

**«Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ»
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
РЕСПУБЛИКАЛЫҚ МЕМЛЕКЕТТІК МЕКЕМЕСІ**

ҒЫЛЫМИ-РЕДАКЦИЯЛЫҚ БӨЛІМІ



**«ӘЛЕМДІК ЗЕРТТЕУ КЕҢІСТІКТЕГІ ҚАЗАҚТАРДЫҢ
МӘДЕНИ АРТЕФАКТІЛЕРІ»**

**Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
жыл сайынғы Ғылым апталығы аясындағы
«Зияткерлік ұлт қалыптастыру контекстіндегі
ұлттық сананы жаңғырту» атты
Халықаралық ғылыми конференция**

**«КУЛЬТУРНЫЕ АРТЕФАКТЫ КАЗАХОВ
В МИРОВОМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ»**

**Международная научная конференция
в рамках ежегодной Недели науки на тему
«Модернизация национального сознания в контексте
формирования интеллектуальной нации»
Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова**

**“CULTURAL ARTIFACTS OF KAZAKHS IN THE GLOBAL
RESEARCH SPACE”**

**International Scientific Conference as part
of the annual Science Week on the topic
“Modernization of national consciousness in the context
of the formation of an intellectual nation”
at the T. K. ZhurgenovKazakh National Academy of Arts**

«Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы»
Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі
Республикалық мемлекеттік мекемесі

Ғылыми-редакциялық бөлім



**«Әлемдік зерттеу кеңістігіндегі
қазақтардың мәдени артефактілері»**

атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы

МАТЕРИАЛДАРЫ

Алматы қ., Қазақстан

14 сәуір 2020 ж.

МАТЕРИАЛЫ

Международной научно-практической конференции

«Культурные артефакты казахов

в мировом исследовательском пространстве»

14 апреля, 2020 г.

г. Алматы, Казахстан

MATERIALS

Of international scientific-practical conference

**“Cultural artifacts of Kazakhs
in the world research space”**

April 14, 2020

Almaty, Kazakhstan

УДК 323 (574) 063

Бас редактор: А. Ж. Абдуалиев

Бас редактордың орынбасарлары: Қ. З. Халықов, А. А. Кульшанова

Баспаға материалдар дайындаған: Ұ. Н. Тоқаева, Д. Д. Уразымбетов

Беттеген: Д. Д. Уразымбетов

Мұқаба дизайны: А. Т. Ахмет

Главный редактор: А. Ж. Абдуалиев

Заместители главного редактора: К. З. Халыков, А. А. Кульшанова

Подготовка материалов к печати: У. Н. Тоқаева, Д. Д. Уразымбетов

Верстка: Д. Д. Уразымбетов

Дизайн обложки: А. Т. Ахмет

Әлемдік зерттеу кеңістігіндегі қазақтардың мәдени артефактілері : Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының жыл сайынғы Ғылым апталығы аясындағы «Зияткерлік ұлт қалыптастыру контекстіндегі ұлттық сананы жаңғырту» тақырыбындағы Халықаралық ғылыми конференцияның материалдары. 14 сәуір 2020 ж. = **Культурные артефакты казахов в мировом исследовательском пространстве : материалы международной научной конференции в рамках ежегодной Недели науки на тему «Модернизация национального сознания в контексте формирования интеллектуальной нации» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. 14 апреля 2020 г.** = Cultural artifacts of Kazakhs in the world research context : materials of an international scientific conference as part of the annual Science Week on the topic "Modernization of national consciousness in the context of the formation of an intellectual nation" at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. April 14, 2020. = Алматы: Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2020. — 325 б. = Алматы: **КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020.** — 325 с. = Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2020. — 325 p.

ISBN 978-601-265-242-0

Андатпа: Жинақта Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының жыл сайынғы «Әлемдік ғылыми кеңістіктегі қазақтардың мәдени артефактілері» атты Ғылым апталығы аясындағы «Зияткерлік ұлт қалыптастыру контекстіндегі ұлттық сананы жаңғырту» тақырыбындағы Халықаралық ғылыми конференцияның материалдары ұсынылды. Авторлар — Қазақстан, Грузия, Польша, Әзірбайжан және т. б. елдердің магистранттары, докторанттары, оқытушылары.

Аннотация: В сборнике представлены материалы международной научной конференции «Культурные артефакты казахов в мировом исследовательском пространстве» в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, прошедшей в рамках ежегодной Недели науки на тему «Модернизация национального сознания в контексте формирования интеллектуальной нации» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. Среди авторов — магистранты, докторанты, преподаватели из Казахстана, Грузии, Польши, Азербайджана и др.

Abstract: The collection contains materials of the international scientific conference "Cultural artifacts of Kazakhs in the world research context" at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, held as part of the annual Science Week on the theme "Modernization of national consciousness in the context of the formation of an intellectual nation". Among the authors are master students, doctoral students, teachers from Kazakhstan, Georgia, Poland, Azerbaijan, etc.

ISBN 978-601-265-242-0

© Авторлары, 2020

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2020

Құттықтау сөз

Қазақстандық қоғамның тұрақты даму факторларының бірі ғылым мен мәдениеттің дамуының, олардың жетістіктерінің қоғамдық санаға әсері болып табылады. Тұжырымдаманың құрылымы мен мазмұнын өзгерту арқылы қоғамдық сананы жандандыру өнер тарихының дамуына және ұлттық өнердің ақпараттық контентін тереңдетуге ықпал етеді.

Ұлттың жаһандық әлемдегі бәсекеге қабілеттілікке қол жеткізу бойынша ұсынылған стратегиялық бағыттарды іске асыру үшін тарих және өнер ескерткіштерін іргелі пәнаралық талдау арқылы тарихи және мәдени жадыны регенерациялау тетіктерін әзірлеу бірінші дәрежелі мәнге ие.

Жаһандану дәуірінде ұлттық бірегейлікті сақтаудың маңызды аспектісі халықтың мәдени мұрасын ілгерілету мен сақтау болып табылады.

Ғасырлар бойы қалыптасқан қазақ ұлттық мәдениетінің негізінде ұлттық код пен ұлт символына айналған өзіндік көшпелі мәдениет жатыр.

Бұл петроглифтер, сәулет ескерткіштері, қолданбалы өнер бұйымдары, археологиялық қазба материалдары, сондай-ақ қазіргі заманғы бейнелеу өнеріндегі осы бейнелердің символикасы.

Аталған халықаралық конференция гуманитарлық білімнің интеграциясы мен интернационалдандыруын тереңдетеді және зерттеу нәтижелерін әлеуметтік-мәдени ортаға және әлемдік мәдени кеңістікке ілгерілетуге ықпал ететін Қазақстанның жаңа имиджін қалыптастырады деп есептейміз.

**Т. Қ. Жүргенов атындағы
ҚазҰӨА ректоры**

А. Ж. Абдуалиев

Приветственное слово

Одним из факторов устойчивого развития казахстанского общества является влияние развития науки и культуры, их достижений на общественное сознание. Активизация общественного сознания путем изменения структуры и содержания концепта приведет к развитию искусствоведения и углублению информативного контента национального искусства.

Для реализации выдвинутых стратегических направлений по достижению конкурентоспособности нации в глобальном мире первостепенное значение имеет выработка механизмов регенерации исторической и культурной памяти через фундаментальный междисциплинарный анализ памятников истории и искусства.

Важнейшим аспектом сохранения национальной идентичности в эпоху глобальных вызовов является продвижение и сохранение культурного наследия народа.

В основе казахской национальной культуры, формировавшейся на протяжении веков еще с древности, лежит самобытная кочевая культура, ставшая национальным кодом и символом нации.

Это и петроглифы, архитектурные памятники, изделия прикладного искусства, материалы археологических раскопок, а также воплощенные в современном изобразительном искусстве символика этих образов.

Считаем, что данная международная конференция углубляет интеграцию и интернационализацию гуманитарного знания и создает новый имидж Казахстана, способствующего продвижению результатов исследования в социокультурную среду и в мировое культурное пространство.

**Ректор
КазНАИ им. Т. К. Жургенова**

А. Ж. Абдуалиев

Welcome word

One of the factors of sustainable development of Kazakhstani society is the influence of the development of science and culture, and of their achievements on public consciousness. The revitalization of public consciousness by changing the structure and content of the concept will lead to the development of art history and the deepening of the informative content of national art.

To implement the strategic directions for achieving the competitiveness of the nation in the global world, the development of mechanisms for the regeneration of historical and cultural memory through a fundamental interdisciplinary analysis of historical and art monuments is of paramount importance.

The most important aspect of preserving national identity in the era of global challenges is the promotion and preservation of the cultural heritage of the people.

The basis of the Kazakh national culture, which has been formed over the centuries since antiquity, is the original nomadic culture, which has become the national code and symbol of the nation.

These are petroglyphs, architectural monuments, products of applied art, materials of archaeological excavations, as well as the symbolism of these images embodied in modern fine art.

We believe that this international conference deepens the integration and internationalization of humanitarian knowledge and creates a new image of Kazakhstan, contributing to the promotion of research results in the sociocultural environment and in the world cultural space.

Rector

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Akan Abdualiev

ЧЕЛОВЕК НА МАЛОМ ЭКРАНЕ

Абильдина Г.,

профессор кафедры «Режиссура экранных искусств»,
 ҚР еңбек сіңірген қайраткер
gainijamal_ulitau@mail.ru

Аскарлова А.,

магистрант 2-го курса КазНАИ им. Т. К. Жургунова

Аннотация: Экранное искусство всегда конкретно в передаче физического облика человека, и тем не менее создание собственно портрета – прерогатива документального экрана. Каждая эпоха предлагает свое понимание человека. У каждой эпохи в искусстве своя эстетика, свои герои и свои формы их изображения. Но как бы ни менялись эти формы, портрет по праву остается особой областью творческого постижения действительности - областью, охватывающей разные виды искусства.

Ключевые слова: Экран, искусство, облик, портрет, эстетика, жанр, человек, изображение.

Андатпа: Экран өнері әрдайым адам болмысын беруде нақты көрініс жасайды, әрі оның үстіне деректі экран үшін тиімдісі, әрине, кісінің бейнесі – портрет. Әр дәуірдің адамы жөніндегі ұғым өз алдына бөлек болады. Әрі дәуірдің өнерінің өз әдебі, өз кейіпкерлері мен оларды кескіндейтін өз үлгілері болады. Ол пішіндер қалай өзгермесін, бәрібір, портрет өз алдына шығармашылық шынайылықтың жетістігі кеңістігінде ерекше ауқым бола алады - ол ауқым өнердің әр түрін қамтиды.

Кілт сөздер: Экран, өнер, болмыс, портрет, әдеп, жанр, адам, көрініс.

Кино со времени своего зарождения стало изображать человека. В одной из первых кинолент, «Завтрак младенца», Луи Люмьер показал семью своего брата Огюста: отца, мать и ребенка за завтраком. По меткому наблюдению М. Андронниковой,[1] люмьеровский «Завтрак младенца» был похож на домашнюю фотографию из семейного альбома. Добавим, что это «движущая фотография» еще не претендовала на художественно выразительную трактовку изображенных людей, на то, чтобы быть кинопортретом.

Что такое портрет? Так ли очевиден ответ на этот, казалось бы, простой вопрос. Само слово «портрет» происходит от французского «portrait», которое есть искаженная форма старого слова «roug - trait», то есть изображение оригинала «trait roug trait» – черта к черту, черта за чертой.

Портрет – это изображение человека, однако не всякое. Простая передача, фиксация внешних черт человеческого лица - будь то слепок, рисунок, фотография, изображение на киноплёнке, на экране телевизора – еще не портрет (именно фиксация как таковая, ибо и рисунок, и фотография, и кино – и телекадры могут быть портретными).

Глагол «portraire» образовался от латинского «protrahere» и значил первоначально «извлекать наружу», «обнаруживать»; позднее он приобрел значение «изображать» (портретировать) [2].

Показ человека в кинохронике, то есть в экранной летописи текущих событий, далеко не всегда приводит к созданию портретного образа. Можно выделить два варианта приближения к портретному изображению в хронике. Во – первых, просто лицо, показанное крупным планом в нескольких кадрах, наподобие движущейся фотографии, лицо разгаданное документалистом. Даже вне контекста фильма такое изображение может обладать большой выразительностью. Несколько кадров способны как бы эскизом портрета. Во-вторых, в хронике существуют сюжеты, специально посвященные какому –

то документальному герою. Тогда мы можем говорить о портрете – характеристике. О штрихах к портрету – биографии.

Как ранее говорили, портретом называют изображение конкретного, определенного человека, когда только он – тема произведения. При этом непременно предлагается передача не одного лишь сходства. Значит, основная тема портрета – человек, а основное содержание – внутренний мир человека, его духовная суть.

Портрет – это особый жанр. Если и не высший (иерархия жанров, как известно, не признается современным искусствоведением), то все – таки исключительный по своей возможности проникать в святая святых – душу человеческую. В трудах о портрете авторы непременно подчеркивают эту особенность жанра.

«Портрет, - писала М.Андронникова, - это одна из самых высоких форм искусства... Исследование проблемы портрета связано с выяснением кардинальных проблем общей истории и теории искусства и даже за эти обширные пределы». ,[1,с 21]

«Портрет, - читаем мы в работе другого автора, - во все времена признавался особым, а в некотором смысле даже высшим родом искусства. И не без основания. В самом деле, какой иной жанр дает более обширные возможности для изображения человека во всей сложной совокупности его духовного и физического облика, его индивидуальной неповторимости и типичности, его личного и общественного «Я»?» [3,с 12].

И это не просто выражение пристрастия к исследуемому жанру (хотя такое пристрастие легко объяснимо). Это точка зрения на портрет, имеющая свои глубокие основания. Как справедливо подчеркивал один из авторов, «мы выделяем как особую категорию портрет, изображение человека только в силу нашего исключительного отношения к человеку» ,[4.с 77].

Экранный портрет, подобно живописному, визуально конкретен, опирается на зримый образ. Но кроме того он, как литературный портрет, разворачивается во времени и использует слово; поэтому он может включить в себя элементы опосредованный, описательный (а не только непосредственно изобразительной) характеристики героя. В документальном фильме автор часто пользуется приемами «косвенного» портретирования: рассказом о герое тех, кто знаком с ним или его деятельностью, показом окружающей его обстановки, результатом его труда и т.д.

Интерес к человеку, к его судьбе - отправная точка развития портретного жанра в кинодокументалистике, как и в документалистике телевизионной. Особенно это стало заметно в экранном творчестве последних нескольких десятилетий. С годами документальный экран демонстрирует возможность все более глубокого художественного проникновения в суть явлений, в духовный мир человека. Но внутренний смысл отображаемого может быть раскрыт в экранной документалистике только через фиксацию внешних сторон действительности.

В этой связи известный исследователь документального кино С.В.Дробашенко пишет, что «охватить богатство человеческой чувственности камера документалиста не в состоянии. Она вынуждена довольствоваться внешним, «видимостью» ,[5. с 17-18].

Естественно, мысль эта во многом справедлива, если иметь в виду «камеру документалиста» как таковую. Но все – таки несомненно, о чем в частности, пишет и Дробашенко, движение современной экранной документалистики от внешнего к внутреннему, от «видимости» к постижению сущности вещей.

Важно это подчеркнуть, ибо, если документальный экран в принципе был бы не способен на раскрытие всей глубины личности, то и сознание полноценного экранного портрета оказалось бы невозможным. Вряд ли кто -нибудь возьмется утверждать, что документальный кинематограф наших дней знает свою Джоконду, однако очевидно, что изображение человека от первых синхронных интервью в фильмах Вертова до современных кинопортретов неизмеримо усложнилось.

Очевидно и другое. Если первоначально можно было говорить, что в изобразительном искусстве портрет – это жанр, а на экране – лишь элемент структуры образа, то теперь все очевиднее становятся успехи экранной документалистики в освоении портретного жанра. Среди документальных картин последних лет, снискавших наибольшее признание, преобладают фильмы – портреты. И если камере правду не дано «охватить богатство человеческой чувственности», то вооруженный камерой документалист как раз стремится к полноте такого охвата, к преодолению «внешнего» показа.

