip by Vasil Amashukeli is known in the history of world cinematography as the first full length documentary. Nothing of the kind made at that time can be found even in the birth country of cinema - France.

French cinema historian Georges Sadoul wrote about *Akaki Tsereteli's Trip*: "Probably, I do not know much, but as far as I know, no full length documentary (1,200 metres) has been devoted to any well-known figure in any country". Sadoul regarded Romain Rolland, Anatole France, and Henri Barbusse as well-known figures.

The Radium cinema, where *Akaki Tsereteli's Trip* was shown for the first time was the most up-to-date cinema theatre in Georgia at the beginning of the 20th century. Radium was opened in the house of brothers Otskheli in 1908 and after a fire in the house moved to another building in 1911.

In 1916, Alexander Tsutsunava started making the first full-length Georgian feature film *Kristine* (camera operators Alexander Shugerman and Alexander Digmelov) based upon the story by Georgian writer Egnate Ninoshvili. Tsutsunava founded the tradition of making Georgian feature films and the trend of shooting films on the basis of works of Georgian literature.

This trend was characteristic of cinema throughout the world at the beginning of the 20th century. There were two main reasons for this. On the one hand, there were no script writers, who would write stories specifically for films. However, there were classic writers and literature knew genres identical with cinematograph, some of which, for example, soap operas, science fiction, adventure stories, and comedies, were quite popular among readers (the situation is the same now). People liked to see familiar stories and adventures in cinemas that they visited to entertain themselves and find relief there. What viewers wanted to see could bring profit to those, who would satisfy their desires. At the beginning, Georgia also took this more or less tried and tested path.

At the same time, *Kristine* was a social drama with the use of psychological elements. It was a tragic story of a country maid, who was isolated by society, a film based on social problems and specific national characters. The film was similar to the artistic solutions found in European and American cinematograph and was made in accordance with the common principles and methods that had already been elaborated by other film directors.

In 1918, Georgia was liberated from the vassalage of Russia following the 1917 Revolution. Independence Act was signed on 26 May with the help of Germany. The process of building an independent state and unification with the European-American area started.

Georgia had remained independent for centuries, but was deprived of it a century earlier. Like any other country, the loss of independence also deprived it of the opportunity to build statehood and establish equal relations with the rest of the world. However, independence proved to be quite realistic and Georgia found itself in the centre of the attention and interests of the world.

The news films made in 1918-1921 are a proof of the aforementioned. They were devoted to the three-years of the Georgian Democratic Republic and the Menshevik government and reflected important events that took place at that time: *26 May 1918, The Anniversary of Georgia's Independence, A Delegation of Second International in Georgia, Parade on 26 May 1919, The Government of the Georgian Democratic Republic, Belgian and English Visitors in Georgia in 1920, English Troops in Georgia, Day of People's Guard, Liberation of Batumi from Turkey, Visits of Foreign Delegation to Batumi in the Times of Mensheviks, Burial of Pilot Makashvili in the Didube Pantheon, Appearance of Shevardeni, Earthquake in Gori*, and others.

However, history took the same turn in 1921 and Bolshevik Russia carried out the annexation of Georgia, which was followed by the establishment of the dictatorship of the proletariat as well as the elimination of the aristocracy and intelligentsia, dissidents and people, who did not accept the regime, the Communist ideology, censorship, Bolshevik and Communist propaganda, and the restriction of personal and creative freedoms. These tragic events, tyranny, and life in gravest possible moral and economic conditions were further aggravated by the fact that Georgia, like other Soviet republics, was separated from the rest of the world with an iron curtain for 70 years. The door opened by Europe was closed.

The foreign artists, who came to Georgia and remained to live here, working here for a long time on the turn of the 19th and 20th centuries, and the Georgian artists, who received education abroad, joined forces to add new elements and enrich Georgian culture that already had a rich and long history.

During the first years of the Soviet regime, Georgians could still go abroad, although the process was quite limited. Rigid control was established over arriving foreign travellers and artists. Correspondingly, the ties gradually became fragmentary and were finally severed. This changed not only the life in Georgia and other Soviet republics, but also had in impact on processes under way in the whole world.

Of course, the establishment of the Soviet rule brought about changes in all spheres of life, including art and, in particular, cinematograph. Ideology became the main foundation for the creation of the totalitarian state that started the physical, mental, and moral destruction of whatever was old and the construction of a new system.

As Vladimir Lenin said, cinema was the most useful field of art for Bolsheviks given its popularity among the masses. Correspondingly, along with radio, the press, and

physical terror, it became a most important and convenient weapon for manipulating society and masses. Cinema sections were established under people's commissariats for education in the Soviet republics. They directed and controlled the production of films. Later, the Sakhkinmretsveli (State Cinema Industry) organisation that was also controlled by the government was established. In 1938, a cinema studio was opened in Tbilisi. The time of private cinema companies, studios, ateliers, and distributors had gone.

Not long before the establishment of the Soviet rule and the emergence of "red" Georgia, cinema directors of non-Georgian origin started working in Georgia. Ivan Perestiani, Vladimir Barsky, and Amo Bek-Nazarov were attracted by this country's exotic and unknown realm, strange stories, mysteries of the life of "savage Caucasians", and stories and adventures that did not seem commonplace to Europeans.

These people, who managed to adapt to the new reality and, at the same time, concentrate on problems common for the whole of humankind, sharing the experience of European and American cinematographs (genres, forms, methods of solution, and specific ways of making films) proved to be the creators of Georgian cinema and determined the directions of its development in many regards.

Arsena Jorjiashvili by Ivan Perestiani (the first Soviet feature film and the first film that was subsidised by the state in Georgia in 1921) depicted events unfolding during the 1905 Revolution and informed the population of the country of workers and peasants about the terrorist attacks carried out by worker Arsenia Jorjiashvili and his revolutionary companions in arms. Despite the content and pathos of the film, it was a typical European product in genre and form that was something between social drama and an adventure film, tending to the latter.

The film Ivan Perestiani made for children in 1923 - *Little Red Devils* - depicted episodes of the Civil War, in which Anarchists and the Red Army opposed each other. More specifically, young people, including one young black man (as a symbol of the international community united to found the Soviet Union and a representative of the oppressed layers of society), were involved in the confrontation. It was one of the most popular Soviet films at that time. On the one hand, it was a typical example of the Soviet propaganda film showing confrontation between the old and new systems and the good and evil, and on the other, it fully reproduced pursuit and cowboy films widespread in Europe and America (with stunts, crafty tricks, and shooting). For example, products of French Pathe and Gaumont were based on unchanged stories of gendarmes and detectives chasing criminals. In Soviet films, they were replaced by Chekists on the one hand and enemies of the Soviet rule - spies, kulaks, and fighter of the White Movement - on the other.

Together with Ivan Perestiani (*Three Lives*, *The Surami Fortress*, *The Case of Tariel Mklavadze's Murder*), Vladimir Barsky (who came to Georgia in 1918 as an agent of the Belgian Filma company belonging to Pirone and made films *Arsena the Robber* and *Confessor*) and Amo Bek-Nazarov (*Natela*, *Patricide*) fell victim to new trends in cinematograph. Their films still bore signs characteristic of world cinematograph - love stories or dramas of everyday life, alienation from society, and struggle between good and evil - as well as elements of plastique, montage, and peculiarities of the plots. At the same time, they were marked by excessive social overtones, which made the artistic side of the films schematic and inflexible.

In 1924-1929, Kote Marjanishvili, the reformer of Georgian theatre and world-class director, who laid the foundation of the Georgian art of acting, took an interest in cinema (like many progressively-minded people of that time). In addition to making six

films, he often used projection in his theatre, arranging performances according to the principles of pictures, lighting and camera angles characteristic of cinema. He was the first, a prominent and courageous reformer, to make films on the basis of the works of foreign authors for the first time in Georgian cinema (which he often did in his theatre). One of the authors was Stefan Zweig and his *Amok*, then Ethel Lilian Voynich and *The Gadfly*, and third Ilya Erenburg and *The Communist's Pipe*. It is noteworthy that in the first two films, Marjanishvili was interested not in the social, political, or revolutionary contexts (*The Gadfly*), but in love stories and human sentiments arising from love failures. In *The Communist's Pipe*, which is about some episodes of the Paris Commune, he used *Liberty* by Eugene Delacroix as a plastic figure and conveyed the idea artistically, which enabled him to further expand the potential of cinema.

In the same period (from 1924), Alexander Tsutsunava resumed his activities. His new films (*Who is the Guilty?*, first Georgian comedy film *Khanuma*, and *Rebellion in Guria*) can be considered in the general context. On the one hand, he shared trends in world cinema, resorting to popular genres (soap operas with psychological elements and the observance of the rules of genres) and adapting pieces of literature. At the same time, these films were one of purely Soviet-type products, concentrating on the confrontation between the old and new systems, criticising bourgeois morality, rules, and traditions, and depicting revolutionary spirit and social inequality, showing the latter as reigning in the Tsarist times.

These directors were the first fruits, whose contribution to Georgian cinema is particularly important. Their films, themes, genres, varied attempts to introduce the language of cinema, mistakes, failures, and achievement prepared substantial grounds for four great Georgian film directors and brilliant representatives of Georgian cinematograph Kote Mikaberidze, Mikheil Kalatozishvili, Nikoloz Shengelaia, and Mikheil Chiaureli. It will be no exaggeration to say that the four created original Georgian cinema with specific methods of expression. They also determined its place in world cinema.

The films made in that period showed clearly that Georgian cinema had set new tasks for itself and taken a new shape, which enabled it not only to be on an equal footing with world cinema, but even compete with it. The following film directors should be mentioned in this context: Kote Mikaberidze and his film *My Grandmother* (It was because of this film that the Soviet censorship banned the author from cinema forever.); Nikoloz Shengelaia (former Futurist, who, like most Futurists, shared the idea that cinema was one of the most expressive arts) and his *Eliso* (in which artistic expression, montage, and plastique were far ahead of time); Mikheil Kalatozishvili (the director, who was awarded Golden Palm at the Cannes Film Festival in 1956 for his film *The Cranes Are Flying*) and his *Jim Shvante* (*Salt for Svaneti*); and Mikheil Chiaureli (sculptor and later a favourite of Stalin, who made a trilogy about him - *The Vow*, *The Fall of Berlin*, *The Great Dawn*) and his *Saba* and *Khabarda*.

They partially used the achievements of David Wark Griffith, Erich von Stroheim, German Expressionists (Robert Wiene, Paul Leni, Fritz Lang, Friedrich Murnau, Georg Pabst), Jean Renoir, Marcel Carne, John Ford, Charles Chaplin, Luis Bunuel, and Robert Flaherty, but also had parallel achievements themselves. This is true in general and particularly of genres and systems artistic methods, of attaching an importance to details and emphasising them.

For example, some can see influence of Expressionism in *My Grandmother* and others say that it tends to Constructivism. In reality, this seems to be cinema Avant-garde

like *Saba* and *Khabarda*. As regards *Jim Shvante* (1929), it unites all achievements of cinema with its themes, problems raised, and harmonious unity of artistic methods and with the original reflection of relations between nature and humans, is close to the aesthetics of Robert Flaherty's masterpiece *Nanook of the North* (1922) and Luis Bunuel's *Las Hurdes* (1932).

It is also important that these directors found certain ways to protect themselves from the influence of the ideology (but they packed closing credits and unusual endings and episodes in "ideologically correct" covers to avoid accusations of Formalism), adapting new thinking and modern forms of artistic vision to national self-consciousness and traditions of national culture, shaping new specific features of cinema and creating new artistic forms, genres and the face, "laws", and features of the national cinematograph. In the 1920s, the Soviet censorship was not so rigid and strict as it became soon after, so it was not difficult for thinking people, whose education, experience, and intellectual potential could be applied in any sphere of culture, to depict their internal world with "their own worlds".

However, this path of development of cinema was also closed soon and had to give way to new trends. From 1930, the Soviet government started shaping a new and all-encompassing ideology, declaring Socialist Realism as an overall obligatory "rule". Socialist Realism blocked all paths of the development and perfection of arts, which made significant changes to the development of Georgian culture, including cinematograph, and facilitated the shaping of surrogate pseudo-art in the Soviet Union.

From the 1920s, when censorship was not so rigid, to the mid 1950s, Soviet society was in full subordination of the general course of the state ideology - Socialist Realism. "Social order", didactics, and forthright propaganda became decisive in arts, which resulted in the narrowing of issues raised, artificial and one-dimensional conflicts and images described, falsehood, and lies. All doors were locked and all curtains were drawn down.

World War II introduced changes in public life and arts. The propaganda of "building a new state" was supplemented with "war propaganda". Just a few films were made in Georgia at that time (including Mikheil Chiaureli's historic, heroic, pathetic, and epic drama *Giorgi Saakadze*). The only aim of the films was to cheer up people and arouse patriotic sentiments among them.

The war ended and those, who returned home brought "trophy films" (first "trophy films" appeared in the Soviet Union back in 1939 after the Red Army's campaign in Poland). The Soviet government decided that the people, who endured physical and spiritual hardships during the five years of war, suffered from stresses and lost relatives, needed to be entertained and cheered up. So the screens of theatres in Georgia (like in other republics of the Soviet Union and throughout the world) were filled with Soviet and foreign musical films, comedies, and feature films with happy ends.

It was under the influence of these and other European and American musical films and comedies and in observance of all elements and the structure of the genre that in 1948, Vakhtang Tabliashvili and Shalva Gedevanishvili made a musical comedy *Keto and Kote* in accordance with Joseph Stalin's desire and his personal instructions. The film was made on the basis of most popular Georgian opera *Khanuma* by Victor Dolidze, which, for its part, was based on a piece with the same name by Georgian playwright Avksenti Tsagareli (which was also used for the screenplay of the aforementioned first Georgian musical comedy). *Keto and Kote* was shown on Broadway later and it is still

believed to be the most commercially successful and well-known Georgian film (after Tengiz Abuladze's *Repentance*).

Despite continuing seclusion (which was a major obstacle in establishing contacts with the rest of the world), small crevices were nevertheless found in the "iron curtain" that enabled beams of freedom to reach the country and freely-thinking and freedom-loving people expanded the crevices for the benefit of their creation.

The first major stage of demolishing the barriers and letting the beams in started on the verge of the 1950s and 1960s and the cult of Stalin's personality was condemned and the Khrushchev Thaw started.

It is true that the freedom was not genuine and the Soviet empire continued to be strong power for quite some time, but a slight alteration in the political climate led to certain changes and new movements emerged within the system.

On the one hand, there was a confrontation with the Communist dictatorship and a strong desire to express one's civic position and elaborate new methods of artistic thinking. On the other hand, there was a youth protest movement in Europe on the verge of the 1950s and 1960s aimed at demolishing the old system. The new assessment of the world and new hopes penetrated, albeit indirectly and secretly, the ranks of Georgian artists, including cinematographers.

Italian Neo-Realism, Italian cinema of the post-Neo-Realism period, French New Wave, individual visions, and works by independent European and American directors made a deep impact on the creative thinking of the new generation of Soviet directors (and the public in general), particularly as foreign films started reaching the Soviet Union from that period albeit in restricted numbers and under the control of censorship. At that time, the government also organized a cinema distribution network and opened cinema clubs, where closed shows were organized for the party and cinematography elites, who could watch films belonging to world classic as well as new European and American films.

It was due to the influence of Neo-Realism that foundations for new Georgian cinema were laid on the verge of the 1950s and 1960s with young film directors involved.

Magdana's Donkey by Tengiz Abuladze and Rezo Chkheidze made on the basis of a story of the same name by writer Ekaterine Gabashvili heralded the birth or rather revival of new Georgian cinema. In 1956, the film was awarded Special Jury Prize at the Cannes Film Festival together with *The Red Balloon* by Albert Lamorisse. The main principles of Neo-Realist cinema are evident in *Magdana's Donkey*. At the same time, Georgian reality, everyday life, traditions, and attitude towards existing reality were expressed in the structure of the film that was elaborated in Italy and spread to the rest of the world.

Tengiz Abuladze continued to follow the path in his first independent film *Other People's Children*. In this film, he used in a deeper and more deliberate manner the principles of Neo-Realist cinema - anti-show, anti-pictorialism, reporter shots, depiction of a city, environments created with compositions of shots, and types of people. These principles were a basis for Georgian cinema even when it took another path and acquired the shape of fabulous, poetic, and metaphoric cinema.

Alaverdoba by Giorgi Shengelaia (1962) became a kind of creative manifesto, the expression of civic position, declaration, impetus for creation, and discovery of directors in the 1960s. The film outlined what Giorgi Shengelaia's generation of cinema directors had to say. The same process was under way among the representatives of French New

Wave, who implemented their theoretical statements in their films. Like in *Alaverdoba*, artistic objectives and styles were shaped on the basis of life experience, spiritual state of contemporary people, and their relations with society.

Films by Otar Ioseliani (*There Once Was a Singing Blackbird*, *Falling Leaves*, *Pastorale*) were based on the interpretations of this trend and sentiments, presenting, like in the European and American films of that time, anti-heroes, who were undistinguished personalities engulfed in the routine of everyday life and its tranquil flow. Such people can be encountered in any country of the world and they can speak in any language.

In order to "cheat" censors and be able to say what they had to say and discuss problems they (and society as a whole) were interested in, these and other directors of the 1960s and 1970s (Eldar and Giorgi Shengelaia, Alexander Rekhviashvili, Lana Gogoberidze, Mikheil Kobakhidze, Merab Kokochashvili, Rezo Esadze, Nodar Managadze, Irakli Kvirikadze, Kartlos and Buba Khotivaris, Soso Chkhaidze, and others) started to use such forms and genres in the cinema as fables, legends, myths, comedies, and tragicomedies. This "relieved" them of "responsibility", as they seemed not to be directly linked to reality that they depicted in an allegorical form.

The main determining feature of individual, author's, metaphoric, and poetic films was the independent thinking of their creators, which led to new stylistic discoveries and new artistic forms. The influence of the films by Ingmar Bergman, Federico Fellini, and Jean Vigo was particularly powerful, which led to the formation of a new image of Georgian cinema.

In films made in the 1950s, 1970s, and 1980s - *Pirosmani*, *The Way, Way Back*, *The 19th Century Georgian Chronicle*, *Ascension*, *The Plea*, *The Big Green Valley*, *An Unusual Exhibition*, *Crackpots*, *There Once Was a Singing Blackbird*, *Under One Sky*, *The Journey of a Young Composer*, *The Nylon Christmas Tree*, *Wedding*, *Umbrella*, *Musicians*, *Matsi Khvitia*, *Tushetian Shepherd*, *Lazare's Adventure*, *Swimmer* and many others - individual consciousness was freed from the collective mythological subconscious and opposed the ideological-political and ideological-social cinema.

The Big Green Valley by Merab Kokochashvili (1968), which was named as the best Georgian film of all time, is about such international problems as relations between humans and nature, civilisation and earth, and isolation from nature that cause internal crises. The problems were characteristic of films and styles of Lucchino Visconti, Roberto Rossellini, John Ford, and Ingmar Bergman.

Georgian musical films - *Melodies of the Vera Quarter* (Giorgi Shengelaia), *Turmoil* (Lana Gogoberidze), *Arsena's Song* (Nana Khatiskatsi) - and westerns - *Matsi Khvitia*, *Khareba and Gogia* (Giorgi Shengelaia), *Purpose* (Geno Khojava) - repeat the structure of the genres and depict Georgian reality by interpreting the genres, themes, and forms.

From the 1980s, new trends became visible, new themes appeared, and a search for new styles started among a new generation of Georgian directors (Temur Babluani, Goderdzi Chokheli, Dito Tsintsadze, Dato Janelidze, Otar Litanishvili, Nana Jorjadze, Nana Janelidze, Tato Kotetishvili, Gogita Chkonia, Aleko Tsabadze, Levan Glonti, Levan Tutberidze, Levan Zakareishvili, Zaza Khalvashi, Marina Khonelidze). The directors of the 1980s were interested in heroes of new type, young people, their fate and relations with the public, and their lives and problems. Powerful streams of the obsolete and current trends in the European and American cinematographs entered the films of the Georgian directors of this generation (*The Flight of Sparrows*, *The Mother*, *The Journey*

to *Sopot*, *The Room*, *Brother*, *The Sun of the Sleepless*, *The Stain*, *Night Dance*, *Quasimodo*, *Tenants*, *Anaemia*, and so forth).

From the verge of the 1970s and 1980s, the population of Georgia had the opportunity to see increasing numbers of foreign films. The situation had a major effect first and foremost on artists. People started speaking freely about the works of foreign directors and Georgian directors aspired to become as famous as their prominent colleagues abroad.

There was yet another aspect (albeit minor) of Georgian cinema that was specific and original and metaphorically reflected not only the cinematograph, but also the historic reality in Georgia and the image of the country located between Europe and Asia.

Apart from film adaptations of foreign authors' works by Kote Marjanishvili (there were just a few such adaptations in Soviet reality), they were never adapted directly, which means that in most cases the texts were Georgianised, and the action was moved to Georgia and adapted to Georgian reality and nature. The following films can be mentioned in this context: *Lazare's Adventure* by Kartlos and Buba Khotivaris (adapted from *The Life of Lazarillo de Tormes and His Fortunes and Adversities* by an anonymous Spanish author), *Pitcher* by Irakli Kvirikadze (a story by Luigi Pirandello), *Record* by Guram Pataraiia (a story by Karel Capek), *Don't Grieve* by Russia-based Georgian director Giorgi Danelia (*My Uncle Benjamin* by Claude Tillier), *Scapin's Deceits* by Giorgi and Mikheil (Jr) Kalatozishvilis (Jean-Baptiste Moliere's play of the same name), *Take Up the Gauntlet*, *Seigniors* by Kote Surmava (*The Mistress of the Inn* by Carlo Goldoni), *The Castle* (the novel of the same name by Franz Kafka), *The Beloved* by Mikheil Kalatozishvili (*Mateo Falcone* by Prosper Merimee). The most interesting thing is that most of these films are among the best works of Georgian cinema and viewers often remain unaware of their initial sources, as they are very skilfully "disguised".

The political life in Georgia underwent a sharp change once again in 1991. A "new order" was established in the country. Old fortresses were demolished and old heroes were replaced by new ones. New ideals were introduced and the time came to invent new myths.

The collapse of the Soviet Union was equal to the demolition of the Berlin Wall for the Soviet republics. The door to any country in the world was opened for every person, including artists. Georgia restored its independence lost 200 years ago and after the Socialist system, took the path of building a completely unknown, or rather forgotten, system - Capitalism.

Like in any other sphere, changes took place in the system and forms of filmmaking. At the beginning, Georgian filmmakers of various generations found it difficult to accept new reality that was quite natural for the rest of the world. It was difficult to switch from the tried and tested methods of filmmaking to something they had never known and that was particularly difficult to do in a country, whose economy was in disorder.

New cinema professions became necessary in the new time. However, although there emerged directors, managers, cinema agents, distributors, and others and independent cinema studios were created, the main levers of funding and developing filmmaking, and facilitating the export of films to the international market still remain in the hands of the government (in accordance with the Swedish and French models of funding). Unlike Soviet censors, the system does not issue any directives for filmmakers, but given the fact that the budget the government allocates for culture and, in particular, cinematograph, is low, economic "censorship" is in force. This does not hinder the

development of cinema, but can provide no substantial help either. As regards business, its involvement is extremely insignificant.

Instead, international projects and co-productions (with Georgian directors receiving assistance from foreign funds and producers or foreign directors making films in Georgia on partial funding from Georgia and with the participation of Georgian creative groups), which was very rare previously, became quite frequent from the mid 2010s. Cooperation of Georgian directors with foreign film companies also proved to be fruitful as regards international festivals and distribution. It is important to mention the following films in this context: *The Other Bank* and *Corn Island* by Giorgi Ovashvili, *Tangerines* by Zaza Urushadze, *Long, Bright Days* by Nana Ekvimishvili, *The Machine Which Makes Everything Disappear* by Tinatin Gurchiani, *Keep Smiling* by Rusudan Chkonia, *Thirteen* by France-based Gela Babluani and the remake of the film he himself shot in the United States, and others.

The distribution of Georgian films is also mostly in the hands of international agents, who are as interested in new Georgian films as they were interested about a decade ago in new Romanian, Chinese, Korean, and Iranian films, discovering new cinema realms and familiarising the international community with them.

Georgian directors can freely move in the common European area and choose the countries to live and work that they find more convenient and successful for themselves. Otar Ioseliani, whose films gave a major shake to the sleeping Soviet public previously, has lived and made films in France for many years now. Dito Tsintsadze lives and works in Germany, winning prizes for Georgia at international festivals. The director of *Long, Bright Days*, one of the most successful films of the recent period, Nana Ekvimishvili, who received education in Germany, also lives in that country.

Some Georgian film directors and camera operators receive education in various European and American cinematography schools (Lodz, Munich, Berlin, and New York). At the same time, the openness of relations enables young playwrights, actors, and directors to not only go to foreign universities and schools to receive education, but also learn about new standards and norms in filmmaking starting with scripts and ending with distribution at master classes and workshops held by foreign specialists arriving in Georgia.

The main principle of cinema in the post-Modernist (or rather post-post-Modernist) era is to exist "here" and "now". It acts now and should be perceived at the time, when a film was created, because it has a better influence on viewers. As regards professional perception and the process of analysis, the main thing to be done is to get rid of stereotypes that prevent the perception of a specific work on the basis of the personal experience of members of society and individual approaches. This process seems to have started now.

There are no common templates, trends, and harmonious systems in 21st-century Georgian cinema as well as in world cinema. It is the time of individual creative endeavours and open and transparent actions. All doors are open and there are no problems in interacting with other realms. It is not at all difficult to familiarise with new films and other cultural innovations. Correspondingly, the influence of foreign art on Georgian art is rapidly increasing.

The influence is often direct and forms are approached superficially and the discoveries of others are borrowed mechanically. However, it often implies sharing experience and artistic methods and leads to a harmonious involvement in creative trends, which facilitates rapprochement of societies and individuals.

Cinema in Georgia (as in any other cinematographic country) continues to search for new realms, new opportunities, a new cinema language, and new expressive forms. Its history started with *Akaki Tsereteli's Trip* and the history of world cinema with *The Arrival of a Train*. The history and adventure that started 100 year ago was complicated and interesting, at times tragic and at times happy, full of adventures, encounters, and impressions. There are many encounters ahead as well as many stations, adventures, and unexpected things. The magic ritual of transplanting roses in the bright of magic lanterns is also continuing.

Гүлжан Абитаева,
Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер
академиясының аға оқытушысы
Алматы қ., Қазақстан
abitaeva.gulzan gmail.com

БҰҚАРАЛЫҚ КОММУНИКАЦИЯ ҚҰРАЛДАРЫНЫҢ ҚОҒАМДАҒЫ РӨЛІ

Түйін: Мақалада қоғамның көзі мен құлағына, үні мен тіліне айналған «көгілдір экран» біріншіден бұқаралық ақпарат құралы болса, екіншіден өнер насихатшысы, үшіншіден ұрпақты тәрбиелеуші жетекші фактор. Бұқаралық коммуникация құралдары бүгінгі таңда бала өмірінде өте маңызды рөл атқарады деп айтсақ қателеспейміз. Телевизия жас көрерменнің өмірге деген көзқарасын қалыптастыруға, танымдық білімін арттыруға қызмет етуі қажет.

Резюме: Телевидение во первых средство массовой информации, во вторых искусство, и в третьих нравственно воспитывает детей. В статье рассматривается значение телевидения эстетическом воспитание детей.

Abstract: Television Firstly Mass Media, secondly art, and in the third morally educate children. The article discusses the importance of television aesthetic education of children.

Кілт сөздер: ақпараттық технология, патриот, эстетикалық талғам.

Ключевые слова: информационные технология, патриот, эстетический вкус.

Keywords: information technology, patriot, aesthetic taste.

Бұқаралық коммуникация құралдары бүгінгі таңда бала өмірінде өте маңызды рөл атқарады деп айтсақ қателеспейміз. Бұқаралық коммуникация немесе ақпарат құралдарына басып шығару құралы, радио, кинематограф және теледидар сияқты техникалық сипатқа ие құрал-жабдықтар жатады, сонымен бірге, аталған құралдардың көмегімен ғылымға, рухани құндылықтарға, құқыққа, моральға және т.б. түрлі салаларға қатысты таратылатын ақпараттық мәліметтер маңызды орынға ие. Бұл мәліметтер өте кең көлемдегі аудиторияға бағытталған.

Ерте заманда адамзат өмірінде коммуникацияның бар жоғы төрт түрі ғана болған: ауызша әңгімелеу, музыка, бейнелеу өнері және қолжазба. Уақыт өте келе, жылдам қарқынмен коммуникация құралдары саласына өзгерістер ене бастайды. XV ғ. кітап басып шығару, ал XVII ғ. газет және журнал, яғни мерзімдік баспасөз құралдары пайда болады. XIX ғ. бұл салада жаңа революциялық кезең басталады – фотосурет шығару, радио, телекино, телефон желісі арқылы ақпарат алмасу адам өмірінде үлкен орын алады. XX ғ. коммуникация саласындағы өзгерістер жоғары

қарқынмен жүзеге асырылып жатты, мысалы, теледидарлық бағдарламалар, магниттік жазбалар, бейне түсірілімдер, факсимальді байланыстардың орнатылуы, компьютерлік жүйелерді қолдану, оперативтік полиграфия (мысалы, ксерокс), ғарыштық байланыс. Ал ХХІ ғ. ең өзекті коммуникациялық байланыс құралдарының бірі - электрондық жүйелер болып саналады.

Бұқаралық коммуникация құралдарының болашақтағы даму тенденциясын постиндустриалды қоғамнан байқауға болады, бұл ортада мүлдем жаңа құралдар игерілуде. Мысалы, АҚШ-та бір отбасы 500 телеарна көрсететін теледидар жасалынауда, сонымен бірге, бұл теледидар түрі арқылы отбасы телестанциялармен, тіпті отбасы мүшелері өздері арасында байланыс орната алатындай ерекшеліктерге ие құрал болып табылады. Бұл теледидар түрі интерактивті типті (өзара теледидарлық байланыс) болғандықтан оның ерекшелігі көрермендерге, ең алдымен, телеарна мүшелерімен немесе телестанциямен кері байланыс шектеусіз орнататындығында. Мысалы, теледидар алдындағы басқарушы пультін басу арқылы теле-өнімге тапсырыс беруге, қандай да бір бағдарлама туралы пікіріңізді тікелей эфирде жеткізуге, экранда сіз сұраған қажетті ақпаратты оқуға және т.б. мүмкіндіктеріңіз болады.

Бұқаралық коммуникация саласындағы маңызды революцияның бір бейнесі комбинирленген түсірілімдерді игеру және сандық негізде басқаруды пайдалана бастау. Бұл жаңа өзгерістер қатарына телеэкранда бірнеше бөлек фрагменттен тұратын суреттерді біріктіре көрсету, аса ірі көлемдегі бейнелердің көлемін кішірейту, суреттегі бейнелердің түсін өзгерту немесе сапасын жақсарту, тіпті экрандаға актерлердің іс-қимылын синтездеу арқылы көрсетілімдегі құбылыстарды декорациялау, актердің дәл өзін «клондау», архивтік бейнеқұжаттарды корректілеу және т.б. жатқызуға болады.

Бұқаралық коммуникация құралдарының қоғам мүшелері үшін қандай функциялар атқаратынын және қандай қажеттіліктерін және қалай қанағаттандыратындығын қарастырайық. Күнделікті өмірде коммуникация белгілі бір жүйе арқылы қызмет жасай отырып, адам мінез-құлқына жағымды немесе жағымсыз түрде әсерін тиігзеді.

Бұқаралық коммуникация құралдарының функцияларын үш негізгі топқа бөліп қарастыруға болады:

- Адамның индивидуум немесе тұлға ретінде талап ететін қажеттілігін қанағаттандыру;
- Арнайы әлеуметтік топтың немесе қоғам мүшелерінің қажеттілігін қанағаттандыру;
- Әлеуметтік жүйедегі жалпы қоғамның қажеттілігін қанағаттандыру.

Бұқаралық коммуникация құралдары қоғамдық және жалпылай сипатта болады, бұл саланың мүшелері қоғамның қажеттіліктерін қамтамасыз ету керек, әртүрлі әлеуметтік топтардың ұсыныстарын қарастыруға да міндетті, мақсатты аудиторияның қызығушылығын жоғалтпауға тырысулары да орынды, жеке тұлғалардың пікірлерін де ескеріп, олардың сұраныстарына сай қызмет атқаруға талпыныс білдірулері қажет. Басқаша айтқанда бұқаралық ақпарат құралдары біртұтас қоғам мен әлеуметтік топтардың мүддесі үшін жұмыс жасауы керек. Егер бұл бағыттан өзге бағытқа орынсыз бет бұрылса, онда мақсатты аудиторияның қызығушылығынан айырылып, сұранысқа ие болмай қалатыны анық.

Бүгінгі таңда БАҚ қызметінің жалпыға таныс классификациясы әлеуметтік, психологиялық және әлеуметтік-психологиялық болып топтастырылды. Дегенмен,

қалыптасқан әр түрлі ой-пікірлерге байланысты бұқаралық ақпарат құралдары тарататын мәліметтердің мазмұны баршаға түсінікті тілмен жеткізіледі, маңызды ерекшеліктері мәліметтегі ақпарат көлемінде және тақырыптың атауында болып табылады. Индивидтің БАҚ-нан да талап ететін сұраныстары да оның белгілі бір көлемінде және толыққанды ақпараттарды алуында. Қазіргі кезде адамдар БАҚ-нан маңызды үш бағыттағы қажеттіліктерін қанағаттандыруды күтеді: айналадағы қоршаған орта туралы мәліметтер бойынша қажеттілік және күнделікті іс-әрекеттерге байланысты мәліметтерден басқа сала бойынша ақпараттарға деген қажеттілігін. Аталған қажеттіліктер арнайы телебағдарламалар көру, радио хабарлар тыңдау, мерзімді баспасөздерде жазылған арнайы тақырыптарды оқу арқылы қанағаттандырылады. Индивид үшін ең батысы БАҚ-ның бұл қызметтерін кез-келген өзіне ыңғайлы жерде қолдана алуында, мысалы, қоршаған ортадан психикалық тұрғыда назарын аудару мақсатында ұзақ кезекте тұруда, алысқа сапар шеккенде, маңызды істері болмағанда және т.б. жағдайларда; көңіл-күйін көтеру мақсатында әртүрлі қызықты бағдарламалар мен телешоуларды тамашалау, танымдылықты арттыру мақсатында белгілі бір тарихи мазмұнға ие деректі фильмдер көру, бос уақытты өткізу мақсатында әртүрлі хабарлар тыңдау. Бұқаралық коммуникация құралдары тарататын ақпараттар адамдар үшін негізінен төменде атап көрсетілген мақсаттарға жету үшін қажет:

- Қазіргі заман талабынан хабардар болу, қандай да бір әлеуметтік ортаға қалыптасу үшін қажетті құндылықтарды біліп-игеру;
- Тұлғаның жалпы ой-кеңістігін кеңейту, қандай да бір салаға байланысты білімін жетілдіру немесе интеллектуалдық деңгейін көтеруге қажетті ақпараттар алу;
- Тұрмысқа қажетті күнделікті сұрақтардың шешімін анықтауға негіз болатын мәліметтерді білу (мысалы, қажетті құралды қай дүкеннен, қандай бағада алуға, қандай жақтарға барып демалған тиімді екендігін анықтауға, тұрмыстық құрал-жабдықтарды қалай дұрыс пайдалану керек екенін айқындауға болады);
- Біліктілік деңгейін арттыруға себепші болуы (арнайы бағдарламалар мен тақырыптық басылымдар арқылы).