Если в живописном портрете проблема сходства оригинала с изображением достаточна сложна, то на документальном экране она разрешается просто, ибо герой здесь предстает в фотографически непреложной достоверности своего физического облика. В документальном портретном фильме герой особенно близок к оригиналу. Но в то же время они не тождественны: мы видим человека на экране таким, каким его увидел и отобразил автор. И в лучших фильмах – портретах авторам удается реально существующее, взятое из жизни лицо, не лишая его конкретности, показать с той степенью образного обобщения, которая присуща искусству.

Документалисты, запечатлевая жизнь, «монтируют» ее, «сжимают» на экране, делают условным время. В том и сложность их задачи, чтобы вырвать те из реальных, несыгранных минут, в которые происходит нечто неординарное или же наиболее типическое. Так возникает проблема драматургии экранного портрета.

Экранный портрет – об этом уже говорилось, – всегда имеет определенную протяженность, он выстроен во времени. Отсюда и необходимость драматургического развертывания образа на экране.

Драматургия экранного портрета – это такое построение и сочетание кадров, с помощью которых мы постигаем сущность данного человека. Это и драматургия авторской позиции, авторского отношения к герою. В документальном фильме глубина показа личности более всего зависит от того, насколько автор приблизился к своему герою, от принципов авторского подхода к материалу, предлагаемому жизнью. Подмеченная во время документалистом деталь может по – новому осветить образ. Этот процесс накопления жизненных наблюдений подобен процессу изучения модели живописцем – с той немаловажной разницей, что подмечаемое нужно тут же фиксировать на киноплёнке.

До сих пор, говоря об экранном портрете, мы не проводили разграничения между кинофильмом и телефильмом, между кино и телевидением. Но у телевизионного портрета есть, конечно, своя специфика. Телевидение с его пристальным вниманием к человеку, к миру его души открыло перед документальным экраном новые возможности.

В прямом телевидении портретный образ создается прежде в процессе общения со зрителем «с глазу на глаз». Дистанция между человеком на экране и человеком перед экраном значительно сокращается – визуальную и психологически.

В портретировании телевидение еще более, чем кино, строится на укрупнении – и физическом (крупные планы) и духовном (интимность, доверительность общения). Крупный план стал эстетической категорией ТВ, хотя обращение к нему было первоначально обусловлено во многом причиной технической – малыми размерами домашнего экрана.

Кратчайшая дистанция между человеком на экране и телезрителем – несомненно завоевание документалистики, но и немалое испытание для нее, ибо жизнь, текущая перед камерами, должна еще быть преобразована по законам художественного и публицистического творчества.

В. Пудовкин писал: «Между происходившим в действительности и экранной передачи есть существенная разница: она – то и определяет кинематограф как искусство. Аппарат, управляемый режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел на то, что важно, только на то что характерно»

[6.с 98]. В этих словах как раз и дано определение особой системы условности кинематографа. А телевидение?

Оно тоже сохраняет разницу «между происшедшим в действительности и экранной передачей». Сохраняет даже если говорить о прямом репортаже, который, казалось бы, просто показывать жизнь – и все. Ведь показывать можно лишь каким – то определенным образом. Показывать – значит чередовать на экране изображение фрагментов происходящего, полученные с помощью телекамер. Показывать – значит доставлять в наш дом изображение событий, которые на самом деле происходят далеко от нас. И непременно придавать этим событиям экранную форму, вписывать их в телеэкран в той или иной монтажной последовательности. Таким образом, можно сказать, что в телевизионной передаче реальность конструируется заново, пусть это и делается именно в целях наиболее полного, наиболее достоверного ее отображения.

Портретное начало проявляется в телевизионной программе по – разному в зависимости от жанра и стиля передачи, и от ее функции, и от того, кто и каком качестве предстает перед зрителем в кадре. В чем оно обнаруживается? От чего зависит портретное выявление человека на телеэкране?

В литературе о телевидении существует такая точка зрения: «Человек на экране телевидения, совершающий акт на глазах у телезрителей – сейчас, сию минуту, одновременно со своим изображением, - уже не действительность, а образ действительности. И поскольку это образ реального, конкретного человека –это портрет [7. с 231].

Только человек - подлинный материал портрета. Мысль эта как будто очевидна.

Литература

1. Андронникова М. От прототипа к образу, М., 1974г. с.9-10
2. Шапошников Б. Искусство Портрета., М., 1978 г.с 77
3. Зингер Л. О портрете. М., Искусство,, 1989 г с 12
4. Габричевский А. Искусство портрета. М., 2000 г.с 77
5. Дробашенко С. Феномен достоверности., М., 1972г. с 17-18
6. Пудовкин В. Собр. соч. в 3-т., т 1. М. 1974 г.с 98
7. Андронникова М. Портрет на экране., М., 1971 с 231

ЭСТРАДНАЯ ШКОЛА КАЗАХСТАНА И ЕЕ ЯРКИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НАГИМЫ ЕСКАЛИЕВОЙ)

Аблаев Д. А.

Магистрант 1 курса кафедры «Эстрадный вокал»
Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова,
г. Алматы
dias.ablayev@gmail.com

Аннотация: Известный исполнитель, педагог и общественный деятель в этом году отмечает 65-летие. Представительница среднего и частично старшего поколения, плодотворную деятельность посвятила не только исполнительству, но и активной общественной работе, также при ее непосредственном участии высоких показателей достигли многие казахстанские эстрадные музыканты. Н. Ескалиевой подготовлено внушительное количество лауреатов различных конкурсов. В связи с этим появилась уникальная возможность в данной статье раскрыть грани таланта крупной и яркой личности на эстрадном олимпе. По творчеству Народной артистки РК Нагимы Хабдуловны Ескалиевой существует необходимость и возможность в апробации накопленных достижений. Отличник образования Республики Казахстан, и сегодня, ее выпускники составляют целую плеяду популярных в Республике Казахстан талантливых эстрадных исполнителей, великолепных педагогов, которые работают в известных отечественных музыкальных заведениях и достойно несут знамя школы своего легендарного учителя.

Ключевые слова: эстрада, искусство, жанры, методика, вокальное исполнительство

Нагима Ескалиева родилась в многодетной семье, в которой была вторым ребёнком. В детстве её папа называл Чугункой. Родители Нагимы — отец Хабдул Ескалиев и мать Василя работали на мясном и молочных комбинатах. Она с детства мечтала о сцене, но никогда не думала стать певицей. В детстве занималась в драматическом кружке сельского Дворца Пионеров. Планировала поступать в театральный институт.

В 1973 году окончила Республиканскую студию эстрадно-циркового искусства (класс вокала Лаки Кесоглу), а в 1977 году — музыкальное училище им. Чайковского (отделение хорового дирижирования). С того же года солистка Объединения музыкальных ансамблей при «Казахконцерте». С 1978 года является солисткой Республиканского молодёжного эстрадного ансамбля «Гульдер». С 1985 года работает в Алматинской областной филармонии, поёт в эстрадной группе-ансамбле Медеу. В 1987 году закончила Чимкентский педагогический институт культуры им. Аль-Фараби, после чего плавно влилась в общественную работу и стала активным деятелем, членом Комитета молодёжных организаций Казахстана. Певица обладает выразительным голосом большого диапазона. В её репертуаре казахские народные песни, песни народов мира, песни советских и современных композиторов. В свое время она принимала активное участие в концертных программах Всесоюзного («Песня года» в Останкино) и Казахского Гостелерадио. Гастролировала за рубежом (Чехословакия, Монголия, Алжир-1977 г., Куба-1978 г., ГДР-1979 г., Дания-1983 г.)

Творческая деятельность насыщена всевозможными конкурсами и наградами. Она — Дипломант III Всесоюзного телевизионного конкурса артистов эстрады «С песне по жизни», (1979, Ленинград), 2-го Всесоюзного музыкального фестиваля (1984), Лауреат международного конкурса эстрадной песни «Золотой Орфей» в Болгарии (1984), лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана (1984), участница культурной программы 12-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (1985, Москва), Всесоюзного музыкального фестиваля «Золотая осень» (1985, Ташкент), обладатель Ордена Курмет. Фильмография артистки также внушительна. 1981 — «Родные степи» в роли Нагимы, 1983 — «Искупи

свою вину» в роли Раушан, 1984 — «Сладкий сок внутри травы» в эпизодической, но яркой роли, 2009 — «Кайрат — Чемпион, или Девственник №1» в роли Маргариты.

Деятельность в последние годы отмечена членством в жюри вокального телешоу «SuperStar KZ», а также семи сезонов вокального телешоу «X Factor». За недостаточностью материала по довольно сложной тематике по этапам развития эстрады Казахстана мы сочли вполне необходимым выбор данной темы научной статьи.

На современном этапе требования к эстрадным исполнителям значительно возросли, что заметно сказывается на уровне их подготовки, дальнейшего роста на научном поприще, активности в педагогической деятельности. Школа Народного артиста, Лауреата Государственной Премии РК Лаки Константиновича Кесоглу известна в лице ее ярких и колоритных исполнителей, она представлена многочисленными вокалистами. О Н. Ескалиевой, которая является последовательницей его исполнительской и педагогической школы необходимо сказать отдельно, так как ранее ее творчество не было представлено в столь полной мере. Исключения составляют популярные статьи и интервью в СМИ [1-10].

В качестве профессора кафедры «Эстрадный вокал» она активно прослеживает за всеми обучающимися, предлагая пути продвижения на всевозможных мероприятиях эстрадных исполнителей, содействуя их карьерному росту. Она автор учебно-методического пособия по эстрадному вокалу, опираясь на которое ведет многолетнюю педагогическую деятельность [11]. Мероприятия последних лет, посвященные реализации программ «Духовная модернизация» и «Семь граней Великой степи» при поддержке Министерства культуры и спорта РК дают уникальную возможность начинающим музыкантам участвовать в многочисленных мероприятиях, конкурсах, фестивалях и шоу проектах Республиканского и Международного формата. Выделенными могут быть Республиканские конкурсы певцов имени Тлендиева, Ж. Елебекова, К. Азербаяева, К. Кенжетаяева и Ш. Байсековой, Б. Тулегеновой, «Созвездие талантов – Мир, Творчество», «Дружба», «Жұлдыз», «Жанарган Жамбылым», «Жұлдыздар Фабрикасы», «Дауыс», «SuperStar KZ», вокальное телешоу «X Factor», Международные конкурсы-фестивали «Голос», «Новая волна», «Славянский базар», «Витебск», «Возрождение», «Хочу к Меладзе» и мн. др.

Отдельной строкой могут быть отмечены молодые вокалисты представленной музыкальной кузницы, достойно представляющие Казахстан на мировой арене и постоянно радующие слушателей новыми победами на международном олимпе. Все они успешные исполнители, лауреаты многочисленных вокальных конкурсов. Неустанное совершенствование исполнительского мастерства, постоянное стремление к достижению творческих высот характеризует обучающихся вокалистов даровитых педагогов кафедры. Необходимо назвать студентов Н. Х. Ескалиевой, среди которых особо выделяются Б. Тазабеков (солист популярной в Казахстане группы «The Jigits»), Жауынбай А. — Лауреат первой премии (IV Республиканский конкурс-фестиваль «Созвездие талантов — Мир, Творчество, Дружба» Актобе, октябрь 2016), студентку 3 курса Р. Макатаеву, являющуюся активной участницей всевозможных кастингов и многие телевизионных проектов. Вместе с тем, стоит выделить Кошенову Г., которая завоевала Гран-при на Международном европейском поп-рок конкурсе «Сарандев» в Болгарии, а также 1 место на Республиканском конкурсе эстрадных исполнителей РК «Жанарган Жамбылым» в 2017 году и специальный приз Батырхана Шукенова на Международном конкурсе «Шабьт» в 2016 году, обладателя Гран-при Международного конкурса Art-generation в Чехословакии Ястремского Е. и участницу Международного вокального фестиваля ABU TV Song Festival в Индонезии в 2016 году Ракиш А.

Высоких показателей при участии в многочисленных вокальных состязаниях достигли Кенишкалиев Б. (Республиканский конкурс «Жұлдыз» Караганда, 2017, 1 место), Аглакова У. (Пятый Республиканский конкурс певцов им. Тлендиева Тараз, 2017, 3 место), Муратхан Д. (VII Республиканский конкурс певцов им. Ж. Елебекова Караганда, 2017 2 место), Жауынбай А. 1 место), Ильясова Г. (VI Республиканский конкурс эстрадных

исполнителей «Жұлдыз-2016», Караганда, 2016, 3 место), Рахымбай Д. (Республиканский конкурс им.К.Азербайева «Шырқа даусым!» Тараз 2016, Гран-при), Акияшев А., Нургалиева Б. – (Международный конкурс «Шабыт» Астана, 2016, 1 и 3 места), Гиматов А. (Международный конкурс вокалистов им.К.Кенжетайева и Ш. Байсейковой Алматы, 2017, 1 место), Ертаев Ж. (Телевизионное шоу на телеканале «7», «Биле» Алматы, 2017 1 место).

Сразу несколько студентов стали лауреатами Международного конкурса-фестиваля «Возрождение», прошедшего в Армении, в 2016 и 2017 годах. Погодаев Н., Ястремский Е. и Напрягло А. заняли 1 место, Оразбаев Ж. также завоевал призовое место. Талантливый казахстанский исполнитель Ернар Садирбаев, занявший в 2014-м в Берлине третье место на международном конкурсе молодых исполнителей «Euro Pop Contest Grand-Prix Berliner Perle», а в 2017 году Гран-при международного конкурса эстрадной песни «Diamonds Voice» в Чехии. Среди них подающий большие надежды молодой певец Альмадиев Алибек (участник многих вышеперечисленных конкурсов, фестивалей и шоу проектов).

2019 год ознаменовался победой на престижном международном конкурсе эстрадных исполнителей «Славянский базар» казахстанца, который завоевал Гран-При. Это Адильхан Макин, вокалист, студент педагога Кайсиди И. Г. Известно, что в разные годы казахстанцы успешно выступали на представленном международном фестивале и удостоивались представленной награды престижного конкурса. В 2011 году Алишер Каримов занял третье место, Димаш Кудайбергенов завоевал Гран-при в 2015 году, Ернар Садирбаев занял первое место в 2018 году.

В стенах созданной Лаки Кесоглу и его последователями вокальной лаборатории, эстрадной школы высокого класса, где сосредоточилась талантливая молодежь свой неоценимый опыт передают выдающиеся мастера-наставники эстрадно-вокального искусства, с глубоким пониманием и желанием взрастить достойных приемников, поддерживая творческий порыв одаренных певцов. Нам известны их имена, это народные и заслуженные артисты РК, заслуженные деятели и известные музыканты – Люция Тулешева, Нагима Ескалиева, Толкын Забирова, Багым Мухитденова, Янис Кайсиди и мн. др.

Солирующая и очень популярная певица, постоянная ведущая ретрофестиваля «Алматы — мой первая любовь», профессор кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова Нагима Ескалиева, невероятно разносторонняя личность, обладающая огромным талантом и сегодня полна грандиозных планов, творческих идей, ею взращивается достойное поколение молодых эстрадных исполнителей, покоряющих не только отечественные концертные площадки, но и международные арены. Одна из видных эстрадных певиц, деятельность которой всегда отличалась многообразием, ярким воплощением художественного образа и сейчас активно передает свой неоценимый опыт молодому поколению эстрадных исполнителей, принимая участие в различных креативных шоу-проектах в качестве наставника и критика. Благодаря ее инициативе в Республике проходят мероприятия современного формата, способные продвигать вокалистов эстрады на международные площадки.

В связи с крупной и яркой личностью на эстрадном олимпе и достаточно полнокровным материалом по многогранному творчеству Народной артистки РК Нагимы Хабдуловны Ескалиевой существует необходимость и возможность в его научной апробации. В этой связи, по теме будущей магистерской диссертации «Тенденции развития эстрады Казахстана на примере творчества Нагимы Ескалиевой» собраны достоверные фактологические сведения относительно казахстанского вокально-эстрадного исполнительства и образования. Все достижения на эстрадном поприще автора данной публикации и будущего научного исследования на данную тематику полностью связаны с неоценимой педагогической методикой известной исполнительницы.

В научном исследовании планируется использование метода музыковедческого анализа, опирающегося на теоретические основы исследования произведений,

культурологический, гносеологический и аксиологический методы, охватывающие различные архетипы музыкального языка и общие взаимосвязи ценностных систем в контексте сущностных аспектов эстрадного искусства и исполнительства, методы смежных гуманитарных наук и искусствознания, философии, фольклора, этнографии, психологии и метод практического освоения исследовательской и исполнительской деятельности вокалиста музыкальной эстрады.