Бұқаралық ақпарат құралдары қалыптасқан дербес қоғамдағы әлеуметтік топтардың қандай қажеттіліктерін қанағаттандыратынына кеңірек тоқталайық. Азаматтық қоғамның қалыптасуы және мемлекеттегі дербес әлеуметтік топтардың пайда болуы белгілі бір ортақ қызығушылықтары мен іс-әрекеттеріне байланысты топтасып қызмет атқаруды немесе кедергілерден қорғануға жол ашып отыр. Мысалы, қоғамдық-саяси, әлеуметтік-экономикалық, кәсіптік-іскер ұжымдар, әлеуметтік-демографиялық және ұлттық-этникалық топтарға ортақ партиялар, орталықтар, ассоциациялар т.б. ұйымдасу формалары бойынша жиналу. Сырттай олар кешенді түрде болып көрінгенмен, ішкі тараптан түрлі тармақты болып келеді және олардың әрқайсысы басқа әлеуметтік институттармен, қоғам мүшелерімен, тіпті мемлекеттік басқару орындарымен де қарым-қатынас формалары өзгеше болып келеді. Аталған әлеуметтік субъектілердің толыққанды қалыптасу, қызмет атқаруы мен ақпарат алмасуы БАҚ-ның көмегімен тиянақты ұйымдастырылып келеді. Сонымен, әртүрлі әлеуметтік топтардың қанағаттандырылған қажеттіліктері негізінде бұқаралық коммуникация құралдары

дербес қоғамның бір бөлігі ретінде екі негізгі функцияны атқарады деп қорытындылауға болады:

Біріншісі, кеңейтілген түрде халықты, жалпы барлық қоғам қатысушыларын және қандай да бір әлеуметтік топтың мүшелерін қажетті мәліметтермен қамтамасыз ету. Мәліметтердегі материалдар қызығушылығы ортақ партиялар, орталықтар, ассоциациялар және т.б. топтағы мүшелердің талаптарына сәйкес сараптамалық талдаудан өтеді. Бұл қызметті жарияланымдық немесе презентациялық сипатта қарастыруға болады.

Екіншіден, әр түрлі әлеуметтік топтағы тұлғалардың бір-бірімен байланыс орнатуға мүмкіндік жасау және пікір-талас жүргізуіне себепші болуда да БАҚ-ы өзінің айтарлықтай жағымды ықпалын тигізеді. Сондықтан, масс-медиа қандай да бір мәліметтер базасының түрлі формаларын қалыптастыру және қоғамдағы әртүрлі әлеуметтік топтарға қажетті ақпарат көздерін конструкторлеу функциясын орындайтыны белгілі болды. Қорытындылай келе, аталған соңғы функцияға ұйымдастырушылық немесе біріккен-конститунттендіруші сипат беруге болады.

Қоғамның толыққанды қызмет атқаруы мен үйреншікті бағытта тиімді өз іс-әрекетін жүзеге асыру үшін бұқаралық коммуникация құралдары төменде атап көрсетілген функцияларды орындауы керек:

Маңызды функциялардың бірі БАҚ-ры қоғам үшін өзін-өзі жетілдіріп отырыуы тиіс, яғни заман талабына сай өзекті тақыраптарға байланысты мәліметтер ең жаңа және көп көлемде болуын қадағалауды назардан еш тыс қалдырмау керек.

Маңыздылығы жоғарыда атап өтілген функциядан еш кем емес тағы бір функция ол – қоғамдағы тәртіпті бақылау. Қоғамды ақпараттандырумен қатар, ондағы субъектілердің, билік және басқару орындарының және экономика саласындағы ұйымдардың іс-әрекетінің даму бағыты қоғамдық-саяси, әлеуметтік-экономикалық және басқа салаларда қалай қабылданып жатқандығын байқаумен де айналысуы керек. БАҚ-ры саласындағы субъектілер қандайда бір оқиға туралы мәлімет жинау үшін жеке зерттеу жұмыстарын жүргізеді және ақпарат көзі туралы жариялауға міндетті, себебі материалдардың нақты және шынайылығы өте маңызды болып есептеледі. Дегенмен, аталған саланың сарапшылары жасаған талдаулар мен белгілі бір жағдайды бақылауда ұстау формасы административті және экономикалық бақылау мүмкіндігі мол мемлекеттік басқару ұйымдары мен шаруашылықты бақылау орталықтарына қарағанда шектеулі. Себебі, коммуникация саласында қолданылатын ақпараттар қоғамда қалыптасқан жалпы пікірлер негізінен алынады, дегенмен де, мұндай сипаттағы ой-пікірлер дербес мемлекет қоғамында жоғары сұранысқа ие, әсіресе, сайлау кампанияларына дайындық шараларын жүргізу барысында. Бұқаралық коммуникация құралдары әртүрлі әлеуметтік топтың мүшелеріне олардың қолындағы мүмкіндіктерін пайдалануға көмектеседі, халық пен қоғам үшін маңызды әлеуметтік іс-әрекеттерді жүзеге асыратын мемлекеттік және жергілікті құрылымдық басқару орындарына сыни пікірлер қалыптастыра отырып, қоғамды бақылауға алады. Бұқаралық коммуникация құралдары ұсынған мәліметтерді талдау мақсатында парламенттік немесе қоғамдық комиссия құрылуы мүмкін, мысалы, ол ақпараттардың коммуникация құралдары арқылы

жариялануына болатындығы не болмаса болмайтындығы анықталынады, мәліметтердегі ақпараттардың нақтылығы айқындалады немесе мемлекеттік ұйымдарға құпия ақпараттар тапсырылуы мүмкін.

Әдебиеттер:

1. Журнал Broadcasting. Телевидение и радиовещание. - №1. – 2011.
2. Сенина М. Детское телевидение: вчера и сегодня // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. - №2. – 2011. – С. 18-23.
3. Нечай О.Ф. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике. - М.: Искусство, 1990.
4. Качкаева А. Телевидение в социальном развитии региона. –Алматы, 1997.

Әмірбекова Д.Н.

*М.О.Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты
Алматы қ., Қазақстан
almdana_n@list.ru*

БАҚЫТ ЖАНҒАЛИЕВА – ӘЙЕЛДЕР ГАЛЕРЕЯСЫН ЖАСАУШЫ

Түйін: Бұл мақалада белгілі актриса Б.Жанғалиеваның кәсіби шеберлігінің шыңдалуына айрықша әсер еткен театр және кино өнеріндегі негізгі рольдері қарастырылады.

Резюме: В этой статье автор исследует творчество Б.Жанғалиевой, особенности ее таланта.

Abstract: In this article the author examines the creative activity of B. Zhangalieva, and her main roles in theater and cinema

Кілт сөздер: актер, режиссер, театр, кино, рөл, шеберлік, өнер

Ключевые слова: актер, режиссер, театр, кино, роль, мастерство, искусство

Key words: actor, director, theater, movie, role, masterwork, art

Жарты ғұмырын театрға, жалпы ғұмырын өнерге арнап, көрермен жадында алпыстан астам еңселі образдарымен сақталған қазақ сахнасының саңлағы – Бақыт Жанғалиева 1947 жылы 11 маусымда Ақтөбе облысы, Шалқар ауданы, Айшуақ ауылында дүниесігін ашты.

Мезгілсіз өмірден озған әкесінің жоқтығын білдірмеуге барын салған анасының мейірімі мен шексіз махаббатының шуағына бөленіп, еркелеп өскен Бақыт өте алғыр, өжет болып бой жетті. Құлаққа жағымды, көңілге жайлы қоңыр дауыс иесі өз болмысына үйлесімді табиғи сұлулығымен құрбыларының арасында ерекшеленіп жүретініне қарамастан, өмірінің өнермен тығыз байланыста өрбіп, күндердің бір күнінде көрерменнің сүйікті әртісіне айналатынын ең батыл қиялында да елестетіп көрмеген еді.

Туған ауылындағы мектепті бітірісімен, Ақтөбедегі педагогикалық училищеге тапсырған ол алгебра пәнінен төмен баға алып, оқуға түсе алмай қалады. Ауылға қайтып, елдің сөзіне қалғысы келмеген намысшыл жас өрен өз бағын қайта сынап, Мәдени-ағартушылық училищесіне қабылданады. «Сабақты ине сәтімен» демекші, шәкіртінің бойындағы ерекше дарынды байқап, оның топталып тұрып хор айтқаннан гөрі жақсы актриса бола алатын қабілеті бар екенін сезген ұстазы Нұраш Жиенғалиев, «Бақыт, сен міндетті түрде актриса болуың керек. Алматыға бар.

Өнердің жолына түс. Уақыт оздырма!» [1], - деп құлағына құя береді. Қабырғасымен ақылдаса келе, Бақыттың өзі де, ағайының ойымен келісіп, өзін театр өнері саласында байқап көруге бел буады.

Келбеті мен дарыны ұштасқан Бақыт Жанғалиева көзі қарақты ұстазы Нұраш Жиенғалиевтің айтқанындай-ақ, Алматы консерваториясының /қазіргі Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория/ театр факультетінің актерлік бөліміне оқуға тапсырған бойда емтиханнан сүрінбей өтіп, 1966 жылы Қазақ театр педагогикасының негізін салушылардың бірі – *Рәбиға* Мұқайқызы Қаныбаеваның шеберлік сыныбына қабылданады.

Әнуар Боранбаев, Тілектес Мейрамов, Шайза Ахметова, Дариға Тұранқұлова, Ғазиза Әбдінәбиева, Байеділ Наурызов қатарлы т.б. қазақ театрының майталмандарымен бірге шеберлігін шыңдаған ол екінші курстан бастап Қазақ академиялық драма театр қойылымдарындағы көпшілік сахналарында бой көрсетіп, өз қабілетіне назар аудартады. Көп ұзамай Қазақстанның театр саласына өлшеусіз үлес қосқан тұлғалардың бірегейі – Халық қаһарманы Әзербайжан Мәдиұлы Мәмбетовтің шақыртуымен театрға жұмысқа кіреді. Алғашқы рөлі – Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян Сұлуындағы» Баян.

Содан бері Бақыт Жанғалиеваның өнердегі ұстазына айналған Әзербайжан Мәмбетов: «Мен ұлы драматург Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян Сұлуын» жаңаша сахналағым келді. Қозы мен Баянның сүйіспеншілігіне қатысты көп деректер күнделікті тұрмыстағы күйіп-жану емес, «махаббатқа құрылған тұзақ» деп ұғатынмын. Кезінде Ыдырыс Ноғайбаев ойнаған Қарабай, Әнуар Молдабеков орындаған Жантық, Асанәлі Әшімов сомдаған Қодар зұлымдықтың басты кейіпкерлері емес пе?! Мен жастарды осындай қатыгездіктен сақтандырғым келді. Қанды жорықтарда сүйген жарына сүйеу болғандар баршылық! Маған батыр Баян керек болды. Бақыт Жанғалиева мен Тілектес Мейрамов бәйгеге қосылған қос жүйріктей тізгін берместен, көрермен қошеметіне бөленді!» [1], - деп пікірін білдіріпті.

«Қанша артист болсам да өмірде мағынасыз рөлге кіруге тырыспаймын. Шынайылықты жақсы көремін!» [1], - деп рөл таңдауда аса талғампаздық танытқан Бақыт Жанғалиеваның сахнада жасаған кейіпкерлер галереясы ұшан теңіз. Айтар болсақ, М.Әуезовтың «Айман-Шолпанында» Айман, «Еңлік-Кебегінде» Еңлік, «Абайда» Әйгерім, Қаныкей, Б.Римованың «Абай-Әйгерімінде» Әйгерім, «Қосмұңлығында» Гүлбарам, Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш-Баян сұлуында» Баян, «Ақан сері-Ақтотысында» Ақтоты, Шекспирдің «Юлий Цезарінде» Кальпурния, Н.Хикметтің «Фархад-Шырынында» Шырын, Г.Лорканың «Қасіретті қатындарында» Ангустиас, Г.Гауптманның «Ымырттағы махаббатында» Фрау Петерс, Б.Жәкиевтің «Жүрейік жүрек ауыртпайында» Бәйбіше, Т.Жүженоғлының «Көшкінінде» Кемпір, Ә.Әбішевтың «Мансап пен ұжданында» Зәузат, Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астындасында» Марфуға, Иран-Ғайыптың «Естайдың Қорланында» Айнаш, Ш.Құсайыновтың «Алдар көесінде» Қарашаш, Е.Домбаевтың «Желіккен жеңгейлерінде» Аймекен, С.Мұқановтың «Шоқан Уәлихановында» Панаева, М.Фриштің «Дон Жуанның думанында» Донна Белиза, Ә.Нұрпейісовтың «Қан мен терінде» Ақбала, Қ.Мұхамеджановтың «Досымның үйленуінде» Насихат, А.Тасымбеков пен Қ.Ысқақтың «Кебенек киген аруларында» Ирма, Р.Мұқанованың «Мәңгілік бала бейнесінде» Қатира, Д.Исабековтің «Мұрагерлерінде» Салиха, Т.Нұрмағамбетовтің «Ескі үймен қоштасуында» Назгүл, Ж.Аймауытовтың «Ақбілегінде» Ұрқия, Н.Оразалиннің

«Шырақ жанған түнінде» әйел, «Күнікейдің жазығында» Күнікей, И.Сапарбайдың «Сыған серенадасында» Шәмшінің анасы іспеттес т.б. жалпы саны алпыстан асып жығылатын *мінезі, іс-қылығы, дүниетанымы, сөзі, жүріс-тұрысы бір-біріне ұқсамайтын, өмірлік ұстанымы әртүрлі әйел табиғатын алуан қырынан ашатын бейнелерді сомдады.*

«Бақыт, сенде арман жоқ, қазақтың жеті сұлуын да ойнап шықтың» [2], - деп қазақтың біртуар актрисасы Бикен Римова айтпақшы, Баян, Еңлік, Ақтоқты, Ақбала, Айман, Айсұлу рөлдері арқылы талғамы биік көрермен қошеметіне бөленіп, өнеріне бас идірген Бақыт Жанғалиева жайлы театр сыншылары «Советская Культура» газетінде «Таудан тасқа секірген, еліктің лағындай!» деп жазса, «Огонек» журналында «Қазақ актрисалары мықты, оған дәлел Бақыт Жанғалиеваның – Бәтимасы!» - деп қалам тербеген.

Тахауи Ахтановтың «Ант» спектакліндегі Бәтиманың сахналық бейнесін жасауда өршіл қыздың *жан дүниесін ақтара* көрсетіп, *кейіпкер ішкі* әлеміндегі құбылыстарды қайшылықты түрде *суреттеген ол сыншылар тарапынан жоғары бағаланып, осы рөлі үшін драмалық театрлардың республикалық және Бүкілодақтық байқауында III дәрежелі дипломмен марапатталды.*

Әдемі қартаю да бір бақыт. Қазақтың үріп ауызға салған хас сұлуларын шебер сомдап, қазақ әйелінің болмысын әр қырынан ашып бейнелеген Бақыт Жанғалиеваны ана, әже образында да көріп, әйел табиғатын аша білетін шеберлігіне де тамсанды көрермен. Соның бірі – Герхарт Гауптманның пьесасына қойылған режиссер Рубен Андриасянның «Ымырттағы махаббат» драмасындағы – *фрау Петерсі. Көрерменнің ыстық ықыласына бөленген спектакльдің М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрындағы 100-ші қойылымынан кейінгі әсерімен бөліскен Айнаш Есали: «Инкеннің шешесі – фрау Петерсті Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі Бақыт Жанғалиева соңғы жылдары тек өзі бейнелеп жүр. Бұл рөлде өзіне тән тәкаппарлығын аналық мейірім мен сабырға суарған Бақыт Жанғалиевадан басқа актрисаны елестету мүмкін емес. Еуропалық бекзат болмысты барынша сендіріп суреттейтін актриса көрермендердің қандай қолпашына болса да лайық»*[3], - деп пікірін білдірді.

Бүгінде есімдері аңызға айналған Серке Қожамқұлов, Камал Қармысов, Қапан Бадыров, Сейфолла Телғараев, Хадиша Бөкеева, Сәбира Майқанова, Ыдырыс Ноғайбаев, Әнуар Молдабеков, Атайбек Жолымбеков, Рахметолла Сәлменов, Сейфолла Телғараев, Күләш Сексенбаева, Жамал Жалмұхамбетов қатарлы т.б. қазақ сахна өнерінің майталмандарының көзін көріп, солармен бірге бір сахнада өнер көрсеткен актриса өзгенің ойынын қайталамайтын тек өзіне тән әртістік фактурасымен дараланып, әріптестеріне қадірлі, көрерменіне аяулы болды.

«Театрға келіп қалыптастым, арманыма қол создым! Театр маған өмір сахнасында да талай таусылмас қазына сыйлады. Төрткүл дүниенің қыр-сырын ұқтырды. Әуезов театры – менің киелі де қасиетті Қағбам сияқты» [1], - деп *ғұмырын театр сахнасына арнаған Бақыт Жанғалиеваның кино өнеріне де еңбегі сіңді. Актрисаның өз сөзімен айтсақ, актер киноны таңдамайды, кино актерді өзі іздейді екен. «Кастинг кезінде қатты қобалжитындықтан еш сынақсыз шақырған режиссерлердің фильмдеріне ғана түстім» дейді ол. Сондықтан, өкінішке қарай, кастингке қатысқанды жаны сүймейтін актрисаның кинодағы жасап кеткен образдары біз қалағандай көп емес.*

Десек те, көпшілік көрерменге ол Б.Қалымбетовтың «Соңғы ызғар» (1993), Ұ.Қолдауованың «Намыс» (1998), Қ.Салықовтың «Балкон» (1988), Д.Манабайдың «Кек» (2006), С.Нарымбетовтың «Қыз жылаған» (2002), А.Сатаевтың «Жаужүрек мың бала» (2012), Р.Әбдірашевтің «Қазақ хандығы» (2017), т.б. кинотуындылар мен С.Өтепбергелінің «Болашақ» (2011), Р.Әлпиевтің «Сәби жүрек» (2014) телехикаяларындағы жарқын рөлдері арқылы белгілі.

Бақыт Жанғалиеваның өмірлік жолдасы – Ерік Асқаров, Республикалық Қазақ телевизиясына ерен еңбегі сіңген режиссер, жазушы, айтыскер ақын болған. Ұлы – Сырым Ерікұлы Асқаров, театр режиссері, ҚР халық әртісі Есмұқан Обаевтың шәкірті. Қызы – Айдана Тоқпанова, экономист.

Қазақ театры тарландарының өнегесін көріп, өнердегі өз соқпағын салған актриса бар ғұмырын Әуезов атындағы қазақ мемлекеттік академиялық драма театрына арнады. Өмірі өнермен өрнектелген Бақыт Жанғалиеваның ұлттық театр мен киноның даму жолында атқарған еңбегі еленіп, 1982 жылы Қазақ КСР Еңбек сіңірген артисі атағын, 1998 жылы «Құрмет» орденін иеленіп, Ақтөбе қаласының Шалқар ауданының Құрметті азаматы атанды.

Жетпіс жылдық зерделі өмірінде талай белестерді басып, талай асулардан асып, ұлттық театр мен кино өнерінің дамуына өлшеусіз үлес қосқан Бақыт Жанғалиеваның жасап кеткен жарқын образдары көрерменнің жадынан өшпек емес...

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Тоқтар Е, Мейірім.М. Театр менің қасиетті Қағбам сияқты. [Электронды қор] // www.ult.kz ақпараттық порталы [Ресми сайты]. – URL: <http://ult.kz/post/aktrisa-bakyt-zhangalieva-omirden-ozdy1> (Жүктелген күні: 24.06.2017)
2. Қожахметова М. Сезім суреттерін өрнектеп. [Электронды қор] // www.qazaqadebieti.kz ақпараттық порталы [Ресми сайты]. – URL: <http://qazaqadebieti.kz/10605/sezim-suretterin-rnektep-ba-yt-zhan-alieva-portretine-prelyudiya> (Жүктелген күні: 09.06.2017)
3. Ымырттағы махаббат. [Электронды қор] // www.egemen.kz URL:<https://egemen.kz/article/imirttagi-makhabbat> (Жүктелген күні: 22.02.2010)

Мұратқызы Айдана

М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері
aidana.alaman@gmail.com

Мұрат Дидар

Т.Жүргенов атындағы қазақ Ұлттық өнер академиясының 4-курс студенті
didar.murat@gmail.com

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ ДРАМА САХНАСЫНДАҒЫ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР

Түйін: Бұл мақалада авторлар бүгінгі қазақ драма сахнасындағы инновациялық ізденістерді саралап, жетістіктері мен кемшіліктерін жаңа ракурстан қарастырады.

Резюме: В этой статье авторами рассматриваются инновационные поиски на сцене казахской драмы, также исследуются преимущества и недостатки нового ракурса.

Abstract: In this article, the authors will consider an innovative search for Kazakh drama on the stage and consider the advantages and disadvantages of the new perspective.

Кілт сөздер: театр өнері, Қазақстан, инновация, жаңалық

Ключевые слова: театральное искусство, Казахстан, инновация, новость.

Key words: theatrical art, Kazakhstan, innovation, news.

Инновация – жаңа мазмұнды ұйымдастыру, ал жаңалық енгізу дегеніміз – тек қана инновациялық процесті мазмұнды дамыту, жаңаны ұйымдастырып қалыптастыруды анықтайды, ал «жаңаша» деп жаңаның мазмұны, оны енгізудің әдіс-тәсілдері мен технологиясын қамтитын құбылыс. Сонымен қатар, белгілі бейімдеуден өткен идеялар жаңа жағдайда қолданылса, оларды инновациялық деуге болады. Бұл ұғымды тәжірибеден өткен жаңалықтар, қайта өзгертілген идеялар белгілі бір уақыт мезгілінде маңызды рөл атқаруы деп түсінуге болады.

Бұл латын тілінен енген түсінік ХІХ ғасырдағы зерттеулерде пайда болып, белгілі бір мәдениеттің кейбір элементтерін бірінен екіншісіне енгізу дегенді білдірді. ХХ ғасырдың 30-жылдарында Еуропада ғылымның жаңа саласы, жаңашылдық ғылымы пайда болып, ал 50-жылдары педагогикалық инновацияның қалыптасқаны белгілі. КСРО-да бұл термин ХХ ғасырдың 70 жылдарынан бастап қолданыла бастады.

Инновацияны алдын ала мөлшерлеу қиын. Бірақ күнібұрын жоспарлап, ұйымдастырып, бейімдеп, белгілі бір саладан жаңалық ашуға жұмылдыруға болады. Әрине, кім қандай жаңалық ашады, қалай ашылады, ол көбінесе белгісіз болады. Ғылыми-техникалық жаңалық көбінесе ғалымдардың жаңа ойлар мен мүмкіндіктерді өзара тоғыстырып, күрделі талдау жасау және синтездеу жұмыстары арқылы ашылады. Ғылым дамыса – техникалық жаңалықты әлеуеттендіреді, техника дамыса – ғылыми жаңалыққа алғышарт әзірлейді. Ол – ізденіс пен қолданудың байланысына қатысты, көп түрлі мүмкіндікті тоғыстыра қолданудың жемісі. Көптеген жаңалықтар кездейсоқ пайда болғаны белгілі. Бірақ, заман дамыған сайын инновацияны арнайы жоспарлау, мол қаржыландыру, жүйелі ұйымдастыру күнтәртібіне еніп келе жатыр.

Инновация сөзін қазақтың «тапқырлық», «жаңалық» сөздерімен тең мағынада қолдануға рұқсат етіледі. Ағылшынша «Innovation» көбіне-көп ғылыми техникалық тапқырлық пен жаңалық ашуды көрсетеді. Әрине, инновацияның қазіргі мағынасы ауқымды, ол көбінесе адамның рухани белсенділігі арқылы әуелде болмаған жаңа жоспарлау, жобалау, техника, мәдениет, сауда, және қоғамдық өмір салтын қалыптастыру, ал тар мағынасында тек жаратылыстану ғылымдары мен өндірістік техникада жаңа тапқырлық ашуды көрсетеді.

Ғылыми педагогикалық әдебиеттерді зерттеу барысында түйгеніміз, инновация ұғымы ең алғаш ХІХ ғасырда мәдениеттанушылардың зерттеулерінен пайда болған, яғни, бір ел мәдениет элементтерін екінші ел мәдениетіне енгізу дегенді білдіреді.

Неміс ғалымдарының ішінен инновация теориясының негізін салушылар В.Замбарт, В.В.Мейтчерлих болып табылады. Олардың көзқарастары австралиялық И.Шумпетердің көзқарастарымен ұқсас. Ғалымдар бұл ұғымды саяси технологиялық процестерге байланысты қолдануды қарастырады.

ХХІ ғасыр ұлттық бәсеке, ақпараттық сайыс инновациялық технологиялар, күрделі экономикалық реформалар сияқты көріністермен ерекшеленеді. Сол кезеңге сай интеллектуалды, дені – сау, ой-өрісі жоғары дамыған әлемдік

деңгейдегі жоғары білімі бар азаматтарды тәрбиелеу – мемлекеттің ең маңызды стратегиясы болып есептеледі. Әлемдік өркениетте өз орнын тауып, жаһандану ағысына енген еліміздің алдында міндеттер мен бұлтартпас бағыттар тұр.

Солардың бірегейі – халықтың рухани түрдегі тәрбие құралы болған театр өнері. Дамушы елімізде бүгінге дейін бірнеше салада инновациялық жаңалықтар барынша еніп үлгерген болатын. Солардың бірі - ХХІ ғасырда Қазақстанда білім беру жүйесінде инновациялық серпіліс жасалынғанындай, оны театр өнері де қайталап көруге талпыныс жасау үстінде.

Бұл орайда әрбір театр маманының инновациялық іс-әрекетін қалыптастырудың шарттары туындайды. Олар: инновация туралы білімі; инновацияны жан-жақты білуі; инновациялық іс-әрекет диагностикасын меңгеруі; инновацияны тәжірибеге ендіру жұмыстары; инновацияны тәжірибеде дұрыс қолдануы. Бұл мақсаттарға жаңа инновациялық технологияларды енгізу жүйелі, әрі мақсатты түрде жүргізілгенде ғана қол жеткізуге болады. Инновациялық үрдістің негізі – жаңалықтарды қалыптастыру, қолдану, жүзеге асырудың тұтастық қызметі болып табылады.

Режиссерлер мен актерлер қарайлайтын технологиялық мүмкіндіктер мен спектакльдің жасалуы, бейнелер, туындының тақырыбы сынды дүниелер драма театрлардағы инновациялық үдеріске әкеледі. Мұндай ішкі өзгерістер бір-бірімен тығыз байланысты. Сондай-ақ, компьютерлік жабдықтарды шығармашылыққа енгізу бейнелік тақырыптарды, яғни туындының стилистикалық мінезін, оның технологиясын өзгертеді.

Жалпы өнерде инновацияның алғышарттарының пайда болуы, әсіресе ХХІ ғасыр театрындағы инновацияның туындауы театр сыншыларының тарапынан тереңірек ойлануды талап етеді. ХХІ ғасырдағы өнер атаулы да режиссерлердің шығармашылығында жаңашылдық мәселесі басты назарға ілікті. Бұл кезеңдегі режиссерлердің шығармашылықтағы инновациясы заманауи өнердегі ерекшеліктің белгісі ретінде көрінеді және шығармашылық тұлғаның бұл дәуірге деген қарым-қатынасы болып табылады. Жаңашылдық мәселесі өткен кезеңге қарағанда, қазіргі кезеңдегі өнердің дамуында маңызды рөл атқарады. Заманауи әлемдегі режиссердің ішкі түйсігі, бұрынғыдан жалғасып, қалыптасып қалған әлеуметтік қойылымдардың онтологиялық және психологиялық жүйесін тауып, жаңа амалдарды іздеуге бет бұрғызды. Тығыз уақыт аралығында жаңарту үдерісін жүргізіп, режиссердің ішкі жан-дүниесі өзінде жатқан жасырын дарыны мен жаңа аспектілерін аңғаруға жол ашты. Осылайша, режиссерлік ойлаудың жаңа түрін қалыптастырды. ХХІ ғасырдағы қоғамдық өмір ақпаратқа және білім жинауға бағытталғанын ескерсек, виртуалдану мен жаһандану инновацияның едәуір өсуіне алып келді. Бұл жағдайлар адам тұрмыс-тіршілігіндегі барлық дерлік аспектілерге әсер етті. Соның ішінде мәдениет саласына да өзіндік үлесін тигізді.

Соңғы он жылдықта драма театрлар адам мен байланыстың объективтендіруіне бағыт алып, гуманитарлық білімнің дамуына мүмкіндік туғызды. Театр қоғамның өмір сүруіне себепкер болып тұрғандықтан, адамдар арасындағы әлеуметтік байланыстарды ұйымдастыра отырып, политикалық және құқықтық формаларды өндірді. Мұндағы басты талап – театрдағы кез-келген құбылыс әлеуметтік-тарихи шартты призма арқылы көріну керек.

Шет елдердің театрларында ХХ-ХХІ ғасырларда ақпараттық технологияларға байланысты барлық жағынан өзгерістер болды. Заманауи театр инновациялық даму жолында қойылымдық үдерісте жаңа технологиялық мүмкіндіктерді пайдалана

отырып дами бастады. Мысалға: режиссерлік экспликация, эскиздердің, декорация мен костюмдердің жасалуы және де қойылымдардағы сценографикалық шешімдерді жүзеге асырды. Жаңа технологиялар театрдың өнер болып қалыптасуына өзіндік үлесін айтарлықтай тигізді. Нәтижесінде қойылымдардың жаңа формалары мен театр саласында жаңа мамандықтар пайда болды.

XXI ғасырдағы театрларда техникалық құралдардың көмегімен түрлі қойылымдар жарқын әрі динамикалық стильге ие болды. XX ғасырдың басында жаңа технологиялық құралдардың көмегімен қойылымдар авангардтық деңгейге жетіп, сол кезде бұрыннан келе жатқан ескі технологиялар іріктеуге түскені белгілі. Бұл кезеңде кинетикалық декорациялар пайда болып, кішкентай сахнада қойылған қойылымды әр жерде болып жатқандай етіп көрсететін бірыңғай құрастырылмалы декорациялық құрылғылар жұмыс жасай бастады. Нәтижесінде авангардтық көркемөнер бағытын қалыптастырды. Кубизм әлемдік стандартқа сәйкес белгілі бір жүйеге жинақтауға мүмкіндік жасаса, дадаизм көптеген сахналық элементтерді фотомонтаж сынды бір қалыпқа түсіріп біріктірді. Футуризм қозғалыс идеясын негізге алып, урбанистік әлемнің динамикасын көрсетсе, экспрессионизм кейіпкерлердің ішкі жан дүниесіндегі шындықты деформациялай отырып, тұжырымдамалық жинақтама жасады. Абстракционизм түрлі-түсті сценографияға семантикалық ерекшеліктер сыйласа, конструктивизм сахнадағы кеңістікті декорациялық құрылғылардан босатты. Осылай уақыт өте келе сахнадағы спектакль жаңа қойылымдық (динамикалық, декорацияның ашық түрде ауысуы, бірыңғай қондырғылар сынды) сипаттарға ие болды.

XXI ғасырда театрда бұдан да жаңа автоматты түрде жобалайтын және жаңа сценографиямен басқара алатын технологиялар пайда болды. Мысалға: динамикалық проекция, коллаждау, жарықтық және түстік партитура, кез келген дыбыстың қойылуы сынды көптеген мүмкіндіктер ашылды. XXI ғасырдың басында заманауи театрға енген виртуалды өнер театрлық көріністерге керемет мүмкіндіктер жасады.

Міне, әлемдік театр өнеріндегі инновациялық жаңалықтар осылай белең алса, бұл тұрғыда қазақ театрлары да өз жұмыс тәртібіне біртіндеп енгізе бастады. Соның бір көрінісі, алғашқы талпыныс ретінде 3D форматта «Таңсұлу» қойылымынан көрініс тапты.

Ғасырға жуық тарихы бар М.Әуезов театрының түрлі кезеңдерді өткергені белгілі. Құлдырады да, ағысқа қарсы жүріп заман соқпағына төтеп берді, әрине, тиісті деңгейде өз әлінше дами да білді. Ал осы құбылыстарды дәл көріп оған тиісті баға беріп отыратын театр сыншыларымыз бен өнерсүйер қауымның ойлары әркезде пікірлер тоғысында соқтығысып қалып жатады. Әр адам... Әр пікір... Әр дәлел... Әрине, дайын асқа тік қасық болып, нешеме адамның ұзақ уақытқа созылған еңбегі мен төккен терін бір ауыз сөзбен-ақ жоққа шығара салу әркімнің қолынан келеді. Бұрында қайдам, дәл қазір қойылым соңында қолдарын бір сілтеп кетіп қалатындардың саны көбейіп бара жатқан сияқты. Жіті қадағалаған адамға қателік әркезде де табылар, әйтсе де, өзі бұрыс деп тапқан тұсын ашып бере алмағандықтан, спектакльдегі дұрыс тұстарды да көре алмайды. Солай санасында пестимистік ойлар тамырын жайып кете барады.