Это — первая предпринятая попытка в современном музыкознании в осмыслении теоретических и практических проблем искусства эстрады как сложного социокультурного феномена на примере ее деятельности. В этой связи будут раскрыта история возникновения отечественной музыкальной эстрады и основные этапы ее развития в русле известных и значимых шоу проектов. Будет определена сущностно-содержательная характеристика музыкального искусства эстрады Казахстана и деятельность Народной артистки РК Нагимы Хабдуловны Ескалиевой как феномен многомерного и универсального явления.

Список источников:

1. «Все, что я имею в этой жизни, я заработала своим трудом» // «Ару жан». №9 (11), сентябрь 2006.
2. «В перерывах сценического праздника» // «Женщины Восток-Запад», апрель 2007.
3. «Слова, идущие от сердца...» // «Женщины Восток-Запад», февраль 2003.
4. «И железные леди плачут...» // «Экспресс К» четверг, 20 марта 2003.
5. «Нагимуша, Нагима, тетя Надя» // «Экспресс К» четверг, 20 марта 2003.
6. «Народная» // «Новое поколение». 10 апреля 2014 г. №37 (1124).
7. «Ищу свою песню» // «Огонек», 1982, №41.
8. «Дорогу осилит идущий» // «Советская эстрада и цирк», 1983 №3.
9. «Встретить завтрашний день» // «Кругозор», 1987. №2.
10. «Нагима Ескалиева: в душе я хрупкая» // «Новое поколение», 24 апреля, 2008.
11. Ескалиева Н. Х. Эстрадный вокал. Учебно-методическое пособие. Алматы, 2007.

КОГДА ТЫ В ЧЕМ НЕ СОГЛАСЕН С ВЕЛИКИМ АБАЕМ.

Статья из цикла «Телевидение, и мы»

Акчалов Е.,

доцент кафедры «Режиссура экранных искусств» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

Аннотация: Эта статья – ответ тем, кто считает, что философия Абая сегодня не актуальна, не интересна и устарела. Здесь рассматриваются вопросы нравственности в системе образования и науки. И ставятся задачи перед современным телевидением Казахстана.

Ключевые слова: Абай, нравственность, образование, телевидение.

Түйіндеме: Бұл мақала Абай философиясының қазіргі заманға сай емес, қызықты емес және ескірімеген екендігіне сенетіндердің жауабы болып табылады. Онда білім мен ғылым жүйесіндегі мораль мәселелері қарастырылады. Алдағы міндеттер Қазақстандағы заманауи теледидарға жүктелген.

Resume: This article is the answer to those who believe that the philosophy of Abay today is not relevant, not interesting and outdated. It addresses the issues of morality in the system of education and science. And the tasks are set for modern television in Kazakhstan.

Когда читаешь Абая, вдруг совершенно ясно понимаешь, как неумолимо меняется время. Как меняются человеческие ценности. Как меняются приоритеты. Как меняемся мы... И меняемся, к сожалению, в худшую сторону. И хочется закричать, как когда-то Абай, «Казахи, остановитесь! Куда мы с вами катимся? В нравственную пропасть...!» И потому нам с вами надо снова и снова обращаться к мудрым словам-назиданиям Абая, в том числе и с экранов телевизора. Об этом мы долго и подробно разговариваем со студентами. С будущими режиссерами ТВ. Ибо и от них, в том числе, во многом зависит нравственный климат нации.

Я понимаю, что мы живем в очень прагматичное и рациональное время... И многие ценности изменили свой вектор – принимают лишь то, что принесет реальную пользу или выгоду. Причем выраженную в конкретной сумме или услуге. И к моему ужасу, сегодня оказывается система образования оказывает, извините за тавтологию, образовательные услуги. Мы теперь не учим вечному и пре4тасному, а оказываем услуги. Казалось бы, пара слов в определении методологии образования. И как все поменялось! Услуги... И студенты так же относятся теперь к системе образования – оказывайте мне образовательную услугу. Как в том анекдоте – «вот она я – танцуйте меня.» Из этого отношение учеников к учителям – полное пренебрежение, а иногда и побои. Кто ты такой – учитель? Неудачник, который не смог пристроиться в этой жизни – не получил выгодный пост или не открыл свой бизнес... А студенты научились не работать в библиотеках и Интернете, а писать жалобы на преподавателей. И система стает на сторону студентов. Как же – мы оказываем услуги, а клиент всегда прав. Студентам с некоторых пор разрешено самим выбирать свои предметы. И часто они задают вопрос – а зачем нам философия, литература, культуроведение, история, религиоведение? Ведь они не помогут нам освоить профессию. Зато они помогут нам остаться людьми. Такими, какими нас хотел видеть Абай. Нравственными, образованными, честными... Список продолжить? Но эти качества сегодня не в чести у современной молодежи. Ведь в них нет, на их взгляд, практической пользы...

Недавно проезжал мимо городской прокуратуры, а там билборд «Центр правоохранительных услуг». Теперь у нас прокуратура не обеспечивает соблюдение законности, оказывает правоохранительные услуги...

Я еще помню времена, когда родители продавали последнюю корову, чтобы дать своему ребенку образование... Образование! А сегодня это называют инвестицией в своего ребенка для того, чтобы получить диплом. Опять видите разницу в значениях - не получить ОБРАЗОВАНИЕ, а получить ДИПЛОМ. «Не постигнув наук, не хвались» - говорил Абай. А мы и не хвалимся уровнем полученных знаний – мы теперь хвалимся наличием диплома. И чем престижнее ВУЗ, его выдавшего, чем больше хвалимся. Вот КазНАИ им. Т. Жургенова не выдает дипломы, а заставляет их зарабатывать – своими знаниями, постоянным совершенствованием, непрерывной учебой, развитием своего творчества. Ведь знания зарабатываются. Об этом говорил Абай. А вот дипломы, действительно выдаются.

Но ведь чем престижнее ВУЗ, чем выше он стоит в рейтинге, тем качественнее знания дает он, скажете вы. И будете совершенно правы. ВУЗ дает знания, но берут ли эти знания те, кто там учится. Ведь многие поехали туда не за знаниями, а за дипломом. Да, я знаю сотни молодых людей, болашаковцев, которые свои трудом получили прекрасные и глубокие знания. Но я знаю не меньше молодых людей, которым купили дипломы этих ВУЗов. Мы все читали, как себя ведут дети этих нуворишей за рубежом, как и за счет чего они там «учились» и получили свой драгоценный, во всех смыслах, диплом. Ведь их не отчисляли из ВУЗа – кому хочется терять десятки, а порой и сотни тысяч в фунтах или евро... Ведь это образовательные услуги. Все, что угодно за ваши деньги.

«Мы не стремимся овладеть знаниями в целях наживы», – этими словами Абай подчеркивал, что основу благополучия страны составляют образованные граждане. «Не думай о выгоде, думай о чести, стремись знать, как можно больше».

Да, на первый взгляд, назидания Абая устарели. Так утверждают те, кто пробежал слова-назидания по диагонали и теперь считают, что они читали Абая. А давайте, прямо сейчас на бумаге создадим телевизионную передачу по одному из самых противоречивых «черных слов» Абая, по мнению этих, кто читает по диагонали.

Слово двадцать шестое. «Казах бывает рад до безумия, когда его скакун на состязаниях приходит первым, борец, выставленный им, побеждает в поединке, борзая или ловчий сокол отличается на охоте. Не знаю, бывает ли в его жизни большая радость? Пожалуй, нет!

Но что за удовольствие находит он в том, что одно животное превосходит другое в ловкости и быстроте или в том, как один человек повергает наземь другого? Ведь не он опередил и даже не сын его поборол кого-то?

И вот по этому слову мы начинаем писать свою историю свой сценарий. И сразу видим противоречие. Побеждающий скакун – это ведь селекция, и родилась она не сегодня, а в далеком прошлом, когда в степи занимались этой селекцией. О чем говорит Абай? Разве не в степи вырос он? И не понимает, что такое вырастить такого скакуна и дать потомство для многих. Вырастить собственную породу. Или сохранить ее, как сейчас делают с тазы или беркутами и соколами?

А борец, выигравший соревнование? Это ведь та самая честь страны, народа, о котором так ратует Абай. Мы все гордимся Сериком Конакбаевым, Даулетом Турлыхановым, Сериком Сапиевым... А как же чемпионаты страны, Азии, мира, Олимпийские игры в конце концов? На каких примерах воспитывать подрастающее поколение, развивать детский спорт? Нет, не прав Абай, говорят скептики и рационалисты. И какой хороший получается сценарий! Мы спорим с самим Абаем и доказываем в своей передаче, что он не прав...

А теперь давайте посмотрим с другой стороны. Вы помните с чего начиналась эта статья? С утверждения, что, читая Абая, мы особенно четко видим, как меняется время. Как меняются человеческие ценности. Современные рациональные люди, или люди с клиповым мышлением, видят лишь то, что на поверхности. Или показанные примеры. Да, примеры с точки зрения 21-го века уже неудачные. Но помните, как меняется время и когда эти слова были написаны. Просто поменяйте скакуна на «Бентли», виллу в Каннах,

яхту в Атлантическом океане, борца на клуб «Челси» - «Челси», не «Кайрат» или «Ордабасы», тазы на тигра в клетке в собственном зоопарке, и вы поймете о чем плакал Абай. О чванстве, высокомерии, о нравственности... И получится совсем другая история, совсем другой сценарий. Я всегда говорю студентам, что телевидение – это очень опасная штука. И очень ответственная.

Сегодняшняя ситуация с коронавирусом на многое раскрыла глаза. Мы увидели кто чего стоит. И с точки зрения профессионализма. И с точки зрения нравственности. Кто-то не стесняясь наживается на глобальной беде, а кто-то играет на трубе гимн Казахстана. Кто-то строит больницы не в пользу себе, а кто-то уже сейчас обвиняет их в меркантильности. Да, строители больницы этим поступком заработали и заработают в будущем репутационный капитал. Но не разве не об этом говорил Абай, когда говорил о памяти потомков и ответственности своих поступком перед ними. Все эти люди и есть герои наших с вами телевизионных передач. Всех, и со знаком «плюс» и со знаком «минус». И пусть будет больше передач со знаком «плюс». Это будет значить, что наше общество не совсем еще потеряно, не совсем безнадежно.

Современный мир меняется не ежедневно, а ежечасно. Во всех сферах жизни ставятся новые задачи и требования. Ведь точно сказано, что основу прогресса составляют образование и наука. Абай искренне напутствовал, чтобы казахский народ постоянно учился и развивался.

«Поэт призывал народ к самосовершенствованию, освоению новых навыков. Он раньше всех понял, что это требование времени. Можно утверждать, что идея формирования интеллектуальной нации, о которой мы говорим сегодня, также отсылает нас к Абаю. Каждым своим словом великий мыслитель стремился развивать национальное сознание. Именно поэтому глубокое изучение наследия Абая так важно для нас». (Касым-Жомарт Токаев. «АБАЙ И КАЗАХСТАН В XXI ВЕКЕ»)

Несмотря на природное равенство, люди, далее утверждает Абай, в нравственном отношении друг с другом не равны: одни безнравственны, порочны, глупы, хитры, другие, наоборот, нравственны, добродетельны, умны, скромны и т. д.

Свой высший этический идеал Абай выразил в нравственной формуле: «Адам бол! — Будь человеком!». «Учитесь, чтобы стать Человеком, стать полезным своему народу». Вот под этими словами я подписываюсь обеими руками и каждый день говорю своим студентам. Ремесло в нашей академии мы студентам дадим в любом случае, но наша задача сделать их Человеком. А это гораздо труднее. Но важнее. И потом чрез свое ремесло, они уже специалистами понесут эту нравственную парадигму в массы, через телевизионный экран. И тогда я буду уверен, что мы со своими коллегами сделали свою работу качественно. И жизнь эту прожили не зря.

Литература:

Абай. «Слова-назидания»

Касым-Жомарт Токаев. «Абай и Казахстан в XXI веке»

М. Т. Уксукбаева. «Абай Кунанбаев о проблеме нравственного воспитания».

АКТЕР ӨНЕРІНІҢ ІРГЕТАСЫ – ЭТЮД

Алимкулова Жансая Кайсарбековна

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының аға оқытушысы
talgat.nuskabek@mail.ru

Аңдатпа: Бұл мақалада актер өнерінің іргетасы этюд жайлы және оның жасалу жолдары жайлы айтылады. «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасында бірінші курста жасалатын этюдтардың қаншалықты маңызды екені туралы тереңінен түсіндіріледі. Этюдтің қандай түрлері бар және этюдті құрастыру үшін қандай тақырыптарға бару керекті жөнінде ғылыми дәлелдер келтіріледі. Жаңадан өнер табалдырығын аттап басқан шәкірттің этюдті қалай жасалу жолын оңай әрі тез ұғынуы үшін жеңіл түсіндіріледі.

Кілт сөздер: Этюд жасау жолдары, этюдтің түрлері, этюдту құрастыру, этюдтің құрылымы, актер өнерінің алғашқы қадамы.

Аннотация: Резюме: в этой статье рассказывается об основах актерского искусства, о этюде и о том, как оно сделано. На кафедре «Актерское мастерство и режиссура» подробно рассказывается о важности первокурсных зарисовок. Существуют научные доказательства того, какие типы эскизов доступны и какие темы следует освещать для составления эскиза. Легко объяснить, как легко и быстро сделать этюд для ученика, только что переступившего порог искусства.

Ключевые слова: Ключевые слова: способы создания эскиза, типы эскизов, эскизный дизайн, структура эскиза, первые шаги в действии

Abstract: This article talks about the basics of acting, the study, and how it is made. At the department of "Acting and Directing" the importance of first-year sketches is described in detail. There is scientific evidence of what types of sketches are available and what topics should be covered for sketching. It is easy to explain how to easily and quickly make a sketch for a student who has just crossed the threshold of art.

Key words: Keywords: sketching methods, sketch types, sketch design, sketch structure, first steps in action,

Әр саланың өз методикасы, әліппесі фундаменти болады. Жаңадан мектеп табалдырығын аттап басқан бала алғаш А әріпін танығандай, ер жетіп үлкен оқу орнына түскеннен кейін де жаңа әріппен танысары хақ. Барлық сала бар мамандық өзінше қиын, өзінше ауыр. Дегенмен басқа саланың функциясы нақты өлшенген таблица іспеттес. Ал өнердің әліппесі күнде бір әріпке өспесе кемімек емес. Сондықтан да өнерде екіге екіні қоссаңыз жүз немесе нөл деген сөздерді студент шағымыздан естім келеміз. Мысалы математика саласын алайық. Баланы тақтаға шығарып белгілі мына $x+y=$ есебін шығаруды талап еттіңіз. Есептің жауабын яғни шығарылу жолын бала білмейді. Бірақ осы есептің шығарылу жолын $x+y=xy$ ұстазы білетіні бәріне аян. Және осы сияқты қарапайым мысал. Қазақ тілі пәнін алайық. Мектеп қабырғасында тақтаға баланы шығарып зат есім дегеніміз не және қандай сұраққа жауап береді дедіңіз. Егер білсе ол ойланбастан: зат есім дегеніміз заттың атын білдіреді, кім не деген сұраққа жауап берер еді. Және ол дұрыс жауап берген болады. Мұнда біз біздің актер шеберлігі пәні элементтерінің нақты жауабы жоқ дегенім емес, тек біздің салада заман талабына және ұсынылған тосын жағдай мен мақсатыңызға қарай әрқилы өзгеріп отыру бар. Басқа мамандықта нақты өлшем мен жауап берілген және бекітілген және ол өзгермейді.