Жіті қараған адамға жаңалық пен өзгеріс енгізуге деген талпыныс, қалай да жоғары деңгейге көтеріп, халықтың ыстық ықыласына бөленуге деген ынтықтық пен құштарлықты әр қойылымның өне бойынан байқауға болады. Тек ол тілегін әр режиссер әртүрлі шешіммен, әр актер әртүрлі шеберлік қарымы арқылы білдіріп

жатады. М.Әуезов театр ұжымы да сол тілектерін ешқашан жасырып қалған емес. Әсіресе, соңғы жылдары қойылымдарынан заман көшіне ілесу, технологияланған жас ұрпақтың көңілінен шығу, сөйте тұра, бұрынғы көрермендерін де жоғалтып алмау сынды талап-тілектері байқалып тұрады. Театр репертуары негізінен тарихи қойылымдарға негізделгенімен, жастарға беретін тағылымдық ойлары, өткенді құрметтеп дәріптеу тұрасындағы ұстанымдарымен ерекшеленеді. Тарихи қойылымдарды заманауи технологиялармен көмкерді. Жастар арасында қомақты танымалдыққа ие Салтанат Бақаева сынды актрисаға басты рөлді ойнатады. Түпкі мақсат біреу – залға көрермен тарту.

«Таңсұлу» режиссерінің алғашқы ұтымды шешімі Таңсұлудың түс көрген сәтінде орынды көрініс тапқан. Ол пьесалық нұсқада көмескіленіп, тек диалогпен ғана шектелсе, ал спектакльде түстің түсінікті әрі кәсіби суреттелуін режиссер Алма Кәкішева мен балетмейстр Шұғыла Сапарғалиқызының жемісті еңбегінің нәтижесі ретінде бағалауға болады. Спектакльдің драматургиялық құрылымы шымыр болмағанымен, Ғарифолла Есім себептер мен салдарды, бір-бірін байланыстыратын ойларды әріден қайырып жүйелеген (мыс. Таңсұлудың қалмақ бегіне біреуге ұл тудырып оны маған бергіз деп бұйыруы). Осы драматургиялық шешім арқылы бірнеше тұстан философиялық иірімдерді аңғаруға болады...

Қыз ғұмыр мен әйел ана туралы шығармада басты жаңалықты сценография алып отыр. Ол туралы қоюшы-суретшісі Қабыл Халықов: «Таңсұлу арқылы кең жазира даланы, қазақтың дүние танымы мен ой-өрісін, этнографиялық ерекшеліктерін көрсетуді көздедік. Этносценографиялық кеңістік туғыздық. Ұлттық код – әрбір заттан көрініс табуы керек. Тіпті, салынып жақтан жаңа ғимараттардан да ұлттық форма жасап қоюға болады», [1]- дейді. Бұл пікір тәжірибе жүзінде жүзеге асқан. Бірде сәукелеге, енді бірде диуананың лашығына айналатын сәукеле ұлттық нышандарымызды орынды қолдана білген ең үздік реквизит ретінде бағалауға болады. Бірнеше қыздардан құралған көпшілік сахнасы шайтан мен қыран құстың арасындағы образ бейнесіне еніп, қойылымның мағыналық тұрғыда ашылуына жәрдемдесті. Қазақ қалмақтың соғыс тактикаларын көрсету кезінде голливуд фильмдерінің әсері байқалады. Актерлар өздерін кино қаһармандай сезінеді, дәл сол рухтағы музыка қолданылады.

Билері де артық қимылсыз, тартымды көрініс тапқан. Дегенмен, «Кәкішеваның қойылымдарында интеллект пен нәзіктік қатар өріледі. ...Ләдті жиі пайдаланады. Бірақ видеоның бірі орынды, бірі орынсыз...» [2]- деп сынап өтеді журналист Әсия Бағдаулетова. Театр тарихында алғаш рет үлкен ләдті пайдаланып тұрғандықтан, бірнеше видеолардың орынсыз, әрі сапасыздау көрінгенін, экранға әркезде актерлер мен реквизиттардың көлеңкесі түсуі сынды кемшіліктер уақыт өте келе түзеледі деген сенімдеміз.

Соңғы жылдары инновацияны драматургиялық форма түрінде жасай білген қойылымдарымыз да болды. Ол – Республикалық неміс театрының сахнасында қойылған «Рух» спектаклі. Бүгінде қазақ драматургиясында жастардың лебі мен заманауи шығармалардың жоқтығы жиі алға тартылып жүр. Бұл тұрғыда қарағанда жас драматург - Әннас Бағдат осы олқылықтың орнын толтырып, режиссер Есләм Нұртазин сынды шығармашыл жастардың жарыққа шығарған жұмысы біздің басты назарымызға ілікті.

Шығармашылық – дегеніміз үнемі бір жаңаны іздеу барысында стандартты, дәстүрлі шекараларды бұзуды білдіреді. Бұған дейін санамызда сақталған стереотиптегі спектаклдерде «Әлди» әні орамал таққан ананың бесіктегі баласын

тербетіп отырған кезде ғана айтылатын әні болса, ал бұл қойылымдағы «Әлди» әні мүлдем бөлек формамен ұсынылып, адам пайда болған сәттен бастап қазақ ұғымы шыққанға дейінгі том-том тарихты санаулы сағатта суреттеп берді. Басты ерекшелік бұл лекция-спектакльде ескі лекциясын «монотонды» оқитын оқытушы жоқ.

Қойылымды алғаш көргендегі әсер бойынша драматург Әннас Бағдат тек идеяның авторы ретінде ғана қалғандай әсер берді. Алайда, бірнеше рет көру барысында драматург спектакльдің ішкі мазмұны мен идеялық шешімдерін ұстап тұрғандығын байқадық. Сахна суретшісі Әйгерім Бекмұхамбетова спектакльді безендіруде минимализм бағытын ұстанған. Сахнадан көшпелі өмірді білдіретін киіз үй керегелері мен оған ілінген санаулы саймандарды ғана көре аламыз. Музыкасын қойған эстрадалық «Алаш ұлы» тобының экс-мүшесі, композитор Ұшқын Жамалбек кейінгі кезде біраз эстрадалық әндерге өзгеше өң беріп жүргені белгілі. Бұл қойылымдағы музыканы қоюда да сол әдетінен жаңылмады. Әсіресе, қайта жаңғырған этно-фольклорлық топтардың әуендерін оңтайлы қолданды. Қойылым туралы жазылған пікірлердің ішінде театртанушы Бақыт Нұрпейіс: «Режиссер қойылымды басынан аяғына дейін пластика құрғанымен ерекшеленеді. Сондай-ақ сөздердің анық болуына, бір әрекеттен кейін екіншісінің алмасып отыруына, композициялық құрлымының шашырап кетпеуіне ерекше мән берген», - десе, ал кемшіліктері турасында: «...Әлі де болса драматургиясын бүгінгі күнге дейін соза түсуге болатын еді. Аяқталмай қалған шығарма сияқты әсер қалдыры. Дегенмен де осы қалпында да көрсете беруге болады деп есептеймін» [3]- деп өз ойын қорытындылады.

Осылайша өскелең ұрпаққа тарихты жеткізудің жаңаша үлгісін тапқан ұжым көрермендеріне қуаныш сыйлап келеді.

Жас әртістер қазақ сахнасына инновациялық қойылымдарды шығаруда әртүрлі қырынан келіп, өз шамаларын сынауда. Солардың бірі – «Ол» моно-қойылымы. «Ол» – Ғ.Мүсірепов атындағы жастар мен жасөпірімдер театрының сахнасында Ерлан Кәрібаевтің режиссерлігімен сахналанды. Драматург Ермек Аманшаевтың «Үзілген бесік жыры» психологиялық драмасының желісі бойынша қойған режиссер шығармаға өзгерістер мен толықтырулар енгізу арқылы, бір сағатқа жуық ішінде бас аяғы жұмыр дүниені ұсына білді.

Ақынның сахнадағы арпалысын әрқайсымымыздың ішімізде болып жататын жан мен тәннің қақтығысы ретінде қабылдауға болады. Тек бұл кейіпкер сынды ішкі толғаныстарымызды сыртқа шығаруға барлығына бірдей мүмкіндік туа бермейді. Ал бұл қойылымды тамашалау арқылы әрқайсысы өзінің ішкі жанайқайын актер ойыны арқылы шығарып алса болады. Тағы бір артықшылығы, спектакль тақырыбының ауырлығына қарамастан жастық энергияға толы, атмосферасы бізге таңсық тұстарға қарай бұрылған пішінде жарық көрді.

Мұндағы негізгі акценттер декорацияның мүмкіндіктерімен реквизиттерге қойылған. Спектакльдің театр фойесінде өтетіндігі өз алдына, өмірден баз кешкен ақынның болмысын ашу мақсатында қолданылған заттардың барлығы дерлік өз рөлдерін атқарып тұр. Бұл реквизиттер кейіпкердің өткен өмірі мен бүгінгі тыныс-тіршілігінен жалпы өмірдегі ұстанымдарынан сыр шертіп қойылымның негізгі идеясынан хабар береді. Дегенмен, қойылымның олқы кеткен тұстары да болды. Ол туралы театртанушы Анар Еркебай: «Моноспектакльдің басты міндеті режиссердің айтар ойын көрерменге жеткізу болып табылатынын ескерсек, бұл қойылымда осы тұсы кемшіл тартып тұр. Яғни, актер мен көрермен арасында

байланыс жоқ. Тиісінше атмосфераны сезіну де жеткілікті мөлшерде емес. Камералық сахнада қойылғандықтан көрермен актердің ішкі күйзелісін тек сөзі мен әрекеті арқылы ғана емес, көзі арқылы да жақын көріп отыруға тиіс болатын»,[4] - деп білдіріп өтті.

Спектакльдің музыкасы ерекше тәсілде қойылған. Яғни, жанды дауыста қобызды кейіпкердің мінез-құлқына қарай ойнатуы расында да үлкен жаңалықтардың бірі болды.

Моноспектакльді жасап шығару басқа спектакльдерге қарағанда өз қиындығын ала келетіндігі белгілі. Қойылым бойы сахнада жалғыз актерға күш түсетіндігін ескерсек, әр сөзімен, әрекетімен кейіпкерінің оқиғасын жеткізу, кез келген орындаушының қолынан келмейді. Ал, бұл қойылым ұсынылған жанрға өз кәсібилік деңгейімен толықтай жауап бере алады. Қойылымның камералық сахнада өтетінін алдын-ала ескерген режиссер Е.Кәрібаев мұндағы басты кейіпкердің барлық әрекеттер жиынтығын, эмоциялық ерекшеліктерін дыбыстық эффекттер арқылы берген. Ақынның тиым салынған аймақтан шығып кеткендегі дыбыстық шекеулер, тегешке тамшылап ұрған судың дыбысы да кейіпкердің ішкі жан дүниесін ұтымды жеткізіп тұрған режиссерлік шешімдердің бірі.

Көрермен актер мен режиссердің құра білген бұл тандемінен көп үміт күткен болатын. Үміттің басы ақтала бастады. Себебі, 2017 жылы Ақтөбе қаласында өткен ІІ Республикалық «Балауса» эксперименталдық қойылымдар фестивалында Д.Базарқұлов «Ең үздік ер адам» номинациясы бойынша марапатталды.

Бізде өлмейтін, дәуірлер өзгерсе де өмірлік құндылығын жоғалтпай керісінше асыра түсіп, театр репертуарына мәңгілік азық болатын тақырыптар бар. Олар, Абай, Мағжан, енді міне, Қорқыт... Қазақ өрермендері нағыз философиялық ойға тұнған шығармамамен қауышты.

««Қорқыттың Көрі» – Өркениеттің, Мәдениеттің, Өнердің, Күйдің – Қасиетті де Киелі Рухани ұғымның – Жаназа-Реквиемі» - деп жалпыға жар сала жарнамаланған қойылымның жарыққа шығуын өнер сүйер қауым асыға күтті. Оған біріншіден, Литвадан арнайы шақырылған Йонас Вайткусттың режиссерлық етуі себепкер болса, екіншіден, бұған дейінгі екі сахнадан оңтайлы көрініс таба алмай жүрген пьесаның тағдыры еді. Бұған дейін

«Қорқыттың көрін» сахналаған Қызылорда облыстық драма театры мен Ғ.Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театрының еңбектерін жоққа шығаруға әсте болмайды. Себебі, әр режиссер өз қабілет қарымы бойынша өз Қорқытын шығарған болатын.

Қорқыт Ата жайындағы аңыздарда оның бойындағы үш түрлі өнер ерекше айқындалады. Біріншіден, ол оғыз-қыпшақ ұлысынан шыққан айтулы бақсы, абыз. Екіншіден – күйші, қобыз сарынын алғаш туындатушы өнерпаз. Үшіншіден – әйгілі жырау, оның жырлары оғыз-қыпшақ өмірін бейнелеген әдеби-тарихи мұра. Қорқыт - түркілердің оғыз ұлысынан шыққан асқан сәуегей, бақсы, күйшілік, жыршылық өнерлерінің атасы болып табылады. Аталмыш қойылымдарда Қорқыттың барлық қырларын қамтып, орта шенін табуға тырысқан. Пьеса тікелей аңыздың жетегінде жазылғандықтан сюжеттері – бір. Аңыз бойынша, анасы Қорқытты құрсағында үш жыл бойы көтеріп жүреді. Жылына бір рет толғақ қысып отырыпты. Қорқыт дүниеге келер алдында әлемді үш күн, үш түн бойы көзге түртсе көргісіз қараңғылық басады. Сұрапыл қара дауыл соғып, ел-жұртты қорқыныш сезімі билеген. Осыған орай жас нәрестенің есімін «Қорқыт» деп қойған деседі. «Қорқыт» сөзінің этимологиясын Ә.Қоңыратбаев «құтты адам, құт әкелетін

адам» деп көрсетсе, С.Қасқабасов «өмір сарқылды, адам өлді» деген мағынаны білдіреді деп санайды.

Й.Вайткус режиссерлігіндегі Қорқытта уақыт пен кеңістік сынды үлкен философиялық мәселе қозғалады. Оны мизансценалар арқылы тікелей Жоғарғы жақпен, ғарышпен байланыстырады. Қазақ аңызындағы Қорқыт Ата бейнесі өлімнен қашқан шаман емес, керісінше, өмір үшін күрескен, өлімнен құтылуды қандай бір күдіретті күштен емес, өнерден іздеген, ажалмен айқасқан алып рухани тұлға болып көрінесе, спектакльде Қорқыттың атақты қобызды да, оның күйлері де мен өнері артқы шепке ығыстырылған. Қобызды тек символика ретінде ғана пайдаланып, керісінше оның ажалмен бетпе-бет текетіресі арқылы батырлығы мен даналығы дәріптеледі. Қойылымның философиялық мән-мағынасының алтын діңгегі – әлемді, табиғат заңдарын көркемдік таным тұрғысынан игеру. Кейіпкердің өмір сүйгіштік дүниетанымы күнделікті күйкі тірліктің шеңберінен шыға отырып, адамзат үшін әрбір тіршілік сәтінің құнды екенін ескерту, қайталанбас уақытты қадірлеуге шақыру, сол арқылы өмірді мәңгілік ету... Қойылымда жалпы адамзатқа ортақ өмір мен өлім және сол аралықтағы адамның рухани болмысы қамтылған. Қорқыттың өлім философиясы өзін тірілерден мәңгілікке оқшаулаумен тынады.

Поэтикалық тілмен жазылған метафоралық ұлы туындыны ойнау үлкен актерлік шеберлікті талап ететіні белгілі. Бұл тұрғыда театрдағы тәжірибесі мен күні бүгінге дейін еңбекқорлығы сарқылмаған актер Дулыға Ақмолданың арқасында спектакль салмағы одан сайын артып, әкем театр репертуарына сүбелі еңбектің қосылуына түрткі бола білді.

Осындай жаңалықтардың лебін Қазақстанда жыл сайын өткізіліп келе жатқан «Жан дүниенді аша біл» бастамасын қолға алған «Откровение» фестиваліне қатысты спектакльдерден де байқауға болады. Себебі олар бірнеше жыл қатарынан Алматы көрермендерін өзге ойлы қойылымдармен таныстырып келеді.

2017 жылғы фестивалде көрсетілген үздік қойылымдардың ішінде режиссер Дарья Спивакованың драматург С.Кейннің драма жанрындағы «Психоз 4.48» спектаклі қойылды. Бұл қойылымның инновациялық ерекшелігі оның буто стилінде жарыққа шықанында болды. Буто – заманауи жапон билерінің бір бағыты. Буто стиліндегі алғашқы қойылым 1959 жылы Юкио Мисимнің «Тыйым салынған билер» романы бойынша Тацуми Хидзиката қойған болатын. Бұл бидің негізгі мақсаты – аяғы қысқа, әрі қисық жапондардың қалыпты дене бітімге деген қарсылығы, олардың жер мен айналасындағы заттардан энергия алмасуы. Күнделікті адамдарға қарағанда жалаң аяқ тұрып денесінің қалаған әрекеттерін орындау – олардың басты мақсаты. Қоюшы-режиссердің мұндай ерекшелікке ұмтылатын жөні бар. Себебі режиссер Д.Спивакова негізінен спекулятивті реализм, бутоның эстетикасы бағыттары бойынша жұмыс істейді. Одан бөлек көркем фотография, абстрактілі кескіндеме, саунд-поэзия мен ритмикалық проза, видео-арт, инсталляциямен айналысады. Soundscape и ambient жанрларында музыка шығарады.