Ал енді күнде жаңалығы шығып отыратын актерлік өнерге тоқталайық. Сіз мұнда баланы тақтаға шығармасаңызда, сахнаға шығарып, бір жануардың өмірінен үзінді

келтіруін сұрайсыз. Болашақ актер өзіне жақын аңды зерттеп келген, бірақ ол жануардың өмір баянын осы сахнада дәл қазір, осы жерде дәл осы сәтте ойлап табуы шарт болмақ. Осы оқиғаның қалай өрбитіні ұстазға беймәлім. Болашақ актер әрекет ете бастайды, сахнадағы жоқ нысанамен қарым-қатынасқа, қақтығысқа барады, жемтігін аулайды, су ішеді, бір жерін ауыртып алады яғни бар әрекетін елестетуі демек қиялына ерік беру арқылы жасайды. Ендігі жерде ұстаз тарапынан сын айтылады: сен партнеріңді көрмейсің, суды ішкенде шөлдегеніңді байқамадым, сенбеймін, жалпы өзің не істеп жүрсің деп түк түсінбеген болады. Бағанадан бері терлеп жұмыс жасаған баланың ойынша сахнадағы нысананы нақты көрген. Егер әрбір жасаған әрекетін ұстаз түсінбесе болашақ актер өз ойынына сендіре алмағандығы. Ұстаз тарапынан: Өнерде алдауға болмайды, қойылым барысында сізге көрермен сену керек, ісіңіз шала көп еңбек керек деген сын пікірлер жиі айтылады. Және осындай сын пікірлер төңірегінде сұрақ қоя отыра ұстаз сол баламен сахнада бірнеше күндерін тіпті бір ай уақытын бір этюдке арнауы бізге аян. Актер шеберлігін оқыту осындай кішігірім қиындықтан, үлкен ауқымды тақырыптарда қиындықты бастан кешіріп отыратын мамандық. Шәкірті еңбекқор таланттың тумасы болса ол басқа жағдай әрине. Актер өнерінде алдын ала өлшенген таблица жоқ. Тағыда өнерді үйретуге болмайды, үйренуге болады- дейді.

Актерлік өнер адам бойындағы қабілеттерінің көмегімен белгілі бір кезең мен уақытқа тән тірі образ кейіп жасау өнері. Актерлік өнер шабыт күшін, қиял қуатын ыстық сезімді талап ететін ерекше қабілет. Негізінде салт-дәстүрлік рәсімдерден басталған актерлік өнер, жан-жақты өнер түрі болып қалыптасты. Салт-дәстүрлік рәсімдерде ән, би, музыка, сөз, грим киім т.б қолданылатын. Актерлік өнердің бір құралы- тапқырлық. Сахнада тапқырлық автор мен режиссердің артқан міндетін орындай отырып, төл табиғатын сақтап, әсерлендірудегі актердің еркіндігінен көрінеді. Өнер теория мен тәжірибенің тоғысуы, сабақтасуы негізінде жүзеге асады. Өнер мектебінен түлеп ұшқан бақытты шәкірттер көп ақ, десекте ары қарай актер болу болмасы оның алған білімі мен қаланған өнердегі фундаментіне байланысты шешіліп жатады. Мамандықты игеру оның теориясын меңгеріп, практика жүзінде іске асыра білуде. Негізі актер шеберлігі адамның көргенімен оқып тоқығанына тікелей байланысты. Көп білу рөл сомдау кезінде өте қажет. Бала күнінен байқағыш аңғарымпаз балалар көбіне актер немесе режиссер боп жататыны сондықтан. Әр нәрсеге байқағыштықпен қызығып, аңғарымпаз болмасаңыз кішкентай этюд жасаудың өзі сіз үшін мұң болмақ. Актер өнері саласының ең бір басты талаптарының бірі бақылау. Бақылау – зерттеу не тексеру әдісі. Бақылау арнайы жоспар бойынша, белгілі бір мақсатта жүргізіледі. Бақылаудың мақсаты мен міндеттері, объектісі оқу- тәжірибе жұмысы, берілген тапсырмалар болашақ актердің өзіндік жұмысына жатады. Этюд жасау негізінде шығармашылықпен жасалған жұмыс, сахнадағы еңбектің нәтижелі болуына әсері мол. Көркемөнер творчествосы, оның ішінде сахна өнері органикалық табиғи процесс десек, оның бірден-бір ең сенімді іргетас негізі кәдімгі қарапайым әрекет- дейді режиссер, халық артисі Маман Байсеркеұлы. Актер үшін ең алғашқы әрекет ету процессі осы қарапайым жаттығулар мен этюд жасаудан басталады. К.С.Станиславский: көпшілік актерлердің қатесі әрекет туралы ойламай, оның нәтижесі туралы ойлайды. Олар әрекетті айналып өтіп, төтелей нәтижеге ұмтылады. Соның салдарынан кәсіпқойлыққа апаратын зорлық пен нәтижелік ойынға соқтырады дейді. Ия расыменде тек сөзін оқып қана тұратын болашақ актерлер өте көп. Сахнада шынайы өмір сүру үшін оған дейінгі көмекші жаттығулар мен этюд жасай білу керек. Ең болмаған да басынан өткен оқиғаны есіне түсіру арқылы, қиялымен сенімді түрде көрерменге жеткізсе болғаны. Өнер қабырғасына келіп түскен студенттердің көбі этюдті бірінші рет естігендерін айтып жатады. Барлығының ойынша актер өнері киноға түсумен ғана байланысты. Кей балалар этюд жасауда әлсіз болып көрінгенімен, сөз әрекетінде өздерін әжептеуір жақсы қырынан көрсетіп жатады. Ол процесс ұзаққа созыла қоймайтыны анық. Өйткені актер өнерінде этюд жасау арқылы суырыпсалмалыққа жаттығады. Түптің түбінде теория мен практиканы және бастапқы кездегі өнердің әліппесін меңгерген маман

ғана ұзақ жасайды. Актер шеберлігі элементтері жайлы оқулықтар баршылық. Профессор, халық артисі режиссер Маман Байсеркеұлы «Сахна және актер», Профессор режиссер О.С.Кенебаев «Актер шеберлігінің элементтері» т.б. Деседе актер шеберлігіне қатысты тренингтер мен этюд жасалу жолдары жайлы оқулықтар қазақ тілінде аз.

Алғашқы қадам маңызды мәселе. Абитуриент актерлік бөлімнің студент сапына келгеннен кейін, оның өмірі сахнамен байланыста болатыны белгілі. К.С.Станиславский: «Актер өмірді бейнелейтін әрекет жасаушы күш» - дейді. Яғни актер шеберлігі пәні ұстаздарының негізгі мақсаты, сахнада шынайы әрекет тудыра алатын, өнер тудырушы актер мамандарын дайындау. Актер мамандығына үлкен қызығушылықпен өнер академиясына белсенді болып келу, ол бір ғана мәселе. Мысалға бір курсқа жиырма бала қабылданды делік. Пайызға шаққанда солардың елу- алпыс пайызы ғана жақсы актер болып шығуы мүмкін. Себебі дарын, талант, еңбекпен ғана бағындыратын бұл мамандық, әрдайым актердің жаттығып жүруін талап етеді. Біздің ең алғашқы дәрісімізде жаттығулармен басталады. Актер шеберлігінің әр-бір элементіне жеке-жеке жаттығу жасатамыз. Сол элементтерге этюд жасап келуін талап етеміз. Мамандықтың әліппесін игеру жаттығулар арқылы болатын болса, оның ішіндегі маңыздысы –этюд. Этюд - дегеніміз не? Этюд –өмірден алынған сахнада актердің елестетуінен туған, «Егер де » элементі арқылы жасалатын мазмұнға толы шағын шығарма. Этюд арқылы актердің табиғаты көркейіп жаттығады және жан-жақты қырлары ашыла түседі. Сонымен қатар этюд актердің өзіндік жұмысының әрбір этапында, кәсіби артисті тәрбиелеу мақсатында қолданылады. Этюдтің негізгі анықтамасы - сахналық сауаттылық. Сонымен қатар негізгі мақсат болып алынбайды, ол тек мамандықта және актер шеберлігінде өзінді іздеу жолындағы творчестволық құрал ретінде қалады. Егер этюд өмірлік шындықты байқау арқылы алынбаса, процесс болмаса, басы, ортасы, аяғы шындыққа жанаспаса ол- этюд емес. Менің басымнан өткен, маған таныс мен білетін қақтығысқа толы оқиға болса тіпті жақсы. Этюд- оқиғалы эпизод. Кәдімгі өмірден алынған шындық. Басталды, өрбіді, аяқталды. Мұндағы оқиғалар қысқа немесе ұзақ болуы мүмкін, бірақ шиеленіс, шарықтау шегі, шешімі болуы шарт. Этюдтің заңды құрылымы міндетті түрде шиеленіс тудырады. Оның көмегімен белгілі бір мағына көрінеді. Өмірдің өзі үзілмейтін мінезді оқиғалардан тұрады. Оқиғалар бір-біріне тәуелді. Өмірдің кез-келген үзіндісін алсақ, бір оқиғадан бір оқиғаның туып жатқанын көреміз. Міне осы әрекетті процесс- дейміз. Мұндай әрекеттер өмірдің заңдылығы. Демек, келе-келе өмірден алынған үзінді, сахналық шындыққа айналуы заңды. Этюдтың ең бастысы- әрекет. Біз этюдтың мына бағытын пайдаланамыз. Өнер саласы бойынша, бірінші семестрде этюд жасаудағы ең маңызды сәт, мазмұнды үнсіздікке үйрену. Бұл дегеніміз жаттығу барысында еш сөзсіз, сөйлемсіз берілген тапсырма немесе алдын ала дайындалған этюдті елестетуі арқылы іс-әрекетпен ғана түсінікті етіп жасау. Кез-келген өнер саласын оқыту барысында артисті диттеген мақсатқа жеткізу үшін жаттығулардан бастаймыз. «Ғылым мен өнердің шыңына шығам деп талпынбас бұрын, әуелі оның әліппесін оқып үйреніңдер»- дейді И. Павлов. Кез- келген этюд- жаттығу болып саналады. Ал кез-келген жаттығу этюд емес. Егер мазмұнды, бас-аяғы бар, шиеленіске толы бір немесе бірнеше оқиғадан тұрмаса. Этюдті өнердің әліппесін үйренуде, алғашқы өнер сахнасына қадам басуда, немесе үлкен сахнада сомдамақ болған рөліңізге ену, дайындалу барысында жаттығу ретінде қолданамыз. Этюд бірнеше минуттарға тіпті жарты сағатқа созылуы мүмкін. Уақытында ешқандай шектеу жоқ. Бірақ ескертетін жағдай мазмұнды өмір шындығынан алынған үзінді болуға тиісті. Этюдті жасау үшін актер шеберлігіне қатысты тренингтер арқылы келеміз. Бір ғана элемент алақандарымызды ысқылап қыздырудан бастауға болады. Әр ұстаздың бағыт бағдары, ұстаным біліктілігіне қарай көрініс табады. Болашақ өнер адамын сол қажетті көңіл күйге әкелуден басталады. Актерді күнделікті жұмыс жасау дағдысынан, творчестволық дағдыға жеткізу. Және айта кететін жәйт зерттеу, зерделеу, бақылау мен байқағыштыққа тәрбиелеу. Мысалы ең алғашқы сіздің бар ынта-жігеріңізбен жасайтын жаттығуыңыз, күнде көріп жүрген орындық делік. Ол орындықтың түсі қандай, сыры

кеткен немесе енді ғана сырланған, жаңа-ескі, бетінде қаптағышы бар, матадан немесе былғарыдан, шегелермен бекітілген, бір шегесі түсіп қалған немесе бір жерден екі шеге қатар қағылған, аяғы бар жене қисық, артқы жақтауының түсі бөлек дегендей бәрін-бәрін бүге-шүгесіне дейін байқау. Этюдке келмес бұрын осындай қарапайым тренингтерден бастаған жөн. Тіршілігімізде күнде көз алдымызда жатқан затты байқамауымыз мүмкін. Ал актер үшін осының бәрін зерттеп қадағалап жүруі маңызды. Зейін элементінің бес түрін (көру, есту, иіскеу, сипап сезу, дәм сезу) этюд жасау барысында қолданамыз. Этюд жасау барысында белгілі бір педагогикалық логиканы сақтау қажет. Оқыту және тәрбие үрдісінің белгілі бір ұстаным және нақты сүйенімі болу шарт. Болашақ актердің қажетті, сапалы, кәсіби маман болып біртіндеп қалыптасуына және ешкімге ұқсамайтын ерекшелігін қалыптастыруға шынықтыратын дара жаттығуларды жасатқан дұрыс. Этюд жасау жүресін- оқу әдістемелік нұсқаушы және болашақ актерді дайындау барысындағы тренинг ретінде қарауды меңзеймін. Этюдті болашақ актердің бойындағы кемшілік: сіресу, қатайу, жақтың қарысуы секілді актер болып қалыптасуына кедергі болатын мимикаларын тәрбиелеу барысында, белгілі бір мақсатпен жасауды талап етеміз. Этюд жасау керек екен деп, ойдан немесе басынан өткен оқиғаны жасап көрсете салу қате. Әрбір этюдті жасағанда барынша еркіндікке, яғни сахнада еркін жүріп тұруына дағдылану үшін жасауы шарт. Этюд жасау процесі қысқа ғана мерзімде өтіп кететіндіктен, бір этюд жасасаңызда зерттеп нақтылап алмайынша жасауға болмайды. Театр өнері факультетінің ұстазы академик Құлбаев Аман Бекенұлының мын сөздерімен толықтырғанды жөн көрдік: Талантқа барар жол-талап пен еңбек. Бұл –аксиома! Таланттың бас иер жері-қажырлы еңбек-деп есті жанға түсінікті етіп айтылған.[1]. Әр-бір еңбекпен келген жұмыс нәтижелі болмақ. Осындай талап қоя отырып жаттығуларды ынта-жігерімен жасаған шәкірттің өне бойы озық болғаны. Кішігірім тренингтерден бастаймыз. Мысалы: аяқ киімінің бауын қададым, айнаға қарап шашымды тарадым, сөмкемнен дәптерімді шығардым деген секілді. Кез-келген этюд тапсырмасы толығымен әрбір актердің қабілетін аша алады. Дегенмен нақты күші бар белгілі бір мақсатта қолданылған этюдтік тапсырма актердің өзіне тән ерекшелігін дамытады. Студенттерге этюдтік тапсырма берерде біз сол этюдтің қандай тренингпен толығынын және жеке басындағы қандай дағдысын ашуға бағытталатынын білуіміз қажет. Әуелі тапсырма студенттің барлығында этюдтің болуын талап етеміз. Сонымен қатар студентке этюд жасаудың заңдылықтарын үйретеміз. Яғни этюдтің өмір шындығынан алынуы және сол өмірдің бір үзіндісі, маған таныс оқиға, мен көрген және мен білетін жануар немесе тіпті өзімнің басымнан өткен оқиға. Шын мәнінде біз сахнадан тыс еткен әрекеттеріміздің бәрі тірі байқала бермейтін шынайы әсерлерге толы. Сахнаға шығу барысында тірі өмір тәжірибеміздегі шынайы әрекеттеріміз жоғалып жатады. Жасандылықтың орын алуы өз іс-әрекетімізді жіті бақыламағандықтан. Актерге ең керек қабілет- зейіні. Күнделікті ішіп-жеу жай әрекет болып көрінгенімен, сахнада үлкен еңбекті талап ететін әрекетке айналуы әбден мүмкін. Этюд жасауда болашақ актер жан-дүниесін қосып оның ләззатын сезіне алмаса сахнаның заңдылықтарын игеріп кетем деуі қате ұғым. Студенттердің өмір тәжірибесіне, немесе өмірде көрген-білген танымының деңгейінде тапсырма берілуі тиіс. Кей жағдайларда, баланың санасы көтермейтін, психологиясына ауыр келетін, философиялық ойлары терең тапсырмалар беріп балаларды қинап қоятын жәйіттарда болады. Одан нәтиже таппаймыз! Студенттің біліктілігіне байланысты, тәжірибесі ұлғайып уақытпен келетін процесс. Осындай жәйіттарды қадағалап, буыны қатпаған балаға бірден сүйек жұт демей, әрбір элементтерге жаттығулар жасатып ұғындыру қажет. Өйтпеген жағдайда ұстаз тарапынан қылмыс жасаған болады. Этюд- актер техникасын дамытуда үлкен көмегі бар жаттығу. Әр түрлі жанрда, мағынасына қарай, мақсатына және ұсынылған тосын жағдайға байланысты жасалады. Алғаш сахнаға қадам басқан актер үшін этюдтің орны ерекше. Этюдтің көмегімен актер ең әуелі, өзімен жұмыс жасауды үйренеді. Алғашқы кездерде бақылауға арналған, жануарлар әлемі жайлы этюдтар жасалады. Этюд жасаудағы мақсат- актерді күтпеген жағдайларда әрекет етуге соның ішінде әсіресе суырыпсалмалыққа тәрбиелеу.