Жоғыра жасалған талдауларға қарай отырып, театрдағы шығармашылық тұлғаларымыздың жаңалық ашуға, жоспарлаған қойылымдарын жаңаша формада ұсынуға, классиалық қойылымдардың өзін заманауи әсерлермен көмкеруге деген талпыныстарын анық аңғаруға болады. Дегенмен түрлі факторларға байланысты әлі де болса ол қойылымдардың кемшіл түсіп тұрғандығын көріп жүрміз. Сондықтан да инновациялық театр қойылымдарын жандандырып, қазақ көрерменін заманауи театрлық ойлармен таныстыру, жекеменшік тәуелсіз театрлардың жұмыстарына жіті назар аудару бүгінгі театр саласындағы кезек

күттірмейтін істердің бірі болып отыр. Әсіресе, рор-ур бағытындағы және деректі пьесалар театрының (ТЕАТР.DOC), сондай-ақ, басқа да экспериментальды платформалардың ашылып, жұмыс жасау қажеттілігі байқалады. Бұл үшін ізденімпаз жастар мен мемлекет тарапынан жасалатын қолдаулардың әлі де болса көбейетіндігіне сене отырып, еңбекқорлықты арттыру керек...

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Ғалым Ж. Сценография қалай сөйлейді? // Парасат – №1, –2014. –Б.3.
2. Бағдаулет Ә. Аналық ар туралы шығарма // <https://www.auezov-theatre.kz/old/blog/fejsbuktegi-pikirler-togysy/>
3. Нұрпейіс Б. «Біздің өнер» видеоблогындағы «Рух» туралы сұхбаты // <https://www.youtube.com/watch?v=1A7bkGI0CoE>
4. Еркебай А. «Біздің өнер» видеоблогындағы «Ол» туралы сұхбаты https://www.youtube.com/watch?v=LFYR0yIwp_k

Игембаев Б.С.,

*2 курс магистранты,
Т.Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қ. Қазақстан)*
kaznai@mail.ru

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КӨРКЕМ СУРЕТТІ ФИЛЬМДЕРДІ ҚАЗАҚ ТІЛІНЕ ДУБЛЯЖДАУДЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйін: Бұл мақалада автор Қазақстан Республикасының кинотеатрларында көрсетілетін шетелдік киноөнімдерді қазақ тіліне аударудың ерекшеліктері мен оларды көрерменге жеткізу процесін қарастырған. КСРО кезеңіндегі қазақ киносының қазақ тіліне дубляждалуынан бастап, бүгінгі таңдағы кассалық фильмдердің дубляжының көрерменге мәдени әсерін және мемлекеттік тілге тигізетін әсерін анықтауды көздеген.

Резюме: В этой статье автор рассматривает особенности перевода на казахский язык зарубежных кинопродукций покупаемых в кинотеатры Республики Казахстан и процесс доставки продукции до зрителя. Так же, есть попытки определить культурное влияние на зрителя и влияние на государственный язык фильмов дублированных на казахский язык начиная с казахского кино периода СССР.

Abstract: In this article, the author considers the peculiarities of translating into Kazakh language foreign films produced in the cinemas of the Republic of Kazakhstan and the process of delivery of film production to the viewer. Also, there are attempts to determine cultural influence on the viewer and the influence on the state language of films duplicated in the Kazakh language since the Kazakh cinema of the USSR period.

Кілт сөздер: Қазақ киносы, дубляж, көркем фильм, деректі фильм, анимация.

Ключевые слова: Казахское кино, дубляж, игровое кино, документальное кино, анимация.

Key words: Kazakh cinema, doublage, feature film, documentary ailm, animation.

Көркем фильмдер аудармасы – «мақсаты түпнұсқа мәтінді интерпретация жолымен басқа тілде жаңа мәтінде туындаған тіларалық, эстетикалық коммуникацияны іске асыру болып табылатын көркем аударманың ерекше түрі» [1]. «Киноаудармасының бірнеше түрі бар. Олар:

- субтитрлеу;

- кадр сыртынан түсінік беру;
- дикторлық орындау;
- дубляж жасау» [2].

Біз осылардың ішінен қазіргі кезде кеңірек қолданылатын дубляж жасау әдісін саралап көрейік. Киноаудармасының ең көп тараған әрі күрделі түрі – дубляж. Дубляж «doublage» француз тілінен аударғанда қосарлану деген мағынаны білдіреді. Бұл жерде аудармашы идея, стиль, кейіпкерлер мінезіне көңіл аудара отырып, тек артикуляциясын емес, актерлердің іс-қимыл, қылықтарын бәрін қамтуға тырысады. Дубляж – өз алдына бір дүние. Оның техникалық және шығармашылық бөлімдері бар. Шығармашылық бөлімнің ішіндегі аударма саласының өзі бір төбе. Былайша айтқанда, аудармашылар тобы мен әртістер тобы және техникалық мамандар тобы жұмыс істейтін, көпқырлы арнайы бөлім. Аудармашылар аударып береді, ал редакторлар өңдейді, режиссерлер ауызға түсіріп, емеурінге келтіру жағын реттейді. Ары қарай дыбыс актерлары сезімдік бояуын жеткізе отырып дыбыстауы керек. Сөздің мәнін білмесең, қалай болса, солай сөйлей салуға болмайды. Барлығы өз жұмысын жақсы істеуі керек. Техникалық жағы өте маңызды. Қосанжар дауыстар (интершум) деген бар, мәселен, табиғаттың дыбыстары, желдің соққаны, шөптің сыбдыры, сиырдың мөңіреуі, адамның жүрген дыбыстары т.б. бұларды да үйлестіре білу керек. Барлығының өз өлшемі бар, соның барлығын өз орнын тауып, үйлестіргенде ғана жақсы кино шығады. Қазақстандық дубляж осы тәсілдердің барлығын өз тәжірибесінде ұтымды ұштастырға талаптанып келеді.

Әлемдік кино өнері тарихында дубляж алғаш рет сонау 1935 жылы жасалған. Кеңес заманында американдық «The Invisible Man» атты фильм алғаш рет орыс тіліне аударылып, дубляждың тарихын бастап кетті. Содан бері міне, Америка, Еуропа, Үндістан, Жапония, Қытай, Корей, Түркия сияқты кино әлемінің алпауыттары түсірген талай фильмдер дубляж арқылы көрермендерге жол тартып жатыр. Қазақстандағы көркем фильмдерді дубляждаудағы мақсат шет елде түсірілген кинотуындыларды жергілікті тілге аударып, көрермендерге жеткізу мәселесі болып табылады. Қазақ киносының маржандары «Тақиялы періште» «Менің атым Қожа» сияқты фильмдердің дубляжы қазақстандық дубляждың дара үлгілері десек те болады. Өз кезеңінде нағыз мамандар өз ісін кәсіби дәрежеде жасай білгендігі байқалады. Қазіргі дубляждың пайда болғанына көп уақыт өткен жоқ. Тәуелсіздігімізді алып, есімізді жиып телевизияға бет бұра бастаған кезде, кез-келген ел сияқты біз де эфирімізді шет ел туындаларымен толықтара бастадық. Алғашында Ресейдің кинолары, телехикаялары мен мультфильмдері қазақ тіліне аударылып дыбысталды. Содан кейін, басқа тілдер яғни кәріс, түрік, ағылшын, неміс, француз тілдерінде түсірілген туындыларды тікелей қазақ тіліне аудару жұмыстары қызу басталды.

Қазіргі таңдағы дубляжалған фильмдер мен деректі фильмдердің санында қисап жоқ. Солардың ішінде, атышулы «The Da Vinci Code», «The Story of Joan of Arc», «Ice Princess» фильмдері бар. Соңғы жылдары Қазақ телевизиясында жаңа арналар көптеп ашыла бастады. Өркениетті елдердегідей бізде де балалаларға, білімге, мәдениетке, спортқа арналған жеке теле арналардың ашылуы қуантарлық жайт. Дегенмен, бұл арналардың кемінде он екі сағаттық эфирін толтыру оңай шаруа емес. Қазақстанда да басқа елдердегідей шет ел кинотуындыларын дубляждап эфирге шығарады.

Кәсіби дубляж мектебін жасақтау, нағыз мамандарды іске жұмылдыру – өзіміздің қолымызда, тек ерінбей еңбек ету керек. Қазір қазақ дубляжының қоржынында 30 дан астам әлемдік блокбастер бар. Яғни, әйгілі голливудтың Анджелина Джоли, Бредд Питт, Уилл Смитт, Джонни Депп секілді жұлдыздарын дубляж қазақша сөйлетті.

2007 жылдың 27 мамырында ҚР «Мәдениет туралы» заңына арнайы толықтырулар енгізілген еді. Онда «Прокаттау мақсатында ҚР аумағына әкелінетін барлық фильмге 2012 жылдың 4 қаңтарынан бастап қазақ тілінде дубляж жасалуы тиіс» деп көрсетілді. Содан бері көптеген фильмдер, мультфильмдер қазақ тілінде шыға бастады. Әрине, бәрі емес. Оған біріншіден, уақыт тапшы, екіншіден, мүмкіншілік те жоқ. Себебі, бір фильмді қазақша аударып, дубляждауға шамамен 100 мың АҚШ доллары жұмсалады екен.

Қазақ тілінде шыққан алғашқы фильмдердің бірі – «Амангелді» туындысы. Ол 1938 жылы түсірілген екен. Ал кеңестік кезеңдерде кинолардың барлығы дерлік орыс тілінде шықты. Мәскеудегі арнайы комиссияның сынынан өткеннен кейін ғана ол фильмдер қазақ тілінде дубляждалатын. Отандық өнімдерді көрерменге ұсыну үшін режиссер біткен орыс тілінде түсіруге мәжбүр болды. Қазір ол заман келмеске кеткен. Тәуелсіздік алғалы бері отандық кинолардың көші түзелді. Жылдан-жылға сапалы отандық кино өнімдерінің қатары көбеюде.

Бізді қазіргі таңда алаңдататыны – дубляж тілі. Қазіргі дубляждың тілі қарапайым болуы тиіс. Дубляждың да өз тілі бар. Ұғынықты, нанымды шықпаса, ол кейіпкер көрерменге әсер ете алмайды. Әр рольді дубляж жасауға дайындалған актерлер, дубляж режиссері, аудармашы, дыбыс операторымен бірге бірнеше рет көреді. Мақсаты – фильмде ойнаған актерлердің сөйлеу мәнерімен танысу, оның айтқан сөздерінің дәлдігіне аудармашымен бірге көз жеткізу. Содан соң барып аударылған актер сөзі пленкаға жазылады. Тек жоғары кәсіби деңгейде жасалған дубляж көрермен жүрегіне жол тауып, өз тілінде түсірілген түпнұсқа фильмді көріп отырғандай ой тудыруы мүмкін. Бұл туралы Г.Заргарьян былай дейді: «Киношығарманың көркем аудармасы – бұл көркем шығарманың өзінше бір бөлігі және ол сол өнер жанрының заңдылықтарына бағынғанда ғана сапалы болуы мүмкін» [3].

Сонау 1990 жылдары шетелдік фильмдердің дубляжі нашар болатын. Онда аудармасы сын көтермейтін фильмдегі барлық кейіпкерлерді бір адам ғана дауыстайтын. Ал қазір дубляждан таршылық көріп жатқан жоқпыз. Оған елімізде бұл жұмыс бір ізге түсіп, дубляж жасайтын арнайы студиялар пайда болған. Мәселен, 2011 жылдан бері «Болашақ» қауымдастығы игі бастаманы қолға алып, «MARWIN» компаниясының өнімдерін қазақ тіліне аударып бастады. «Көліктер-2», «Қара киімділер-3», «Батыл жүрек», «Жаңа Өрмекші адам» фильмдерін түпнұсқадан аударған олардың жұмысын қазақ көрермендері ескерусіз қалдырмады. Қазақ тіліндегі туындыларға сұраныстың күн санап артып келе жатқанын ескерген олар көпшілік көрерменге «Монстрлар университетін» аударып, ұсынған болатын.

Фильмдерді түпнұсқадан аударып, осылайша көрермен назарына ұсынып жүрген «AİN ENTERTAINMENT» компаниясы. Бұл ұжым «Cinema Tone Pro» студиясымен бірігіп, көрермен назарына үндінің «Коктейль» фильмін тарту еткен болатын. Түпнұсқадан орысша аударуды жолға қойған компания болашақта қазақша дыбыстау мәселесін де назардан тыс қалдырмайды деген сенімдеміз.

Әзірге айтарымыз, бұл ұйымның жұмысы көпшілік көңілінен шықты. Жинаған қассасы да жаман болмады.

Астанада "Болашақ" қауымдастығы "Нұр Отан" партиясының қолдауымен қазақ тіліне аударылған Marvel студиясының "Галактика сақшылары" блокбастерінің алғашқы көрсетілімі ұйымдастырылғаны қазақстандық көрермен қауымға етене таныс. Фильм дубляжының бас демеушісі – "Бәйтерек" Ұлттық басқарушы холдингі" АҚ. Холдинг аппаратының жетекшісі Әнуарбек Сұлтанғазиннің айтуынша, дубляжға шамамен 9 млн. теңге бөлінген. Айта кетейік, қазақ тілі "Галактика сақшылары" фильмінің кейіпкерлері сөйлеген әлемдегі ағылшын, француз, неміс, испан, португал, орыс және басқа да тілдердің қатарындағы 18-ші тіл болып отыр. "Галактика сақшылары" блокбастерінің бас кейіпкері – Жұлдызды Лордты осыған дейін де фильмдерді қазақ тіліне дубляждау жұмысына қатысып жүрген Тимур Пиязов дыбыстады. Ал "Малефисента" фильмі бойынша танымал болған Гүлназ Әуесбаева бас қаһармандардың бірі Гамораны дубляждады. Дубляждың режиссері кинематография саласындағы жас маман Тимур Балымбетов, ол үшін "Сақшылар" дубляж саласындағы алғашқы режиссерлік тәжірибе болды. Дубляж әдеттегідей "Синема Тон Продакшн" қазақстандық студиясында жасалды. Бұл Marvel, WaltDisney мен SonyPictures студияларының туындыларына дубляж жасауға ресми тіркелген студия. Фильмдегі әзілдер, кейіпкерлердің рөлін аша түсетін ұрымтал сөздер өте жоғары деңгейде аударылып, дыбысталған фильм көрерменнің көңілінен шығып, жоғары бағасын алды.

Қазақ көрерменін қалыптастырудың жолы – әлемдік озық туындыларды қазақша сөйлету екені белгілі. Қазақстандық төл туынды «Жаужүрек мың бала» фильмі прокатта жүргенде алматылық көрермендердің көбі оның қазақша нұсқасын іздегені жасырын емес. «Көліктер-2» мультфильмі мен «Жаужүрек мың бала» фильмі «қазақ тіліндегі фильмдерге сұраныс болмайды» деген пікірді жоққа шығарған еді. Тілі орысша шығып, орысша былдырлаған жасөспірімдердің өзі «Жаужүрек мың баланың» қазақ тіліндегі нұсқасын көруге тырысқан.

«Жаңа өрмекші адам» фильмінің кинотеатрларда жүре бастағанына да көп уақыт бола қойған жоқ. Әзірге «өрмекші адам» төңірегінде айтылып жатқан пікірлер жаман емес. Ғаламтор бетіндегі пікірлер де сан алуан. Кейбіреулер фильмнің сапалы түсірілгенін айтып жатса, енді біреулер фильмнің қазақ тіліндегі нұсқасының сапалы екендігін айтады. Алматылық көрерменнің көбі прокатқа шығып жатқан фильмдердің қазақ тіліндегі нұсқасын көбірек іздейтіні қуантады. Алдағы уақытта да голливудтық фильмдер қазақ тіліне жиі тәржімаланатын болса, онда көрермен барша фильмдерді қазақ тілінде көруге асығатын болар еді.

Соңғы жылы отандық киноөндірісте тағыда бір жағымды құбылыс пайда болды. «Болашақ» бағдарламасы аясында шет елдерде білім алған жастардың қауымдастығы қазақ тілін дамытуға өз үлесін қосу үшін бір жылдың ішінде жас және кішкентай көрермендеріміз үшін әлемдік деңгейде танымал болған 3 фильмнің дубляжын жасауды ұйымдастырды.

Соның нәтижесінде, жоғары сапада «Көліктер-2», «Батыл жүрек» мультфильмдері және «Қара киімділер-3» фильмі түпнұсқа – ағылшын тілінен аударылды. Бұрын ондай шығармаларды қазақ тілінде көруге қолы жетпей жүрген көрермендер көптеп кинотеатрларға келе бастады. Мысалы, «Көліктер-2» мультфильмін қазақ тілінде тамашалауға 25 мыңға тарта көрермен келген. Ол осы туындыны көрген барлық көрермендердің 30 пайызынан асады. Жылдан жылға

қазақ тіліндегі фильмдерді көруге көрерменнің де сұранысы артып келеді. «Қазақфильмнің» төл туындылары ғана емес, әлемдік озық туындыларды қазақ тіліне аудару арқылы да қаржы табуға болады. Ол үшін прокаттың мәселесін шешу басты назарда тұр.