[2]. Шығарманың сөзін ұмытып қалған жағдайда, актер өзін қалай алып шығады осын бәріне этюдтің ықпалы зор. Этюд сонымен қатар актерге партнерін көруге, сахнада еркін жүріп-тұруына, ұсынылған тосын жағдайдағы атмосфераны сезінуді үйретеді. Этюд-актер мамандығының басты құралы. Этюд жасау арқылы саха өнерінің негіздерін түсінеді. Этюд жасау арқылы актер психотехникасын жетілдіріп біршама өскенін өзі де байқамай қалады. Үздіксіз этюд жасап отыру актер үшін еңбекқорлықтың бастапқы сатысы. Этюд үзілмейтін суырыпсалмалықтың алғаш, ұсынылған тосын жағдайда, оқиғалардың шешімін табу жолындағы актер фантазиясының жемісі. Этюд жасарда сіз өмір шындығынан, сахна шындығына жеткізу жолында еңбек етесіз. Кейбір өмірде жасайтын қылықтардың бәрін сахнаға шығара беру де сахна әдебіне, сахна шындығына кереғар. Өмірде біреуді қанжосағып ұруы мүмкін тіпті солайда. Ал сахнада партнеріңізді сабап жарадар еткеніңіз жарамайды. Оның өзінің әдеби техникасы бар. Этюд актерді шынайы өмір сүруге үйретеді. Этюд актерді іздемпаздыққа, және ұсынылған тосын жағдайды дұрыс шешім қабылдап, дұрыс әрекет етуге дағдыландырады.

Этюд жасаудағы басты элементтер Басы: Этюдтің бастапқы бөлімі. Перде ашылмастан бұрын болған оқиға. Сахнаға шыққанға дейінгі кейіпкердің басында болған жағдай немесе осында шығуға итермелеген жағдай. Шиеленіс: Этюдтегі негізгі шиеленістің пайда болу сәті, яғни басталуы. Өрбуі: Кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынас, оқиғаның өзгерісі, кейіпкердің ішкі дүниесі, іс-әрекеттің қозғалысы. Шарықтау шегі: Әрекеттің қатты күшейген тұсы, шиеленістің ушығуы. Шешімі: Этюдтегі негізгі шиеленістің шешілу кезеңі. Соңы: Негізгі шиеленістің шешілу көрсеткішімен қалыптасатын кейіпкердің жаңа формадағы әрекеттерін тудыратын, этюдтің мазмұнды тебіреністі аяқтау тұсы. Этюд - екі түрде жасалады Бірінші: Сахнада дәл осы кезде, дәл осы жерде дайындықсыз, ешбір оқиғаға сүйенбестен осы жерде ойдан құралады. Ұстаздың сізге мақсат қоюы, күтпеген жерден тапсырма беруі арқылы жүзеге асады. Бұл жұмыстың мақсаты болашақ актердің суырыпсалмалық қабілетін жетілдіру. Бұндай жұмыстың түрі емтиханға дейінгі ашық сабақтарда көрсетіледі.[3]. Екіншісі: Алдын ала зерттеледі, маған таныс оқиға немесе менің басымнан өткен жағдай еске түсіріліп бірнеше жаттығудан өтіп барып жасалады. Зообакқа немесе үй жануарларын зерртеп, баснан аяғына дейін алдын ала ойластырып немесе еске түсіріп дайын толыққанды жұмысты үй тапсырмасы ретінде көрсетіледі. Және бұл жұмыс емтиханда көрсетіледі. Этюд жасардағы ұсынылған тосын жағдай Өтетін орны: Мемлекет, қала, үй, көше, ас үй, саябақ, зообак, оқу орны, концерт залы т,б Уақыты: Дәуір, ғасыр, жыл, уақыт, жыл мезгілі, ай, сағат т,б Кім әрекет етуде: Жасы, жынысы, мансабы, мамандығы т,б Қойылуға тиісті сұрақтар: Бұған дейін қандай әрекетте болды, осы жағдайда адам қандай өмір сүруде, қайдан келді, қайда барады, мұнда неге келді, не қалайды, қалауына не кедергі т,б. Этюдтің түрлері [4] - «Жануарлар әлемі» этюдтары; - «Мен..» этюді; - «Өсімдіктер әлемі» этюді; - Пайымдау мен бақылауға арналған этюдтар; - Әдебиет шығармаларының негізінде құрылған этюдтар; - Сурет өнерінің негізінде құрылған этюдтар; - Өзінің басынан өткен оқиға бойынша этюдтар. - Этюдтар: топтық, жеке, жұптық болып жасалады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. «Сыр мен Сымбат» А.Құлбаев Алматы: Мектеп болашақ 2005ж.
2. «Мастерство актера» «Теория и практика» Москва 1984г.
3. «Оқу әдістемелік кешен» Р. Машурова, Г. Гиззатова Алматы 2013ж.
4. «Психология и педагогика» А.А.Радугин. Студенттің басынан өткен әңгіме бойынша.
5. «Мәңгі жасыл өсімдік» Е. Жұмабайұлы Массaget.кз.
6. «Сахна және актер» М. Байсеркенов Ана тілі 1993ж.
7. «Толғам» Ә. Сығай Парасат 2004ж.
8. «Сахна және актер» М. Байсеркенов Ана тілі 1993ж.
9. «Пьессадан қойылымға дейін» Ә. Рахимов «Тарих тағлымы» 2010 ж.
- 10.«Актер шеберлігінің элементтері» О. Кенебаев Алматы 2013ж.

ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҚТАРДЫҢ САБАҚТАСТЫҒЫ

Б. Т. Алпеисова

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы, Алматы.
alpeisova.b@mail.ru

Аңдатпа: мақалада ұлттық құндылығымызды ұрпақтар бойына дарыту, оны сабақ беру үрдісінде орынды қолдану арқылы қазақ дәстүрінің сабақтастығын жалғастырып, заманауи талаптарға сай өскелең ұрпақ тәрбиелеу айқындалып көрсетілген. Сонымен қатар тәрбиенің негізгі көзі қазақтың мақалдары мен қара өлеңдерінде жинақталғанын көрсетеді.

Тірек сөздер: тәрбие, жас ұрпақ, ұлттық құндылық, дәстүр, мақал-мәтел, өркениет, халық мәдениеті.

Аннотация: в статье рассматривается воспитание молодого поколения в соответствии с современными требованиями, продолжение казахской традиции через передачу наших национальных ценностей будущим поколениям, ее правильное использование в образовательном процессе. Также подчеркивается, что казахские пословицы и стихи являются основным источником образования.

Ключевые слова: воспитание поколения, национальные традиции, национальные ценности, пословицы и поговорки, культура достояние народа

Annotation: the article defines the upbringing of young generation in accordance with modern requirements, the continuation of the Kazakh tradition through the transfer of our national values to future generations, its proper use in the educational process. It also shows the Kazakh proverbs and poems are the main source of education.

Key words: upbringing, generation, national value, educational process, traditions and culture, proverbs.

Әр ұлттың басты мақсаты – өз халқының, өз жерінің мәдени ұстанымдарына сүйене отырып, ұрпақ бойындағы адами қасиеттерді замана талабына сай қалыптастыру. Әлбетте, мәдени құндылықтарға алдымен ұлттық дәстүрлер мен әдет-ғұрыптар, әдебиет пен өнер шығармалары, сол халықтың тарихи-мәдени қатынасы жатады. Яғни мәдениет ұрпақ тәрбиесіндегі өмірдің тиянақтылығын, мәнділігін қамтамасыз ететін үлкен институт болып табылады.

Қазіргі таңда қоғамдық өмірде дәйексіздік, тиянақсыздық секілді белгілердің көбейіп кетуі алаңдатушылық тудырып отыр. Қоғамда жиі орын алатын жағдайлар – ата-ана мен бала арасындағы түсініспеушілік, адамдардың бір-біріне сенімсіздік танытуы, еш себепсіз бір-бірін жек көру құбылыстары сан түрлі келеңсіздіктерге жол ашуда. Осындай келеңсіздіктер әлем бойынша кең етек алуда. Қоғамдағы мәдени қызметтердің бірі – осындай қоғамдық немесе жеке әрекет түрлерін белгілі бір реттікке келтіру. Яғни мәдениетті қалыптастыру арқылы адамдардың мінез-құлқына әсер ету [1].

Кез келген халықтың мәдениеті ғасырлар бойы қалыптасады және сол адамдар мен оны қоршаған ортада шындалады. Заман ағымына орай мәдениет өрісі де өзгеріске ұшырап отырады. Мәдениеттің негізгі қайнар көзі, өзегі салт-дәстүр, әдеп-ғұрып болып табылады. Ал қазақ мәдениетін әдептік құндылықтардан тыс талдау мүмкін емес. Дана халқымыз «Адам әдебімен көрікті» деген ұстанымды басты назарда ұстаған. Демек, ұлттық құндылықтарымыздың қайнар көзі - адами ізгіліктер мен әдептілік белгілері. Қазақ ұғымында мықты адам ол – рухы күшті адам. Рухы биік адам өзіндік ойы, өзіндік мақсаты бар, біреуге көзсіз ермейтін, өз тізгінін өзі ұстайтын адам болған [2].

Қазақ халқы тұлғалардың осындай ұнамды қасиеттерін дәріптей отырып, ұрпағын ұнамсыз, жат әрекеттерден алшақтатып отырады. Негізгі тәрбие көзі қазақтың мақалдары мен қара өлеңдерінде жинақталған. Мысалы, «Ұятсыздан үйдей пәле шығады» деген мақалмен тәрбиесіз адамдардан аулақ болуды мегзейді. Қазақ қауымында жалған сөйлеу, тәкәппарлық, нәпсіге бой алдырту, көреалмаушылық, ашуға бой алдыру, адамның өз іс әрекеттерін басқара алмауы сияқты теріс әрекеттер адам баласына жат әдет саналған.

Саналы жандар, яғни мәдениетті адамдар теріс әдеттерді өздерінен әрдайым алыс ұстауға тырысқан. Қазақ пайымында, егер адам жақсы қасиеттерге бай болса, онда ол үнемі айналасындағылардың жағдайын қатар ойлайды деген ұғым қалыптасқан. Ал мінезі нашар, теріс қылықты адам тек қана өз басының қамын жейді деп түсінген. Өмірде «адам болу» немесе Абай пайымында «толық адам» болу үшін әр тұлға міндетті түрде өз бойына тек ізгі қасиеттерді ұялатуға талпынған. Сондықтан, бабаларымыз әрдайым ұрпақтар бойына ізгі қасиеттерді дарытуды тәрбиенің басты құралы санаған. Адам өзінің таным-пайымымен қоса сана сезімін де билеп-басқара білуі керек, яғни өз көңіл-күйін де басқара білу керек. Осындай ұстанымдардың барлығы дерлік мақалдармен қамтылған. Мысалы, «Ашуға ерік беру – ақылға зиянын тигізеді», «Ақыл ашумен қатар жүрмейді».

Қазақ болмысында, намыс ұғымы рухани құндылықтың маңызды құрамы болған. Намысы зор адамның, рухы да мықты болған. Намысын қорғай алмаған адамды, қазақ қоғамы, ер адам қатарына қоспайды. «Ерді намыс, қоянды қамыс өлтіреді» деген мақал тіршіліктің басты қағидасына айналған.

Әрине, өмірде намыс ұғымының алуан түрі бар. Атап айтсақ, жігіттік намыс болады, туған жерге, отбасына, істеген қызметіне, ұлт пен ұлысына байланысты намысшыл бола аламыз. Намысшыл адамның бойында күш-жігер, батылдық, қайсарлық, кез келген кедергіні жеңе алатын табандылық болады. Қазақ қауымының түсінігінде, намыстан ада адамның бойында ар да, ұят та, тіпті адами қасиет те болмауы мүмкін. Азаматтықтың негізі осы намысшылдық болып табылады. Бұлай айтуымыздың басты дәлелі тарихи деректер. Мысалы, Ескендір Зұлқарнайынды алайық. Ол жау шапқанда жалғыз өзі көп әскердің қоршауында қалса да, қорқынышқа бой алдырмады, жауына дес бермеді [3, 4]. Міне, көшпелі қазақ болмысына тән намыстың тегеуіріні.

Жалпы адамдар арасындағы өзара сыйласудың, араласуды реттейтін бірқатар ұғымдар бар. Қазақтардың пайымында күнәға бату, күнә жасау ең теріс әрекеттердің бірі саналған. Бабаларымыз күнәні Тәңірдің қаһарына ұшыраған жанның басына түскен кесір деп түсінген. Күнә дегеніміз, халық ұғымында адами қылыққа жатпайтын, мысалы, нәпсіге бой алдыру, жаман пиғыл, тән құмарлық, қиянатшылдық, екібеткейлік, өтірік айту, ойланбай сөйлеу, ағаттық жіберу және т.б. яғни дұрыс емес әрекеттердің жиынтығы. Егер адам баласы осындай қылықтардың біріне бой алдырса, ол өзінің күнәсін жуып-шаюы керек. Қазақ қоғамында қалыптасқан тәрбие үрдісінде күнәден ниет қойып арылу ерекше дәріптеледі. Кінәлі адам ізгілік жолында әрекет жасап, Алладан кешірім сұраған.

Халық ауыз әдебиетінде, би-шешендердің, ақын-жыраулардың, көптеген ғұламалардың еңбегінде, күнәға бату мен күнәнің талқысы жиі кездеседі. Мысалы, өз заманының озық ойшылдары Шәкәрім, Мәшһүр Жүсіп жаман әдеттермен барынша күрескен. Олар адалдық пен арамдық арасын ажырата біліп, еңбек етудің маңызын түсіндіруге ұмтылған. Еңбек істеген жан өзін құрметтей алады, басқаға жамандық жасап, қор қылмайды немесе ондай адамдардың айтқан сөзі мен істеген істері әрдайым шуақ шашып тұрады деген ұғымды халыққа жеткізген. Адамдарға жаны ашу, жақсылық жасау, сауапқа ие болу, обалсыну ұғымдары халқымыздың ұлттық болмысына тән қасиеттер болған. Шәкәрім мен Мәшһүр Жүсіп осы ұғымдардың діннің негізін құраушы әдебімен өрілгеніне мән береді. Олар қазаққа тән айналана зақым әкелуге, тірі жанға жәбір көрсетуге, табиғатқа зиян келтіруге болмайды деген ұғымдарға терең бойлаған. «Судың да сұрауы бар» дегендей асты босқа ысырап ету, тағамды даярлауға кеткен еңбекті қадірлемеу деп қабылдаған. Осындай жат қылықтар әдепсіздікке әкелсе, әдеп сақтамау тәрбиесіздікке ұласатынын ескертеді.

Қазақ дүние танымында әдептіліктің негізгі белгілеріне: туған жер мен туған еліне деген сүйіспеншілік, намысты болу, ар мен ұятты жоғары ұстау, қайырымды болу, ата-бабалар рухы мен қарттарды құрметтеу, ата-аналық парыз бен балалық қарыз, әділ болу мен қанағатшыл болу және т.б. жақсы адами қасиеттер жатқан. Басқаша айтқанда, ұлттың басты қағидасы имандылықтың және әдептіліктің төңірегінде топтасқан [5].

Халқымыздың ұлттық құндылықтарының ерекшеліктеріне тоқталсақ. Ең алдымен, ізгі қасиеттердің, оның ішінде имандылықтың халық ауыз әдебиетінде ерекше дәріптелуі. Ұлттық әдептілік ұстанымдарының әдебиетпен, көркемдік өнермен сабақтасуы. Жалпы, қазақ қауымы адамзатқа ұнамды істердің бәрін жақсылыққа жатқызған [6].

Әдепті адам дегеніміз, қазақ ұғымында, бойында ұяты бар, еш уақытта қолайсыз жайттың орын алуына жол бермейтін тәрбиелі жан. Себебі ол тек өз басын ғана емес, ауылдың ахуалын, өмір сүрген ортаның жағдайын ойлап тұрады. Адам бойындағы мұндай қасиет қарым-қатынас кезінде түсініспеушіліктің орын алуына жол бермейді. Қазақ қауымы үшін ел арасының тыныштығы, туысқандар татулығы, ағайын арасындағы жарастық тынымсыз тірліктің ажырамас бөлігі ретінде қарастырылды. Сыйластық бар жерде ғана бірлік болатыны, бірлік болса тірлік болатыны жыл бойына малының қамымен көшіп-қонып жүрген халық үшін аса маңызды фактор. Ең бастысы, қазақ халқы ғасырлар бойы шындалған осындай рухани құндылықтарды сақтай білген, ұрпақтан-ұрпаққа рухани мұра қылып қалдырып отырған. [7].

Бүгінгі таңда ғасырлар қойнауында қалыптасқан ұлттық тәрбиенің озық өнегелі дәстүрлерін, асыл қасиеттерді жеткіншек ұрпақтардың бойына сіңдіру, халықтық педагогика материалдарын тиімді пайдалану ұлағатты ұстаз тәлімгерлеріміздің аса маңызды міндеттерінің біріне айналуы тиіс. Ағылшын тілі сабағында да мақал мәтелдердің алатын орны ерекше. Мақал – мәтелдерді қолдану арқылы оқушылардың сөздік қорын көбейтуге, ойлау қабілеттерін де жетілдіруге болады. Жас ұрпақ мақал - мәтелді неғұрлым көп білсе жан -жақты және адамгершілігі мол азамат болып өсуіне ықпал етеді. Ғасырлар бойы ауыз әдебиетінің озық үлгілері болып келген мақал -мәтелдер қазіргі нарық заманымызда да өзектілігін жойған емес. Мақал мәтелдер тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін ықшамды әрі түсінікті етіп даналық сөзбен түсіндіріп бере алады. Сол себепті ағылшын тілі сабағында біз мақалдардың қазақша баламасын, екі тілде жаттап үйренеміз. Ағылшын мақал – мәтелдерді мен қазақ мақал -мәтелдерін салыстырып отырып мазмұнын ұғындыру, жастардың ой- өрісін кеңейтеді.

Қорыта келгенде, ғасырлар бойы жалғасқан ұлттық құндылықтарымыз қазақ мәдениетінің қайнар көзіне айналып, замана ағымына ілескен өркениеттің негізін қалағаны тарихи шындық. Қазақтың айтқан даналық сөздері дәстүрге сүйеніп, әдет-ғұрыппен біте қайнасқан үлгісінде көркем үйлесімділік тапқаны анық. Қазақтың мақалдарының, күнделікті тірлікте жиі айтылатын қара өлеңдерінің астарында терең мағына, өмір пәлсапасы жатады. Халқымыз имандылықты аса жоғары дәріптеген. Өйткені, бойында иманы бар адам әдепті де сақтайды, тәртіпке де бой ұсынады және ұлттық құндылық-тарды да жоғалтпайды. Сондықтан да ұлттық құндылығымызды ұрпақтар бойына дарыту, оны сабақ беру үрдісінде орынды қолдану арқылы ғана қазақ дәстүрінің сабақтастығын жалғастырып, заманауи талаптарға сай мәдениетімізді де жаңғырта аламыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Т.Х. Ғабитов. Құқық философиясы. – Алматы: Нұрпресс, 2010. – 228 б.
2. Қ.Жарықбаев. Қазақ психологиясының тарихы. - Алматы: Қазақстан, 1996. – 39 б
3. Нысанбаев Ә. Қазақ даласының ойшылдары. - Алматы: ФСИ, 2001. – 28 б
4. Әл-Фараби философиясы//Қазақ халқының философиялық мұрасы: 20 томдық. - Астана: Аударма, 2005. 2 том. – 460 б.

5. Қазақ поэзиясы - Алматы: Ғылым, 1982. – 308 б. Ғабитов Т.Х. Қазақ философиясы: ұлттық идея кеңмәтінде. - Алматы: «Раритет», 2010. – 241 б.

6. Әл-Фараби философиясы //Қазақ халқының философиялық мұрасы: 20 томдық. – Астана: Аударма, 2005. 2 том. – 460 б.

7. Кенжалиев К. Көшпелі қазақ қоғамындағы дәстүрлі құқықтық мәдениет. – Алматы: Жеті жарғы, 1997. – 125 б.

АБАЙДЫҢ ӘНІ-РЕЖИССЕРДІҢ ҚОЛТАҢБАСЫНА АЙНАЛДЫ!

Ауелжан Жадыра

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының магистранты
zhadyra.askar.94@mail.ru

Аңдатпа: Бұл мақалада режиссер Обаевтің өзінің қойылымдарының ішінде әлемге әйгілі Абай туындысы жайлы жазылды. Абай қойылымының басқа қойылымдарынан ерекшелігі, режиссердің жұмыс жасау стилі, ән мен режиссураның бір деммен тыныстап режиссердің қолтаңбасына айналған әуенді қойылым жайлы айтылды. Абай әндерінің режиссурамен тағы тіріліп әлемдік аренада көрсетілген шығарма екендігіне аса назар аударылады. Өзіндік стиль мен қолтаңба ізін қалдыру режиссерге тән қасиет пе жоқ талмай еткен еңбектің арқасына сол жөнінде ой-пікір айтылады.

Кілт сөздер: Абайдың әні, режиссерлік қолтаңба, талантты тұлға, Абайдың бейнелері, сахна сазы.

Аннотация: Эта статья о всемирно известной работе Абая режиссера Обаева. Исполнение Абая отличалось от других постановок, стиля работы режиссера, мелодического исполнения песни и режиссера, которые на одном дыхании стали подписью режиссера. Особое внимание уделяется тому факту, что песни Абая - это произведение, возрожденное режиссером и исполненное на мировой арене. Итак, характерно ли для режиссера оставить след стиля и автографа, это связано с его неудержимой работой.

Ключевые слова: Песня Абая, режиссерский почерк, образы Абая, сценическая музыка.

Abstract: This article is about the world-famous work of Abay director Obayeva. Abay's performance was different from other productions, the style of the director's work, the melodic performance of the song and the director, who in one breath became the director's signature. Particular attention is paid to the fact that Abay's songs are a work reborn by a director and performed in the world arena. So, whether it is characteristic for the director to leave a trace of style and autograph, it is connected with his unstoppable work.

Key words: Abay's song, Director's handwriting, images of Abay, stage music.

Есмұхан Обаев 1941-жылы 23-маусымда Алматы облысы, Кеген ауданында дүниеге келген. Актер, театр режиссері, театр қайраткері, профессор. Қазақ КСР Халық артисі (1988). Қазақ КСР Еңбек сіңірген өнер қайраткері (1975). Тарлан тәуелсіз платинды сыйлығының лауреаты. Барыс, Парасат ордендерінің иегері. Қазақстан Республикасының мәдениет саласындағы мемлекеттік стипендиясының лауреаты. 1965 - 1967 жылдары Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының қоюшы - режиссері болып, «Жаяу Мұса» (З.Ақышев), «Боран» (Т.Ахтанов), «Көзілдірік» (Б.Майлин) қойылымдарында режиссерлік қабілетін танытты. Жас режиссер шеберлігін шындай түсу үшін Қазақстанның Мәдениет министрлігі Коллегия алқасының шешімімен Мәскеудегі М.Горький атындағы академиялық театрына (МХАТ) екі жылдық жоғарғы курсқа жіберілді. 1968-1970 жылдары МХАТ-та КСРО халық артисттері М.Н.Кедров пен И.М.Раевскийден дәріс алып, олардың "Ревизор" (Н.Гоголь), "Сүйікті алдамшы" (А.Тур) қойылымдарына көмекші-режиссер болды; 1970 - 1972 жылдары Ғабит Мүсірепов атындағы Қазақ Мемлекеттік Академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында қоюшы - режиссер болып, Б. Майлиннің «Шұға», С. Мұқановтың «Мөлдір махаббат», «Қашқар қызы», «Ботагөз», М.Кәрімнің «Ай тұтылған түн», Ә.Әлімжановтің «Махамбеттің жебесі», Қ.Мұхамеджановтың «Өзіме де сол керек», т.б. пьесаларды қойды. 1972 - 1992 жылдары Шығыс Қазақстан облыстық Абай атындағы Қазақ музыкалық-драмалық

театрының көркемдік жеткішісі болды. Бұл жиырма жыл - Батыс, орыс, қазақ классиктерімен қатар, бүгінгі күн драматургтерінің пьеса сахнаға шығарған айрықша кезеңі болды. 1992 - 1995 жылдары Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры болды. Бұл басшылық қызметінде жүріп, оқу орнының тәуелсіздік талаптарына сәйкес қайта жаңғыртуына үлкен үлесін қосты. 1995 - 2001 жылдары Қазақстан Республикасының Мәдениет министрлігінің бірінші орынбасары, ҚР Мәдениет Комитеті төрағасының орынбасары лауазымды қызметтерін атқарып, кәсіби Қазақ өнерінің өркендеп, өсуіне үлкен үлесін қосты. Германия, Үндістанда, Кореяда, Қытайда, Ресейде, Өзбекстанда, Қырғызстанда және тағы басқа алыс-жақын шетелдерде өткен қазақ өнері мен мәдениетінің күндерінің көркемдік жетекшісі болды; 2001 - 2013 жылдары Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының көркемдік - жетекшісі. 2013 жылдан бастап Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының бас директорының кеңесшісі лауазымды қызметін абыраймен атқарып келеді. Н. Гогольдің «Үйлену», «Ревизор», М. Горькийдің «Шыңырау түбінде», У. Шекспирдің «Асауға – тұсау», Ғ. Фаизидің «Башмағым», С. Құдаштың «Құдаша», У. Гаджибековтің «Аршын мал алан», О. Иоселианидің «Арбаң аман болсын», ұлттық классикадан М. Әуезовтің «Абай», «Қарагөз», «Айман-Шолпан», «Еңлік-Кебек», «Дос – Бедел дос», Ғ. Мүсіреповтің «Қыз Жібек», «Ақан сері-Ақтоқты», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», С. Мұқановтың «Шоқан Уәлиханов» пьесаларын, Е. Рахмадиев, Ғ.Мүсіреповтің «Қайран, Майрасын», сондай-ақ, Т. Ахтанов, С. Шаймерденов, Қ. Мұхамеджанов, Ә. Тарази, С. Жүнісовтердің драмалық шығармаларымен қатар, драматургияға 1975-1990жж. келген жас буын өкілдері О. Бөкеевтің «Құлыным менің», «Зымырайды поездар», Д. Исабековтің «Әпке», «Перизат», Т. Нұрмағамбетовтің «Ескі үймен қоштасу», Н. Оразалиннің «Тас киіктер», Р. Сейсенбаевтың «Өзіңді ізде», «Қазбектің оралуы», «Түнгі диалог», Б. Мұқайдың «Сергелдең болған серілер», «Қош бол, ертегім!» пьесаларының тұңғыш қойылымдарын сәтті жүзеге асырып, рухани айналымға түсірді. Ұзақ жылғы режиссерлік қызметінде Абайдың 150 жылдығы, Жамбылдың 150 жылдығы, М.Әуезовтың 100 жылдығы және Түркістанның 1500 жылдығы, Тараздың 2000 жылдық мерейтойларында ұлттық мерекелік қойылым топтарын басқарып, шығармашылық ізденістерін жоғарғы дәрежеде екеінін тағыда дәлеледі. Күләш Байсейітова атындағы Ұлттық опера балет театрында, облыстық көптеген қазақ және орыс, сондай-ақ, Орта азия театрларында 100-ден аса өзінің қойылымдарын қойды.

Е.Обаевтың шеберханасынан тәлім алып ұшқан аға және жас буын актерлармен сұхбат арқылы мәліметтер жиналды. Интернет желісіндегі жаңалықтарға шыққан электронды нұсқадағы баспалардан акпараттар алынды. Мұхтар Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрының архивтерінен мағлұмат берілді. 1960-2019 жылғы шыққан газет-журналдардан Е.Обаев жайлы деректер қолданылды.

Театрдағы ең басты шығармашылық талап режиссураға жүктелетіні белгілі. Режиссура – күрделі де көп салалы өнер туындысы. Бүгінгі қазақ театрларындағы басты мәселелердің бірі – режиссура. Қазақ режиссурасының тарихи даму жолы, театрлық құбылыстарды жаңа көзқарастар тұрғысынан, қазіргі түсініктер рухында, театрдың әлеуметтік, эстетикалық қызметін жаңаша саралау , бірінші кезекте жаңа әдіснамалық деңгейде қарастыруды талап етеді. Театрлық үдерісті талдау, театр режиссері Е.Обаевтың шығармашылық шеберлігі мен қарымын бағалау, жалпы халықтық, жалпыұлттық және гуманистік идеяларға басымдылық беру қажеттілігінен туындайды. Е.Обаевтың режиссерлік ізденіс жолдарын ғылыми тұрғыда зерттеу. Методологиялықжәне теориялық жағынан мамандықты мұрат ұстаздар үшін де көрнекті әдіснамалық құрал болмақ. Есмұхан обаев музыкалық қойылымдарын зерттей келе мынандай жетістікке қол жеткізуге болатынын түсіндім:

1. Актер болам деп арман қуып келген жастарға театр сахнасында әсіресе музыкалық бөлім студенттеріне шеберлік сағаттарында қолданатын әдістеме құрал жасау

2. Театр өнері факультетінде оқып жүрген музыка бөлімі студенттеріне көмекші оқулық және оқу-әдістемелік құрал шығару

3. Театр сахнасында жүрген жас буын актерларға пайдаланатын нұсқаулық жасап шығару

4. Актер өнері мамандығында білім беретін ұстаздарға бағдарламалық кітапша жасау

Осындай алға қойған мақсатқа жету жолында, Обаев шығармашылығын бұдан ары облыстық театрларда, әсіресе Шығыс Қазақстан облысында Семей театрының мұрағатынан керекті материалдарды зерттеу. Болашақта Обаев білім беру стилін қалыптастыру басты мақсаттардың бірі болып тұр. Қашанда білгенін үйретуге құмар осындай ұлағатты ұстаз, шебер режиссер ел ағасының білім беру әдістерін жүйелеу жөн. Қазақтың театр өнері дара тұлғаларға бай. Мамандық иесі болу әркімге бұйырар іс. Бірақ көптің ішінен оза шабу нағыз өз мамандығына адал берілген жандардың ісі. Бар ғұмырын өнерге сарп еткен Есмұхан Обаев ұстаздың еңбектерін жинақтау өнерге деген тағзым деп білем. М.Әуезовтің «Абай» трагедиясы алғаш рет 1940 жылы Асқар Тоқпановтың режиссерлігімен қойылған. Онда бас кейіпкер Абай бейнесін алғаш сомдаған ұлттық өнеріміздің майталмандарының бірі- Қалибек Қуанышпаев болды. Екінші рет 1962 жылы Әзербайжан Мәмбетовтің режиссерлігімен қойылған. Онда Абайды- Ыдырыс Ноғайбаев пен Мүлік Сүртібаевтар сомдаған. Үшінші рет 2002 жылы Әзербайжан Мәмбетов сахналап, онда Абай рөлін Болат Әбділманов орындаған болатын. Одан кейін Есмұхан Обаевтың режиссерлігімен «Абай» төртінші рет қойылды. Бұл жолы, Ерлан Біләловтің қанжығасына да әйгілі Абай бейнесі байланды. Әр кезеңде жаңарып, жаңғырып көрерменге ұдайы ұсынылатын сектакльден Абай дәуірінің үні ұрпақтан ұрпаққа мүлтіксіз жете береді. Өнер ұжымының өсу деңгейін, қаншалықты биіктегенін танытып тұратын, тұрақты төлқұжатына айналған туындысы болады десек М.Әуезов театры үшін «Абай, міне, осындай классикалық дүние өйткені мұнда қазақтың бас ақынының тағдыры ғана емес, елдің тарихы, этнографиялық қазынасы, жыры мен сазы, махаббаты мен кіршіксіз сезімі, елдік пен теңдік, бірлік пен тірлік сарыны сарқа баяндалады дейді қазақ өнерінің абыздары. Абайдың рухын тірілту, ақынның рухани жан әлеміне, Е.Обаев барынша барлау жасап, сахналық ұғымның кәсіби ізденіс байытып, алғашқы нұсқаларына нұқсан келтірмейтін туынды тынысын кеңейтіп, өсірін аша түскені байқалады. «Абай» трагедиясы төрт- ақ рет қойылғанымен, ара арасында Абай турасында бірнеше спектакль көрермен назарына ұсынылған, Мәселен, Жанат Хадживтің «Абайы», Жарқып Омаровтың «Абай-Әйгерім», Иранбек Оразбаевтың «Мен ішпеген у барма?» дастанды драмалары. Дегенмен «Абай» трагедиясының орны бөлек, жосығы ерекше. Классика- қашан да классика. Сондықтан бұл жолғы қойылымның қандай ерекшелігі, жаңа бағыт, жаңаша өзгерісі барына салдық. Ең бірінші, бұрын толық үш сағатқа созылған спектакль бұл жолы қысқарып, ықшамдалып, екі сағатқа лайықталыныпты. Бұл көрермендерді жалықтырып алмас үшін режиссердің ұтымды шешімі болмақ. Үнемі жаңашыл ізденісте жүретін Е.Обаев қазіргі таңда да студенттерге Өнер академиясының музыкалық драма бөлімінде ұстаздық жолда жүріпте, классикадан, қазақтың әуезді әнінен алыстаған емес. Студент кезде, тіпті мектеп қабырғасында оқып жүргенімде Обаевтың қойған Біржан-ара, Қамар сұлу сында музыкалық керемет туындыларын яғни дипломдық қойылымдарын тамашалағаным бар. Ән мен сөздің үйлесім табуы, жаныңды оятар переходтар осы Обаев қойылымдарында ойып орын алған. Бүгін мен кешегіні жалғауда Обаев шығармасының, әсіресе музыкалық қойылымдарды қоюдағы өзіндік қолтаңбасын қалдыра білген режиссер деп білем. Академия қабырғасына түскеннен осы уақытқа дейін, өнер және театр десе бірден Обаев Есмұхан есімі келеді көз алдыма. Заман талабынан қалмай тіпті көш ілгері жүретін қасиетінен болар. Академия аралық жарыс, арнайы берілетін кезекті концерт, немесе академия ішіндегі қонақтарды күтіп алып хор айтқызу керек болса Обаев шәкірттерінің алдыңғы қатарда жүретініне кейде қызыға, кейде қызғана қарайтын кездеріміз аз болған жоқ. Осынша жасқа келіп қазақтың классикасын өлтірмей тірі