Отандық қазақ тіліндегі фильмдерді түсіру бір бөлек те, шетелдік өнімдерді, әсіресе әлемдік кинонарықты жаулап алып прокатқа шығатын, жылдың асыға күтілетін премьераларын қазақ тіліне аудару бір бөлек. Осы тұрғыдан алғанда қазіргі уақытқа дейін мемлекеттік тілге аударылып, көрсетілген «Көліктер – 2», «Қара киімділер – 3», «Жаңа Өрмекші адам» секілді фильмдердің қатардағы көп туындылардың бірі емес, ірі кинематографтық жобалар екені қуантады.

Аударма сапасы дубляждалатын өнімге ие кинокомпанияның қойған талаптарына байланысты деген пікір бар. Мәселен голливудтық Sony Pictures-тың «Қара киімділер-3» туындысы мен Walt Disney студиясының «Батыл жүрек» фильмі арасында қазақ тіліндегі дубляж сапасы тұрғысынан әжептеуір айырмашылық бар екенін көрермен ретінде байқаймыз. Disney-дің тілек-талаптары қатаңдау болғаннан болар, «Батыл жүрек» қазақы ділге, ой-санаға әлдеқайда жақын, табиғи шығыпты. Дубляж тобынан жасандылық, тым қарабайыр немесе тым әдеби, асқақ сөйлеп кету секілді аудиторияға жат элементтерден арылуды көрермен ретінде өтінер едік. Ол үшін төмендегідей пайым-пікірлерді назарда ұстаған жөн: «Белгілі бір ақпараттың қайталай берілуі салт-дәстүрге байланысты немесе хабарламаның сенімділігін арттыру үшін имлицитті және эксплицитті берілуі мүмкін» [4]. «Дыбысталу үдерісінде қосымша түзетулер енгізу: ауыр айтылатын дыбыстардың қосындыларынан қашу немесе мәтінді фонетикалық, семантикалық, драмалық деңгейлерде синхронизмге жететіндей етіп редакциялау қажет» [5].

Кино саласының идеологиялық, тәрбие беруші функцияларымен қатар, кәдімгі бизнес ретінде де қарастырылатынын естен шығармаған дұрыс. Фильмдер нарығы иесіне табыс әкелуі тиіс, ол үшін билет көптеп сатылып, көрермен киноға келуі керек. Қазақ тіліне дубляждалған туындылардың халық арасында кеңінен танымал болуы үшін жүйелі іс-әрекеттер жүйесі керек, ол үшін дәстүрлі БАҚ, интернет-медиа атсалысуы тиіс, қарапайым көрермен ыңғайсыз уақытқа қойылған сеанс болса, сол жерде кинотеатр әкімшілігіне өтініш-талап жазып қалдыруы керек. Жүздеген, мыңдаған адам талап етсе, прокатқа шығарушы компаниялар да аудиторияның әжептеуір бөлігінің өтінішіне міндетті түрде құлақ асады деп ойлаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та. – М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2012. – С. 45.
2. Сиранов К. Киноискусство советского Казахстана. – Алматы: Жазушы, 1986. – 158 с.
3. Сапожников И. Дубляж и закадровое озвучивание фильмов. – М.: Наука, 2004. – С.
4. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2004. – С.
5. Чернов Г.В. Синхронный перевод: речевая компрессия. – М.: ИПК МГЛУ «Рема», 1969.

Еспенова Т.Т.

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

ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ ТЕРМИНДЕРДІҢ ЗЕРТТЕЛУІ

Резюме: Статя посвящена процессу становлению и развития отечественной терминологии. Автором дано теоретическое обоснование возможностей историко-педагогического исследования развития научной терминологии. Отмечены исследования ученых-филологов посвятивших свои работы определению понятия термина, их внедрением и применением в различных сферах общественной жизни. Приведен обзор трудов ученых о поэтапном развитии, исследовании казахской терминологии, описаны принципы, направления, особенности его использования.

Концептуальными основами работы являются идеи о соотношении процесса становления научной терминологии и генезиса научного знания, лингвистическая концепция термина как функциональной единицы языка науки. Рассмотрен вопрос поэтапного развития терминологии. Произведен анализ теоретических и практических аспектов исследования терминологии.

Основными результатами работы стали определение методологических требований в образовании новых научных терминов.

Abstract: The article is devoted to the process of formation and development of Russian terminology. The author of the theoretical substantiation features historical and pedagogical research of scientific terminology. The researches of scholars-philologists dedicated to the definition of the term, their implementation and application in various spheres of public life are noted. The review of the works of scientists on the stage-by-stage development, the study of the Kazakh terminology is presented, the principles, directions, and features of its use are described.

Conceptual bases of operation are the ideas of the relationship between the process of formation of scientific terminology and the genesis of scientific knowledge, the linguistic concept of the term as a functional unit of the language of science. The question of phasing Development Reports terminology. The analysis of the theoretical and practical aspects of terminology research.

The main results of the work were the definition of methodological requirements in the formation of new scientific terms.

Ключевые слова: заимствование в казахском языке, этапы развития терминологии, особенности составления терминов, терминдердің жасалу көздері.

Keywords: borrowing in the Kazakh language, terminology, stages of development, particularly drawing up the terms of terminology sources.

Қоғамдық өзгерістерге қара тіліміздегі терминдер – нарықтық кезеңге орай едәуір өзгерістерге ұшырап, тереңінен зерттеліп жатқан, әлі де зерттеулі барынша қажет ететін маңызды мәселе. Тіл білімінің басқа да салалары сияқты терминология саласы өзінің күрделі тарихи даму сатыларынан өтті.

Қоғам дамуында, адамдарда өз тіршілігінде материалдық игіліктер өндіруде қажетті қатынас жасау қандай қажет болса, тіл қызметінде терминология соншалықты қажет. Бұрын термин жасау мәселесімен тек лексикологтар, шет тілдерінің мамандары, аудармашылар айналысса, қазіргі ғылым мен техника заманында логиктер мен математиктер, физиктер, медицина, ауыл шаруашылық, экономистер, тәнтану мамандары мен өкілдері және де басқа саладағы ғалымдардың да осы игілікті іске ат салысып жатқандығын байқаймыз.

Терминологиялық лексиканы зерттеуде және оның қоғам үшін мәнін, маңызын анықтауда А.А. Реформатскийдің, В.В. Виноградовтың, А.Н. Баскаковтың, М.Ш. Гасымовтың және бұл ғалымдармен қатар түрколог-зерттеушілер А.Байтұрсынов, Қ.Жұбанов, Н.Т.Сауранбаев, С.Аманжолов, Р.Сыздық сынды ғалымдардың зерттеу еңбектерінің маңызы зор.

Бірақ термин жайында түрколог, оның ішінде қазақ тіл білімінде осыған тоқтайық дейтін бірізді пікір, ақиқат тұжырым тізгінін ұстау қиын.

Қазақ тіл біліміндегі терминдердің зерттелуінен бұрын жалпы термин ұғымына белгілі ғалым А.Байтұрсыновтан бастап, көптеген тілші – лингвист ғалымдардың пікір – тұжырымдары төмендегіндей: Мысалы, А.Байтұрсынов терминді «пәнсөз» деп атайды. О.С.Ахманова: «термин дегеніміз арнайы ұғымдар мен заттарды дәл белгілеу үшін жасалған тілдегі арнайы сөздер мен сөз тіркестері» деген анықтама береді.

Қазақ терминологиясының әр кезеңдегі дамуы, зерттелуі, ұстанған принциптері, бағыттары, қолдану ерекшеліктері жөнінде жазылған 1930 әсіресе, 1950 жылдардан бастап А.Байтұрсынов, Қ.Жұбанов, Н.Сауранбаев, М.Балақаев, І.Кеңесбаев зерттеушілердің еңбектерінің үлкен маңызы бар.

1972-1981 және 1981-1995 жылдар аралығында алуан түрлі өзгерістер болғанымен, терминдер мәселесі күн тәртібінен түскен жоқ. Мемтерминком түрлі салалар бойынша жасалынған сөздіктерді талқылап, жұртшылыққа ұсынып отыр. Атап өтетін болсақ: Е.Бекмұхамбетовтың «Қазақ тіліндегі араб-парсы сөздері» (1977ж.), А.Дәдебаев пен Ж.Қайранбаевтың «Арабша-қазақша сөздігі» (1990ж.), Ғ.Сапарғалиевтің «Заң терминдерінің түсіндірме сөздігі» (1995ж.).

Қазақ тіліндегі термин жасау ісін шартты түрде бірнеше кезеңге бөлуге болады. Бірінші кезең ХХ- ғасырдың 10-жылдары мен 30-жылдардың екінші жартысындағы аралық. Бұл – терминжасамның бастапқы кезеңі. Бұл кезеңде терминдерді қазақыландыру бағыты басым болды.

Екінші кезең 30-40 жылдар арасы. Бұл кезеңде – интернационалдық терминдер мен орыс атауларын тілімізге түпнұсқадан пішінін бұзбай, сол қалпында қабылдау болатын. Әліппемізге тіл табиғатына тән емес дыбыстар енгізілді, бөтен префикс пен жалғаулар енді. Емле ережелері осы бағытта қарастырылды.

Үшінші кезең 40-50жылдар аралығы.

Төртінші кезең 60-90 жылдардың екінші жартысы. Бұл кезеңді Брежнев заманы, қайта құру, Кеңес Одағының құлап, Тәуелсіз мемлекеттер достастығының пайда болған заманға сәйкес туындаған тіл қозғалысы деп білуге болады [1].

Өмірзақ Айтбайұлының 1997 жылы жарық көрген «Қазақ сөзі (Қазақ терминологиясының негіздері)» атты монографиясының тарихи дерек ретінде орнын ерекше атауға болады. Бұл көлемді әрі мазмұны жағынан ғылыми деректерге толы монографиялық еңбекте қазақ терминологиясының жүз жылға таяу даму тарихы жүйелі де деректі зерттелінген. Әдеби тілдің, оның ішінде ғылыми тілдің өркендеуіне септігін тигізген терминдік жүйе, бұрын – соңды айтылған пікірлер, болжамдар сарапқа салына отырып, салиқалы ой-пікірлері зерттеушіні елітіп, тартып отырады. Автор өзінің терминжасау жөніндегі көзқарасын анық байқатқан.

Сондай-ақ еңбекте терминді зерттеудің қазіргі жайы, қазақ тілінде термин қалыптастырудың негізгі кезеңдері терминжасам мәселесі сияқты ауқымды проблемаларды теориялық жағынан кең, әрі ғылыми дәлелді зерттеген.

Автор жалпы тіл білімі мен түркологиядағы термин зерттеудің қазіргі жайын терең зерттей келіп, мынандай тұжырым жасайды: «терминология дегеніміз ғылым тілі. Қоғам дамуын ілгерілете түсудің бірден-бір тиімді жолы ғылыми-техникалық прогресс болып отырғанда жағдайда, қоғамдық ғылымның үлесіне тиер шаруа аз емес. Іскерлік, білімдарлық, білгірлік, жауапкершілік, қабілеттілік талабы күшейген қазіргі кезең, әсіресе, тілдің ең күрделі де бай қатпары – терминологиялық лексиканы реттеуді қажет етеді дей келіп, термин жайында бүкіл түркология, оның ішінде қазақ тіл білімінде, сондай-ақ, орыс линвистикасының өзінде де осыған тоқтайық дейтін бәтуалы пікір ұстау қиын. Ал «термин» деген ұғымның өз басына келер болсақ, әлі күнге бірыңғай пікір қалыптаса алмай келеді. Өндіріс жағдайында терминдер белгілі бір адамдар тобының өзара қарым-қатынас құралы есебінде пайдаланылады. Яғни, олар маман ортада, арнаулы әдебиетте қолданылады.

Қазақ терминологиялық лексикасын зерттеу өзектілігі қазіргі кезде жазуы мен стильдік тармақтары қанат жайған тілдердің қай-қайсысында да терминдік жүйенің қалыптасып, даму жолына түсетіні мәлім.

Жалпы тіл өмірдің сәулесі, қоғамдық құбылыстардың айнасы іспетті нәрсе. Ал даму, қалыптасу дегеніміз барлық уақытта бір қалыпты жүріп отырмайды.

Терминологиялық лексика халықтық тіл негізінде пайда болады. Мұның да өзіндік жасалу жолдары, қалыптасу тарихы бар. Бұл негізінен ғылыми ой-пікірдің өрбуіне, техникалық ілімнің дамуына орай, туындайтын арнайы лексика.

Қазақ тілінің терминдік жүйесін осы тұрғыдан зерделеп байқасақ, күрделі кезеңдерге кезігеміз. Ең алдымен, терминологиялық лексиканың пайда болу, жасалу, қалыптасу тарихын революцияға дейін, революциядан кейін деп екіге бөліп қарауға болады. Революцияға дейінгі кезең терминжасамның алғашқы нышандарын нұсқайды. Болашақта терминденуге белгілі қажеттік тірек сөздердің бәрін сол кезеңнен табамыз.

Қазіргі терминтану процесінің негізгі ережелеріне сүйенсек, көптеген материалдары қарай отырып, жүйелі зерттеу нәтижесінде қазақ тілінде терминологиялық зерттеу тарихы жан-жақты сөз болып, осы кезге дейін белгісіз болып келген терминжасамның негізгі көздері анықталды. Қоғамдық терминдердің бұрын зерттелмеген құрылымдық жүйесі саралану үстінде.

Терминнің анықтамасына келгенде мәнін, құрамын анықтауға, жасалу принципі туралы әралуан түсінік бар. Ең алдымен, совет тіл білімін зерттеушілердің біразы бұл мәселе жөнінде сонау 20-30 жылдардың өзінде-ақ, ой толғап, оның мәні, мазмұны, ғылым, білім игеруде жасайтын септігі жайында жазылған еңбектерді алдымен айтуымыз керек. Ол еңбектер қандай ойға жетектейді, проблемалы қалай түсіндіреді, нендей түйінге келеді дегенге назар аудару керек.

Сонымен, термин және терминология дегеніміз не? Оны сөздік құрамның өзге қабатынан қалай ажыратуға болады? Оның негізгі белгілері қайсы? Терминологиялық лексиканы зерттеуде және оның қоғам үшін мәнін, маңызын анықтауда Реформатскийдің т.б. зерттеуші ғалымдардың рөлі ерекше болды.

Бұл жайында қазақ тіл білімінің зерттеушілері А.Байтұрсынов, Қ.Жұбанов, Сауранбаев Н.Т. Балақаев М., т.б. пікір өрбітті.

«Термин» деген ұғым жөніндегі ғылыми және анықтағыш еңбектерде түрлі мәлімет беріледі. Тиянақты түйін мен дәл анықтамалар беруге тырысатын энциклопедиялық сөздіктерге үңілгенімізде мынаны байқадық:

«Термин рим мифологиясында шекара құдайы. Термин- терминалдар құрметіне арналған мейрам» дегенді мегзейді екен. Сонымен бірге, термин шекара, шек ұғымды білдіретін латын сөзі. Бұл 1980 жылы Москвада жарық көрген бір томдық «Советский энциклопедический словарь» деген еңбекте берілген анықтама.

Терминология мәселесімен айналысқан ғалымдардың қай-қайсысы да, ең алдымен мұның өзінің мазмұны мен мәнін ашып, анықтамасын айқындап беруге тырысып, отырған. Әсіресе, бұл проблеманы лингвистер тереңірек қарастырып келді. Мысалы, бұл жайында термин мәселесімен тікелей айналысқан қазақ ғалымы, белгілі лингвист Қ.Жұбанов бұған былай орысша-қазақша анықтама береді:

«Термином называется специфический вид определенных словесных обозначении, передающих определенные понятие, установленные на данном этапе развития науки и революционной практике, при чем передаваемое термином терминологическое понятие может не совпадать со словарным значением, которые присуще данной словесной величине в обыденной жизни» [2].

Профессор Қ.Жұбанов терминнің өзіндік өзгешелік сипатын дұрыс түсінбеушіліктен кеткен қателерге назар аударады. Ол аударуға болмайтын терминдердің (психология, геометрия) аударылуын қате санайды.

Академик Кенесбаев пен профессор Қ.Жанұзақов та терминнің о баста латын тілінің «шек», «шекара» деген сөздерінің пайда болғанын айта келіп: «Ғылым мен техниканың, көркемөнер мен қоғам өмірінің алуан түрлі салсаына байланысты қолданылатын тұжырымды білдіретін сөздер мен сөз тіркестері, атау сөз», деп түйін жасайды [3].

Ғылыми әдебиеттерде кездесетін пікірлердің бәрі де, сайып кегенде, негізінен осы тұжырымдарға тоқтайды. Сонда термин дегеніміз, ең алдымен, белгілі бір ғылым мен техника саласында қолданатын арнайы лексика болып шығады. Оның басты белгілері: дәлдік, қысқалық, жүйелілік.

Жаңа термин жасаудың тілдерде, оның ішінде, әсіресе, түркі тілдерінде қалыптасқан мынандай түрлерін атап көрсетуге болады: семантикалық тәсіл, морфологиялық тәсіл, синтаксистік тәсіл, калькалау тәсілі. Аталып отырған тәсілдің бәрі де негізінен, екі түрлі арнадан туындайды. Ол қандай арна? Бұл жиналып, сұрыпталған терминологиялық материал табиғаты қазақ тілі терминологиясының ең негізгі екі жолға сүйене отырып жасалғанын көрсетеді. Оның бірі — тілімізде бұрыннан бар сөздерді терминдік мәнде қолдану болса, екіншісі — жаңа терминдерді қазақ тілінің сөзжасам мүмкіндіктерін пайдалана отырып жасау. Тіл табиғатында қалыптаса бастаған терминжасамның аталмыш тәсілдерінің бәрі де осы негізгі екі бағыт шеңберінде туындаған.