дүниені, тірі күйінде жеткізе білді. Тірі дүние дейтінім Абайдың әндері, қара сөздері әлі күнге күн көрісімізге жарап келе жатқан азық деп білем. Режиссерлердің өлі дүниеге жан бітіріпті деген бірер сөздерін естуім бар еді. Абайдың әні, Абайдың қара сөзі, Абайдың өлендері мәңгі тірі қазаққа ғана бұйырған қазына.

Режиссура – театр өнері ішіндегі ең қиын сала. Ол ұйымдастырушылықты, педагогикалық және авторлық қасиеттерді талап етеді. Режиссердің ең үлкен құралы оның интеллектісі. Интеллект арқылы режиссер өзінің дйттеген мақсатына тура жол табады. Тек интеллект арқылы өзінің шығармасының формасын, оның стилін анықтап, көрермен назарына бай, әрі әсерлі шығарманы әдемі, таза күйінде ұсына алады. Режиссерді сахна суреткері дейді. Өйткені әрбір сахналық туындының саяси-әлеуметтік, көркемдік-идеялық, адамгершілік, тәрбиелік, моральдік-эстетикалық, философиялық ой тұжырымын, мән-мағынасын, кескін-келбетін анықтайтын адам-режиссер. Театр саласында актер мен режиссерді бөліп жаруға болмайды. Өйткені бір рөлді сомдау үшін актер мен режиссер бірге және бірдей толғатады. Қиыны мен қызығын бір көреді. Содан кейін ғана дайын дүниені көрермен қауымға паш етеді.

Театр-синтездік өнер. Ол сан қырлы, көптеген мамандықтардың- актер, суретші, музыкант, композитор, декоратор, бутафор, гример, костюмер, драматург, вокал, сахна тілі, би, сахна қозғалысы, хор-яғни бәрінің бас қосып бір жеңнен қол бір жағадан бас шығару нәтижесінде ортақ шешім шығарар жері. Осы мамандықтардың ақылшысы басшысы, анасы да әкесі де-режиссер.

Режиссура- бұл авторлық өнер. Бұлай дейтінім режиссердің шығармашыл еңбегінің арқасында, драматург жазған жансыз дүниеге жан бітеді. Актер мен көрерменнің арасында байланыс пайда болады. Шығарманың логикасын суреткерлік шеберлігімен жеткізу көркемдеу-режиссер атқарар жұмыс. Қарапайым әрі баршаға түсінікті аса шеберлікпен жасалған жұмыс қашанда көрерменін разы қылары сөзсіз. Жасаған жұмысты қарапайым етем деп қарабайыр етіп жіберуге тағы болмайды. Әр кезде көрермен талғамы мен ой өрісі әртүрлі келеді. Сондықтан қарапайым сөзін өзінің стилдік қарапайымдылығы деп түсінген жөн.

Өнер десе ең бірінші көз алдымызға домбыра ән салу, яғни терме айту келеді. Кез-келген жас өспірім өнерлі жастар өнерге ән айтамыз деп келеді. Неге? Өйткені ән салу өнері бізден әлде қайда ілгері кеткен. Бұнымен театр өнері мүлде қалып қойды дегенім емес, домбыра секілді қазақи шығармалардың аздығын айтқым келеді. Шыны керек театр өнеріне келмей тұрып: театр десе Ромео Джулиетта ғана қойылады деп түсіндік. Себебі көбінесе шетелдік шығармаларды қоюымыз жатталып, жадымызда тапталып қалған. Қанымыз қазақ, тегіміз қазақ, ата-баба салт-дәстүріміз қазақ болғаннан кейін, өзіміздің ата тарихымызды көбірек дәріптеген абзал. Менің түсінігім шетелдік шығармаларды мүлдем қоймау керек деген пікірде емес, десекте қазақи шығармалардың басым болғаны жаныңа сенімділік береді.

Белгілі режиссер, профессор халық әртісі Маман Байсерке ұлы: Өнер туралы сөз қозғап, қалам тербетсең әрі қарапайым, әрі түсінікті болуға тиіс дейді. Өзің түсінбейтін кейбір басқа елдің шығармасын өзгеге түсіндірем деу қателік болмақ. Кез-келген дүниені ең бірінші қоюшы режиссер жетік меңгерген дұрыс, яғни оған жігер, сенім, өзіндік зейіні көмектеспек. Өмір зейінінің ерікті, еріксіз түрі бола береді. Ал, сахнада тек саналы түрде, бір нәрсені білуге мақсат, міндет еткен ерікті зейін ғана болуы тиіс. Сахнада жат нәрсе болмайды. Себебі сахналайтын көріністі өмірден аламыз. Өмірде қалай жүргің келсе солай жүруің мүмкін, ал сахнада тура солай жүруің мүмкін емес. Сахна әсемдікті, сұлулықты талап етеді. Сұлу өнер тудыру үшін: білікті, білімді, парасатты, ойға жүйрік, сөз астарын ұғынарлықтай қабілет керек. Бір ғана театр саласын біліп қана қоймай, сонымен қатар тарихшы, әдебиетші, кітап оқып тіпті спорт саласында білгеннің артықтығы жоқ. Жан-жақтылық адам баласын өсірмесе, өшірмейді. Көп білу және білгенін артында өскен ұрпаққа қалдыра білу ол ұлылық, қасиеттің жоғарылығы. Өнерді дер кезінде пайдалану керек. Өнерде ертең жасаймын деу болмау керек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Е.Обаев сұхбат
2. Ә.Мәмбетов. // «Режиссер Е.Обаев»
3. Ғ.Сапаев. «Қайран Майра» // Семей таңы.-1986.-27март
4. Б.Тоғысбаев. «Қайран, Майра», // «Социалистік Қазақстан», 14 қазан, 1988
5. Қ.Тоқсанбай. «Абай», // «Егемен Қазақстан», 2011, 14 маусым
6. Т.Тәшенов. «Абай», // «Айқын», 2010, 16 қазан
7. А.Мұқан. «Балуан шолақ»
8. Ф.Шәріпова естелігінен, // «Режиссер Е.Обаев»
9. М. Байсеркенов «Сахна және актер» “Ана тілі” алматы 1993ж
10. Аман Құлбаев «Сыр мен сымбат» “Мектеп-Болашақ” Алматы 2005ж
11. Сборник статей « Воспитание актеров в национальных студиях» Москва 1979г
12. Захава Б. «Мастерство актера и режиссера» Москва 1973г
13. М.Байсеркенов «Сахна және актер» Өнер баспасы 1993ж

Э. БАЙҒАЗИННИҢ «АСЛАНЫҢ САБАҚТАРЫ» ФИЛЬМІНДЕГІ ЭТИКАЛЫҚ-ФИЛОСОФИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР

Ахмет Ақмоншақ Батырқызы¹

Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының 1 курс докторанты,

Алматы қ.

akmonshak_23@mail.ru

Нөгербек Баубек Бауыржанұлы²

PhD, Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті,

Алматы қ.

baubek@nur.kz

Аңдатпа: Мақалада мектептегі жасөспірімдер арасындағы зорлық зомбылық, бопсалау мен әлімжеттік мәселелері Э.Байгазиннің «Асланның сабақтары» фильмі мысалында психологиялық және этикалық-философиялық көзқарастар тұрғысынан салыстырып, талданады. Тұлғаның қалыптасуындағы сыртқы әлеуметтік ортаның әсері, оның сыртқы ортаға деген ішкі қарсылығы және жәндіктер әлемі мен адам табиғаты арасындағы байланыс, қақтығыстардың көрінісі режиссерлық шешімдер мен кино тілі тұрғысынан ашыла түседі. Авторлар фильмінің көркемдік-идеялық, этикалық-философиялық мәнін ашуда (Аристотель, Г.Ф.Ф. фон Харденберг, Р.Жирар, Булычев И.И., Фурса С.В.) философ, психологтардың пікірлеріне сүйене отырып, талдау жасайды.

Кілт сөздер: ананкаст, мимезис, символ, кейіпкер, қазақ киносы, жасөспірім бейнесі

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы подросткового насилия, вымогательства и растления детей с психологической, этической и философской точек зрения на примере фильма Э. Байгазина «Уроки гармонии». Картина конфликтов, выраженная языком кино и интересными режиссерскими решениями, раскрывает влияние внешней социальной среды на формирование личности подростка, его внутреннее сопротивление и взаимосвязь природы человека с миром насекомых. Авторы раскрывают художественно-идейную, этико-философскую сущность фильма, опираясь на мнения философов, психологов (Аристотель, Г.Ф. фон Харденберг, Р.Жирар, И.И. Булычев, С.В. Фурса).

Ключевые слова: ананкаст, мимезис, символ, герой, казахское кино, образ подростка

Abstract: The article discusses the issues of teenage violence, extortion and child molestation from a psychological, ethical and philosophical point of view on the example of E. Baygazin's film "Harmony Lessons". The picture of conflicts, expressed in the language of cinema and interesting Director's decisions, reveals the influence of the external social environment on the formation of a teenager's personality, his internal resistance and the relationship of human nature with the world of insects. The authors reveal the artistic and ideological, ethical and philosophical essence of the film, based on the opinions of philosophers and psychologists (Aristotle, G. F. von Hardenberg, R. Girard, I.I. Bulychev, S.V. Fursa).

Key words: anycast, mimesis, symbol, character, Kazakh cinema, the image of a teenager

Адамзат қоғамының дамуында ғылым мен білім, техника белгілі бір деңгейде нәтижелерге қол жеткізіп, ілгері жылжығанымен, адамдардың қарым-қатынасындағы физикалық және психологиялық, моральдық және сексуалдық зорлық-зомбылық, теңсіздік, әлімжеттік күш көрсету, кемсітушілік, қатігездік әрекеттердің орын алуы

сияқты мәселелер қай кезеңде де белгілі бір шешімін тапқан емес. Адамның психологиясы мен табиғатында болып жататын құбылыстардың себебі мен салдарын гуманитарлық салалардың мамандары мен әлеуметтік институттар ғасырлар бойы зерттеулер жүргізіп, күресіп келеді.

Зорлық-зомбылық пен қанаушылық, әлімжеттік, кемсітушілік секілді іс-әрекеттердің басым көпшілігі мектеп жасындағы балалар арасында жиірек орын алады. Оларға: психологиялық зорлық-зомбылық, физикалық зорлық-зомбылық, жыныстық сипаттағы сөздерді айту не қысым көрсету, бопсалау, кибербуллинг, құрбылар тарапынан қорқытып-үркіту, кемсітушілік, тән жазасы жатады.

Мектептерде қолданылып жүрген зорлық-зомбылықты салыстырмалы және мәдениетаралық зерттеулер мектептерде зорлық-зомбылыққа және мазаққа ұшырайтын балалардың үлесі елдер бойынша әр түрлі екенін көрсетті. Мәселен, 2001/02 жж. Орталық және Шығыс Еуропаның дамушы және өтпелі экономикасы бар елдерде жүргізілген мектеп жасындағы балалар арасындағы салауатты мінез-құлық туралы сауалнама (HBSC), орташа алғанда мектеп оқушыларының 35%-ы соңғы екі айда жәбірлеуге ұшырағанын айтқан, ал бұл үлес Швецияда 15%, ал Литвада 64%-ға дейін ауысып тұрған [1].

Жоғарыда көрсетілген нәтижелерге қарап философиялық тұрғыдан алғанда адам баласы жаратылысында биологиялық және әлеуметтік сапаларға ие тіршілік иесі екенін білуге болады. Мектеп қабырғасындағы оқушылар арасындағы әлімжеттік пен зорлық-зомбылыққа психологиялық және философиялық жағынан мән берген жас режиссер Э.Байгазинның «Асланның сабақтары» атты туындысы қазақ киносы тарихында өзіндік ізденістен туған ерекше фильм екенін атап өтуге болады. Фильм 2013 жылы түсіріліп, Берлиннің 63-ші халықаралық кинофестивалінің жүлдегері атанды. Туынды үлкен экранға шықпай жатып-ақ фестивальдерден алған бірқатар жүлделерімен елге кеңінен таныла түсті.

Аталмыш фильмде Аслан атты жасөспірім медициналық тексеру кезінде сыныптастарының келемеждеуіне ұшырайды. Бұл оқиға оның іште бүгулі жатқан мінез-құлықтарының өршуіне алып келеді. Ол өзіне деген сенімсіздіктің салдарынан тазалық пен кемелденуге ұмтылады, төңірегіндегінің барлығын бақылауда ұстауға тырысады. Аслан қазақ ауылында әжесімен бірге тұрады, оның компульсивті әрекеті ақырында күрделі жағдайларға алып келеді.

Психология ғылымында адам характеріне байланысты тұлғаның ананкасты (обсессивті - компульсивті) бұзылуы (психоастениялық психопатия) деген типті бөліп қарастырады. Ананкаст термині ежелгі грек мифологиясындағы Ананкаст құдайдың өз тағдырынан қашып құтыла алмайтын, өзін бақытсыздықтан құтқару үшін әртүрлі құрбандықтарға, әдет-ғұрыптарға шейін барған бейненің сипаттамасынан шыққан. Ананкаст өзін сыртқы жағымсыз жағдайлардан құтқаратын әдеттерін бір сәтке де ұмыт қалдырмай, үнемі қайталап отырады. Ананкастың мінез-құлқындағы компульсивті әрекеттер: қолын, ыдыс-аяқты қайталап жуа беруі немесе қайта-қайта шомылуы, үйдің тазалығын қатаң сақтауы, тамақты да тойымсыз жей беруі, үйдегі электр құралдарының сөндірілуін қайталап тексеріп отыруы сияқты қайталама әрекеттерге барады. Ең бастысы, сол әрекеттерінен ол ешқашан бас тарта алмайтындығы [2].