Терминжасамның өзіне тән белгілері.

Жалпыға бірдей қарапайым сөздер қоғамдағы өзара қарым- қатынас қажетіне байланысты туындап және оның сол тілде сөйлейтін кез келген адам жасай алатын болса, терминдер белгілі бір кәсіп пен мамандыққа тән ұғымды білдіру үшін жасалады да, сол саланың мамандары арасында ғана қолданылады. Тіпті мұны Г.О.Винокур айтқандай, күнделікті практикалық мұқтаждық тудырады, оны белгілі саладағы мамандар жасайды. Осыдан байқалатындай термин дегеніңізді саналы түрде қадағалап, қолдан жасап сұраптып отырмаса, ғалымдар бірін-бірі түсінуден қалуы да ықтимал. Өйткені, ғылым түрі оның мазмұнымен тікелей байланысты. Алайда, терминдер сол өзі пайда болған салада тұрақтанып, өзгерместей қатып қалатын категория емес. Тіл дамуына байланысты қасиет оған да тән. Бір ғылым

саласының қажетіне жараған термин, екінші ғылым саласының да мұқтажын өтеуі мүмкін.

Сөйтіп, терминжасам деген қоғам мүшелерінің саналы әрекеті нәтижесінде жасалатын құбылыс. Осы тұрғыдан алып қарағанда, “термин” ғалымдардың айтуынша, қоғам мұқтажына орай, саналы түрде қолдан жасалатын шығармашылық іс.

Саналы әрекет арқылы жасалған терминдер қадағалап отыруға көнбіс, яғни оларды үнемі назарда ұстап, бақылап отыру қажет. Бұл әсіресе, қоғамдық ой-пікірдің дұрыс сипатталуына сеп. Мұның өзі тілдің, оның ішінде терминологиялық лексиканың мемлекеттік мәні бар мәселе екенін білдіреді.

Жалпыға ортақ сөздер мен терминжасам процесін салыстырып қарасақ, өзара, едәуір айырмашылық бар екенін байқамау мүмкін емес. Алдыңғылар үшін сөз өндірудің бір ғана тәсілі жеткілікті болып жатса, кейінгілер үшін бұл аз, яғни терминдердің негізгі жасалу жолынан басқа, атаулық мазмұны анықталуы тиіс. Мұнсыз термин толық термин бола алмайды.

Термин сөздің ішкі құрылысы ешқандай қосымша, қоспасыз, таза атаулық жүк арқалауға тиіс. Термин болуға икемделіп тұрған сөздің ішкі формасы мөлдір де, таза күйге көшпесе, оның терминдік мәнінің әлі қалыптасып бітпегендігі. Ал ішкі икемділік дегеніміз кәсіби алқаға тікелей байланысты, яғни бұл мамандық иелерінің кәсіптік мұқтажынан туындайтын терминнің ішкі мүмкіндігі. Терминнің ішкі түрін айқындауда стандартты сөз біріктіру, қосымшалар тәрізді сөзжасам құралдары едәуір рөл атқаратыны сөзсіз. Тіпті, кейбір ғалымдардың пікіріне қарағанда терминология саласында басымырақ көрінеді.

Сөзжасамның терминологиялық акті ұғымдар классификациясына (жіктелуіне) тікелей қатысты. Өйткені, термин сөз белгілі бір ұғымның атауын ғана айқындап қоймай, сонымен бірге, сол ұғымның мазмұнын да білдіреді. Мысалы, -лық, -ғы, -ым жұрнақтарының терминжасам процесіндегі қызметін алалық. Осы қосымшалар арқылы жасалған кәметтік қондырғы, қойылым тәрізді терминдер қоғамдық ғылымдар жүйесінде бір тектес классификациялық топқа жата тұрып, әрі атаулық қызмет атқарып, әрі сол терминдердің ішкі мазмұнын да білдіріп отыр. Осы модель негізінде біз терминдердің әлдененше жүйесін жасап, игердік. Осы ұғымдар мазмұнын білдіретін қасиет көбіне-көп күрделі терминдерге, құрамдас терминдерге тән. Өйткені тіркесім терминдер ұғымдық белгіні анағұрлым анығырақ, толығырақ әйгілейді. Ал, жалпы сөзден тұратын терминдерге бұл қызметті сөзтудырғыш марфемалар атқарады. Міне сондықтан, термин жасайтын марфемаларды барынша ыждаһаттылықпен дәл пайдаланып отыру керек. Бұларды топ-топқа бөліп, оларды өзара іштей бірнеше үйірге жатқызып, жіктеп қарастыру қажет.

Әдетте күрделі терминдер сын есім, зат есім, есімшелердің қатысуы арқылы жасалады. Бұларды таңдау оңай шаруа емес. Мұның қайсысы күрделі терминнің қандай түрін жасауға ыңғайлы дегенді барынша сұрыптап, сауаттылықпен пайдаланып отыру қажет. Мұндай саралап, сұрыптау әсіресе терминге лайықты жарыспа сөздер көп болған тұста керек. Бірыңғай есім сөздер үйіріндегі варианттарды талғау, таңдай білу қажет-ақ. Тілдегі қолданыстағы сөздің бәрі термин емес екенін ескеріп отыруымыз шарт. Бұл дамушы тілдердің бәрінің басында болатын құбылыс. Ғылым мен техника тілін жасау, қалыптастыру кезеңінде мұндай жарыспалы сөздер қатары тіпті молынан кездеседі.

Термин сөздердің жасалу көздері:

1. Өз сөздік құрамының ішкі мүмкіндігін сарқа пайдалана алатын ұлттық тіл;
2. Дайын терминдер беретін немесе калькалау тәсілін ұсынатын орыс тілі;
3. Дайын күйінде термин беретін немесе калькалау тәсіліне ерік беретін халықаралық терминдер [3].

Жалпы тілімізде шет тілдерінен тікелей енген терминдер аз. Онда да араб, парсы сөздерін ғана тілге тиек ете аламыз. Қазақ тілінің даму тарихында араб, парсы элементтері белең алып, сол тілден енген кірме сөздерден біршама терминдер жасалған.

Түркі халықтары тіліндегі терминжасам процесі жөніндегі зерттеу еңбектерге зер салсақ, терминология жұмысында мынандай үш принцип басшылыққа алынатын тәрізді. Біріншіден, ССР халықтары тілдерінің бәріне ортақ принцип; екіншіден, қоғам мен тілдің даму ерекшеліктеріне сәйкес туындайтын әрбір тілдің өзіндік терминжасау ұлттық принципі және терминологияның жеке салаларыша байланысты басшылыққа алынатын салалық принцип.

Алайда ұлттық терминологияны едәуір байыта түскен термин жасаудың бірнеше тәсілдері белгілі болғанымен бұл жөнінде мамандар арасында бір пікір қалыптасады. Әсіресе терминжасам амалдарын айқындауда бір келісім жоқ. Терминжасам амалдарының мөлшері, аумағы және олардың өнімді, өнімсіз түрлерін саралауда мынандай пікірлер бар.

1. Әдеби тіл сөздері мен диалектілерін терминдендіру;
 2. Ұлттық тіл амалдары негізінде термин жасау;
 3. Өзге тіл сөздерін термин ретінде қабыдау.
- Ендігі топ терминжасам амалдарының 4 түрін көрсетеді:

1. терминдендіру;
2. қайта терминдеу (ретерминологизациялау), яғни басқа бір саланың терминдерін пайдалану;
3. термин жасау;
4. кірме сөздерге халықаралық сипат беру.

Үшінші пікір бойынша мұның қосымшалау мен біріктіру тәрізді екі амалы бар болса, төртінші пікір бойынша олар мыналар: 1. Семантикалық тәсіл; 2. Морфологиялық тәсіл; 3. Синтаксистік тәсіл; 4. Сөз қысқарту тәсілі (аббревиациялау).

Осы тектес жіктеулерді қарастыра келгенде, шынында да, бұлардың аражігі айқындала қоймағанын байқаймыз. Кірме сөздер мен ұлттық тіл элементтері негізінде жасалған терминдедің құрылысы, мазмұны, жасалу жолы жағынан тепе-тең түсетін тәсілдер ретінде қарастыру көкейге қона қоймайды. Өйткені, ұлттық тіл элементтері арқылы жаңа термин жасалса, кірме сөздер негізінде дайын терминдер қабылданады емес пе? Сол себепті де, әр нәрсе өзінің атымен аталып, соған орай бағалануға тиіс.

Аударма әдебиет арқылы енген кірме сөздер көбінесе түп- нұсқа тілдегі түріне жуық тұлғада қабылданады, сондықтан орыс тілінен және орыс тілі арқылы Еуропа тілдерінен алынған сөздерді орысша түрінде жазу принципі XIX ғасырдың II жартысынан басталады деуге болады [4].

Қазақ тілінің, тіпті басқа да түркі тілдерінің сөзжасам амалдары ұлттық тілде терминдендіруге лайықты сөз болмай қалған күнде ғана, немесе бар сөздердің бұл жүйеге жөні келмей тұрған жағдайда, сондай-ақ әртүрлі себептерге байланысты

кірме сөздер терминдік талаптан шыға алмаған сәтте ғана, жаңа термин жасауға тартылады.

Жаңа термин жасау дегеніміз, кез келген адамның еркіндегі нәрсе емес. Ол белгілі бір мұқтаждыққа орай белгілі бір ұғымды дәл, анық, нақты әйгілеу үшін жасалатын, әсіресе мамандар мен тілдік түйсігі ерекше жетілген зерделі жандар айналысатын творчестволық іс деп білуіміз қажет. Мұндай творчестволық жұмыспен кез келген адам айналысуға праволы. Бірақ тілдің сөзжасам амалдарын жете игермеген, оның даму көздерін дәл айырып тани алмайтын, зандылықтарын есептемейтін сөз жасағыштарға жол берілмеу керек.

Жалпы айтылғандарды жинақтап келгенде, түркі тілдерінде, оның ішінде қазақ тілінде жаңа термин жасаудың белгілі бір модельдері тұрақталған. Жаңа термин нендей материалдан, қалай жасалса да, ең алдымен мынандай негізге сүйену керек: қосымшалау, сөз біріктіру, сөз қысқарту.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Aitbayuly U. The Kazakh word // Almaty: “Rauan”. 1997. -240. ISBN 5-625-03502-4
2. Zhubanov H.K. Studies in the Kazakh language. 1966.
3. Aitbayuly U. Formation and development of the Kazakh terminology // Almaty: “Abzal-ai”. 2013. -400. ISBN 978-601-7172-23-7
4. Sysdyk R History of the Kazakh literary language. // Almaty: “El-Chezhire”. -2014. 288. ISBN 978-601-7317-88-1

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС / ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ / PLENARY SESSION

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры Б.Н.Нусипжанованың құттықтау сөзі.....	4
---	---

БАЯНДАМАЛАР/ ДОКЛАДЫ/ REPORTS

Нұрпейіс Б.К. Ә.Сығайдың қазақ театр өнерін дамытудағы ролі.....	6
Айтбайұлы Ө. Сағыныш сөзінің салмағы.....	10
Оразалин Н. Театр дейтін бір сиқыр.....	12
Обаев Е. Әшірбек пен театр сыны – егіз ұғым.....	21
Умуралиева А. Размышления о профессии театрального критика.....	23
Құлбаев А. Сын өнерінің дарабозы – Әшекең!.....	25
Кабдиева С. Проблемы театрального искусства Казахстана на современном этапе.....	28
Машурова М. Слово о мастере.....	32

СЕКЦИЯЛЫҚ МӘЖІЛІС / СЕКЦИОННОЕ ЗАСЕДАНИЕ / SECTIONAL SESSION

Секция 1. Театр өнері Театральное искусство Theatre art

Халықов Қ. Тәуелсіз Қазақстан сценографиясының көркемдік және технологиялық синтезделу мәселелері.....	35
Сапарғалиева Г. Дауыс түзу үдерісіндегі тыныс алу және тірек ерекшеліктері.....	42
Салихова А. Актуальные проблемы современного татарского театра.....	49
Мұқан А. Опера әншісі Шабал Бейсекованың шығармашылық жолы.....	52
Жабагин Ж. Қазақ халқының әншілік өнері.....	66
Сапарғалиева Г. Г., Султанғалиева Э.С. Музыкальное воспитание как составная часть эстетической культуры казахов.....	73
Чхартишвили Л. Некоторые вопросы современного актёрского искусства.....	78
Еркебай А. Қазақ театр сахнасындағы мүмкіндігі шектеулі жандар бейнесі.....	81

Vasadze M.	
The issue of Proportionality of State and Independent Theatres in Georgia.....	86
Лукашева О.Т., Жумагазин Ж.Р.	
Художественно-педагогический процесс как процесс развития исполнительской культуры певца.....	90
Исламбаева З.	
Сұлтанәлі Балғабаев пьесаларының сахналық шешімдері.....	94
Тоқсанбаева Ғ.	
«Жеке ән салу» кафедрасының болашақ актерлерді даярлаудағы атқаратын ролі	99
Жақсылықова М.	
Қазақ театрларындағы тарихи спектакльдердің көркемдік сипаты.....	103
Ескендіров Н.	
Ә.Сығай атындағы Қазақстан драма театрларының XXV республикалық фестивалінен кейінгі ой.....	107
Жомартов Б.	
Духовно-нравственное воспитание студентов в условиях современного вуза.....	111
Ахметова Ж.	
Профессор Ә.Сығай еңбектерінің рухани құндылығы.....	117
Кубеков Т.	
Болашақ актерлерді даярлаудағы драматургияның алар маңызы.....	120
Ахмет А.	
Қазақ режиссерлік өнеріндегі ізденістер мен іркілістер.....	125
Тәшімова М.	
Бүгінгі драматургиядағы Абай бейнесі.....	129
Құмарғалиева Н.	
Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық қазақ музыкалық драма театрының шығармашылық ізденістері.....	135
Болдыков Ж.	
Қазіргі актерлік өнердің даму жолдары.....	142
Вовнова Е.В.	
Метод «действенного анализа» в театральном образовании Казахстана.....	145
Махметова Д.	
Жанровое разнообразие трагикомедий Аскара Сулейменова.....	152
Тулеева Е.	
Особенности театрализации фольклора в современном Казахстане	157
Сәт Ғ.	
Классикалық шығыс театрындағы сахна тілі.....	161
Тоқаева Ұ.	
Шетелдік жас режиссерлердің қазақ сахнасындағы жаңа шешімдері.....	165
Шапошникова А.	
Костюм в современной казахстанской театральной культуре.....	174
Махамбетова А.	
Взаимодействие музыки и моды.....	178
Алпысбаева Л.	
Абай – Нұркен Өтеуілов.....	184

Секция 2. Хореография өнері
Хореография
Choreography

Алишева А.	
Имя твое – педагог!.....	189
Жуйкова Л.	
Народно-музыкальная драма М. П. Мусоргского как выражение актуальных проблем современности.....	192
Уразымбетов Д.	
Патриотическая тематика в творчестве М. Тлеубаева на примере его балета «Вечный огонь».....	196
Аухадиев И. Жуйкова Л.	
Значение музыки Д. Д. Шостаковича в творчестве Б. Г. Аюханова.....	201
Молдалим Т. Ж., Уразымбетов Д.	
Педагогические методы Л. В. Ким в работе с исполнителями и студентами.....	204
Бекетаева Б.	
Балетмейстерская деятельность Г. У. Туткибаевой на сцене ГАТОБ им. Абая.....	209

Секция 3. Бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
Fine art and decorative art

Кенжебаева Л.	
Кескіндеме өнеріндегі Ғани Баяновтың өзіндік мәнері.....	212
Қосанова Г.	
Графикалық мәнердегі жаңашыл ерекшелік.....	217
Еспенова А.	
Заманауи сәулеттік кеңістіктегі және ұлттық сәндік-қолданбалы өнердегі синтездің категориясы.....	220
Кенджакулова А.	
Монументалды кескіндеменің қала кеңістігіндегі рөлі.....	225
Агатаев С., Ордабай Е.	
Сакральное значение драгоценных камней в декоративном искусстве.....	231
Беркимбаева Ш.	
Визуальное повествование: использование цвета в кадре и на холсте.....	237
Келсінбек М.	
Хас суретшілердің картиналарындағы ерекшеліктеріне салыстырмалы талдау.....	241
Мамытова С.	
Қазақстанның жас суретшілер шығармашылығындағы формалық-мазмұндық ізденістер.....	246
Маратова Г.	
Шаймардан Сариев и его портрет «Тураp».....	250

Секция 4. Кино және телевизия
Кино и телевидение
The art of film and television

Әбілдина Ғ.	
Әдебиет және қазақ киносы.....	255
Ochiauri L.	
The Point where the two Worlds come across.....	259
Абитаева Г.	
Бұқаралық коммуникация құралдарының қоғамдағы ролі.....	271
Әмірбекова Д.	
Бақыт Жанғалиева – әйелдер галереясын жасаушы.....	275
Мұратқызы А., Мұрат Д.	
Бүгінгі қазақ драма сахнасындағы инновациялық ізденістер.....	278
Игембаев Б.	
Қазақстандағы көркем суретті фильмдерді қазақ тіліне дубляждаудың өзекті мәселелері.....	286
Еспенова Т.	
Қазақ тіліндегі терминдердің зерттелуі.....	291