Фильмдегі Асланның бейнесі психологиялық жағынан ананкаст кейіпкер ретінде алынғандығы оның істеген әрбір іс-қимылында: медициналық тексерудегі (координация) көзін жұмып тұрып екі қолын кезек-кезек мұрнына туралап апаратын әрекетін үй жағдайында да қайталай беруі, күн сайын бірнеше мәрте шомылуы – кейіпкердің жан тазалығына ұмтылуын көрсетсе керек.

Фильм сюжетінде мектептегі барлық ер балаларды басқарып, күн де олардан бопсалап ақша жинайтын Болат бастаған топ пен ол топқа кірмейтін, барлық сыныптастарынан алыстатылған Асланның әлемі арасындағы «әрекетсіз» күрес жүреді. Мектептегі балалар арасындағы ұрып-соғу мен әлімжеттік әрекеттердің бастаушысы

Болат пен оның достары, олардың үстерінен қарайтын «бақылаушылардың» ("смотрящийлердің") іс-қимылы фильмдегі сюжеттік желіні құрайды.

Фильмдегі тарих пәні мұғалімінің сабақ үстінде айтқан: «Ганди көзінің тірі кезінде Ұлы жан титулына иеленген. Ганди зорлықпен күресті. Зорлықпен күресу тек мықтылардың ұстанымы ғана емес, олардың қаруы да болып келеді деді. Ол айтқанынан қай жерде жанжал пайда болса да, қаншалықты жауы өштесіп тұрса да оны махаббатпен бағындырғысы келеді...» деген сөздері астарлы түрде зорлық-зомбылықтың саяси, діни сипаттағы формасынан оқушыларды да, көрерменді де хабардар етіп өтеді.

Француз философы Рене Жирар еңбектерінде адамзаттың өміріндегі маңызды мәселелерді бірі – зорлық пен тәртіптің арақатынасында жатқандығы: кез келген соққының қайтарымы бар екені, зорлық-зомбылық кек алудың қанды шеңберін тудыратындығын айтады. Кек қайтару дегеніміз – бұл айырбас, мүмкін тарихта бірінші рет. Бұл шеңберде зорлық-зомбылық көлемі мен деңгейі арта түседі. Кек қайтару зорлық-зомбылықтың кеңейтілген түрі. Зорлық-зомбылық эпидемия секілді жұқпалы, қоғамның түбіне жететін де сол. Мәдениет сол зорлық-зомбылықтың циклынан қорғанудың маңызды механизмі болып табылады, [3] - деп мәдениетті инфекциядан қорғаушы екеп екендігіне тоқталады. Р.Жирардың еңбектерінде көтерілген «козла отпущения» мәселесі мектеп қабырғасында зорлық тудырушы Болаттың ортасында еркін түрде жүзеге асып жатса, ал Асланның сол ортамен күресі алдымен жәндіктер әлемін зерттеп, танудан басталады.

Немістің натурофилософы Георг Фридрих Филипп фон Харденбергтің (Новалис) «әлемді тану өз өзіңді тану, немесе адам — үлкен құпияға ие, Ғаламды танудың көзі» [4] деген афоризмі бар. Асланның өз өзін және өз ортасын тануы айналасындағы жәндіктерді зерттеу мен соларды қинау, бір-біріне жем ету сияқты әрекеттермен беріледі. Оның әлем туралы танымы мектептегі «Жаратылыстану» сабағында Дарвиннің табиғи іріктелу теориясымен танысып, әдебиет пәнінде махаббат, лирика, гуманизм жайлы ақпарат алудан, алғашқы әскери дайындық пәнінде ұрыс қаруының қалай жасалатындығы мен қуаты, адамға әсері жайлы естіп, білуінен кеңейе түседі. Кейіпкердің дүниетанымында осылайша мейірім мен қатыгездік, шындық пен өтірік сияқты ұғымдардың текетіресі оның бойындағы жан-жануарға тән биологиялық сапалардың оянып, сол инстинкттерін жәндіктермен байланысты тәжірибеде қолдануына әкеледі.

Аслан табиғатында енжар кейіпкер. Оның өз ортасына деген қарсылығы да сол енжар, үнсіз, томағатұйық жүретін болмысына лайық әрекетпен беріледі. Ол жәндіктер мен адам жанының үйлесімділігінен екеуіне ортақ зұлымдық, зорлық-зомбылық, тіршілік үшін күрес, әлсіздер мен әлділер арасындағы қайталана беретін қатігездік сынды теңсіздіктің түбіне терең бойлай түседі. Аслан Болат сынды қарсыласымен тікелей күреспейді. Оның өз лабораториясы бар. Ол сол лабораториясында тарақандарды қақпанға түсіріп, бірін тірі адам секілді тоқпен өлтірсе, екіншісін кішкентай ғана орындыққа байлап қойып аяқтарын жұлады. Нәтижесінде кесірткелерге жем етеді. Дәл осы эпизодтар мектептегі әлімжеттік оқиғалармен қатар өрбиді. Сондықтан да көрермен Асланның үнсіз жүріп тарақандарды қармағына түсіріп, кесірткеге жем еткен әрекетін иррационалды түрде қабылдайды. Жаратылыста бәрі де бір-біріне жем болу үшін жаратылғандығының дәлелін ұғындыра түседі.

Антикалық дәуірде «мимезис» - «еліктеу» деген түсінік пайда болды. Гераклит өнерді табиғаттың әсемдігіне еліктеу деп қарастырады. Платон болса, өнерді затқа еліктеу, яғни көшірменің көшірмесі дейді. Демокриттің пікірінше, өнердің табиғаты жан-жануарға еліктеуден тұратындығын, немесе «адамдар жан-жануарға, жәндіктерге, құстарға еліктеді. Мәселен, өрмекшіге еліктеп тоқыманы, қарлығаштан үй тұрғызуды, ән салатын аққу, бұлбұл сияқты құстардан ән айтуды үйренді» [5, 352 б.] дейді. Фильмде бас кейіпкердің лабораториясындағы жасалып жатқан эксперименттер де сол табиғатқа, тіршілікке еліктеуден туындап жатқанын көруге болады. Режиссердің кино тілімен жеткізген осы бір шешімінен адам баласы биологиялық табиғатының да хайуанаттар мен

жәндіктерден еш айырмасы жоқ екенін дәлелдей түседі. Көрерменін де Асланның болашақта жасайтын қылмысына ақырындап дайындап жатқанын байқауға болады. Фильмнің шарықтау шегінде Аслан ұзақ уақыттан бері қолдан жасап, әзірлеп жүрген қаруымен Болатты атуы экраннан тікелей көрсетілмегенімен, аққан сумен жуылып жатқан қанды көргенде жағдайдың бәрі түсінікті бола түседі.

Фильмнің екінші бөлімі тергеушінің күдікті ретінде қамауға алған Аслан мен оның досы Мирсаинның түрмедегі өмірімен жалғасады. Тергеу барысында екі кейіпкер де жасалған қылмысты мойындамай, түрме қызметкерлерінің қысымы мен ұрып-соғу әрекеттеріне тап келеді. Мұнда да қоғамды тәртіпке келтіруші, әділеттілікті жақтаушы ортаның рұқсат етілген жазалаушы, қинаушы тәртібі бар. Қылмыскердің кінәсін мойындатқызу үшін адам табиғатының хайуандық инстинкті негізінде жасалып жатқан іс-қимылдары Асланға еш әсер етпейді және кейіпкер өзінің әрекетіне өкінішін де білдірмейді. Тергеушінің бар кінәні Асланның мойнына арту үшін Мирсаинға мәжбүрлі түрде айтқызып өтірігі ақырында оның да өліміне себеп еткізеді. Жоғарыда жазғанымыздай Рене Жирардың «козла отпущения» мәселесі режиссердің айтқысы келген ойымен қабысып, жалғасын тауып жатқанын дәлелдей түседі. Болаттың әлімжеттік әрекетінен туындаған ұрып-соғудың соңғы нүктесін Асланның қоюы қоғамның өзегінде жатқан эпидемияның жазылмас ауру екенін айқындай түседі.

«Өнердегі бағалау түсінігінің әртүрі бар (жақсы, жаман, маңызсыз; жағымды және жағымсыз). Олар салыстырмалы түрде ойша бағалауымызға құндылықтардың дұрыс және бұрыс, зиянды және зиянсыз және т.б. екенін тұжырымдайды.

Бағалау (құндылық) қатынасы адамның өзіне және айналасындағы қоғамға қатынасын қамтиды. Прогрессивті және регрессивті, пайдалы және зиянды, жақсылық пен жамандық, әдемі және жағымсыз – бұл әлеуметтік болмысқа негізделген қатынастардың маңызды полярлары» [6]. Мақала авторы өнердің қоғамға әсерін және ненің дұрыс, ненің бұрыс екенін бағалаудағы критерийлерінде айтқандай, көрермен Асланның фильмнің оң бойында істеген эксперименттерінің нәтижесін көре отырып, бас кейіпкердің жасаған қылмысына іштей баға беруіне ой тастайды. Нәтижесінде Асланның қылмыстық әрекеті өз өзін ақтап алып жатады.

Түрме абақтысындағы Асланның Мирсаинды қалай өлтіргені жұмбақ күйінде беріледі. Біз оны тек тергеушілердің екеуін бір абақтыға қамаған себепті бір-бірін кінәлап жатқан көрінісі мен Асланның лабораториясындағы шыны ішінде аш қалған екі кесірткенің мықтысы әлсізін жеп қойған, екіншісінің басы шала-жансар жатқан көрінісінен білеміз. Осы сәтте кадр сыртында теледидардан айтылған «Алғашқы кесірткелер динозавр дәуірінде дүниеге келген. Олардың нәсілдері бүгінгі күнге дейін тіршілік етеді. Тірі қалу үшін табиғат кесірткелерді барлық қажеттіліктермен қамтамасыз етті. Олар 250 млн. жыл бұрын пайда болып, біздің күндерімізге дейін шығынсыз өмір сүріп келді. Әлемді динозаврлар билеп жатқанда кесірткелер уақыт жоғалтпай, сан алуан жағдайларға бейімделуді үйренді.» деген сөздер адам мен жәндіктер болмысындағы үйлесімділікті бейнелі түрде көрсетіп, Асланның қылмыстарының табиғатын ашып береді. Яғни, режиссер Аслан мен Мирсаинның бейнелерін екі кесірткенің бейнелерімен алмастырып, кейіптеу арқылы береді.

Фильмде символикалы түрде алынған ең маңызды екі деталь бар. Оның бірі – әжесінің «бәле-жаладан сақтайды» деп оқытып берген тұмары болса, екіншісі – қаладан ауысып келген Мирсаин атты сыныптасының айтқан Harrylon ойын-сауық кешенінде ойнауға мүмкіндік беретін төлем картасы. Мирсаин Harrylon картасын досына көрсетіп жатып «Сенде ақша бар ма? Көп ақшаның керегі жоқ. Бір пересадкамен Хаппилонға жетеміз. Онда кірсең бәрін ұмытасың. Адамдардың бәрі бақытты, әдемі. Киноға барамыз, қыздармен танысамыз. Аттракционға карточкам бар. Екеуімізге молынан жетеді. Келісесің бе?» дейді. Екінші заттың бірі Алланы мадақтаған, бәле-жаладан сақтаушы дұға жазылған тұмар. «Сен Құдайға сенесің бе? (тұмарды көрсетіп) Мынау сенікі ме? – Ия. – Бұның ішінде не бар екенін білесің бе? Бұның ішінде дұға бар. Сол дұғаның ең жоғарғы

жерінде «Аса құрметті, ерекше мейірімді Аланың атымен бастаймын деп жазылған. Алладан шын пейіліңмен кешірім сұрасаң, Алла бүкіл күнәларыңды кешіруші. Біз де сені кешіреміз. Сен өз өзіңе көмек беруің керек Асылан» деп айтқан тергеушінің сөзі болса, екіншісі – заманауи бақыттың кілті деп санаған Хаппилон картасы.

Фильмнің аяқ жағындағы көріністердің басым бөлігі Асыланның ойымен беріліп отырады. Ол ойша Хаппилонға барған кезде сол жерден өзінің құрбандарына айналған Болат пен Мирсаинның ойын автоматтарымен ойнап жатқан сәтін көреді. Бақытты әлем деп санаған Хаппилондағы шудан Асыланның басы айналып, сол жерде бүк түсіп отырып қалатын көрінісі бар. Дегенмен, ол екі деталь да белгілі бір мәнге ие болғанымен, Асыланды ештеңеден құтқармайды. Керісінше ол түсінде өз арының алдында өзін жазалап, лабораториясындағы тарақанды қинайтын орындыққа отырғызылып, дәл соның күйін кешеді.

Асыланның сабақтарының соңы кейіпкердің ой-қиялындағы әлемде өзі құрбан еткен жандармен бетпе-бет келуімен бітеді. Өзеннің арғы бетінде бұны қол бұлғап шақыратын Болат пен Мирсаинның аузынан мынадай сөздер шығады: «Асылан, бізге кел. Біз мұндамыз. Кел, қорықпа. Өтсей мұнда. Қорықпа, Асылан. Судың үстімен жүр. Естіп жатырсың ба, судың үстімен кел бізге.» деген сөздерді айтып бола бергенде фильмнің экспозициясында өзі бауыздаған қойдың судың үстімен жүгіріп бара жатқан елесі пайда болады.

Режиссердің фильм соңын сюрреалистік сипатта ашық аяқтауы заңды. «Кек қайтару зорлық-зомбылықтың кеңейтілген түрі. Зорлық-зомбылық эпидемия секілді жұқпалы, қоғамның түбіне жететін де сол.» [3, 336 б.] дейтін Р.Жирардың сөзін дәлелдей түседі. Микробтарды таратушы тарақандар мен тірі қалу үшін бір бірін жеп қоятын кесірткелердің алынуы Асыланның әлеуметтік ортамен күресінің баламалы түрдегі бейнелері.

Қорытындылай келе айтарымыз, фильмдегі зорлық-зомбылық ұғымы әлеуметтік орта тарапынан психологиялық және физикалық қысым көбейген жағдайда индивидтің сол ортаға берер жауабы мен қайтарымы да тірі қалу үшін барын салатын кесірткенің күйімен тең. Режиссердің оқиғаны баяндаудағы осы бір бейнесі, салыстырмалы түрдегі тәсілі фильмнің атмосферасын толыққанды бере алды.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. ЮНИСЕФ халықаралық кеңесшісі Доктор Робин Н. Хаарр. Қазақстан мектептеріндегі балаларға қатысты зорлық-зомбылықты бағалау. Астана, 2013 ж. 15-16 б.б.
2. В. М. Блейхер, И. В. Крук. Толковый словарь психиатрических терминов: Около 3 тыс. терминов. — Воронеж: Научно-производственное объединение «Модэк», 1995. — С. 180. — 442 б.
3. Жирар Р. Козел отпущения / Пер. с фр. Г. Дашевского; Предисл. А. Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. - 336 б.
4. Новалис, Фрагменты. Цит. по кн.: Литературная теория немецкого романтизма (под ред. Берковского Н. Я.). Л., 1934. 122 б.
5. Лурье С. Я. Демокрит: Тексты. Перевод. Исследования — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. – 352 б.
6. Булычев И.И., Фурса С.В. О природе и сущности искусства // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. VI междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2011.

М. ӘУЕЗОВТІҢ «ҚАРАШ-ҚАРАШ ОҚИҒАСЫ» ПОВЕСІНІҢ САХНАЛЫҚ ШЕШІМІ

Әкімбек Асқар

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнері» факультетінің
2 курс докторанты,
Алматы қ.
askar.akim@gmail.com

Ғылыми жетекші:

З. У. Исламбаева, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Ғылыми мақалада белгілі режиссер Әлімбек Оразбековтің режиссурасымен Қ.Қуанышбаев атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театрының репертуарындағы «Қараш-қараш оқиғасы» спектакліне талдау жасалған. Мұнда прозалық шығармаға бүгінгі көзқараспен келген режиссердің басты мақсаты, өзіндік жаңа көзқарасын танытудағы ізденісі кеңінен айтылады. Актерлік ансамбльдің М.Әуезовтің терең мағыналы сөздерінің астарына терең мән бере отырып, кейіпкерлерінің психологиялық ахуалдарын нанымды аша алғандығына баса назар аударылған. Мәселен, Қ.Қыстықбаев (Бақтығұл), Н. Өтеуілов (Жарасбай), А.Қапаев (Тойбаев), т.б. ойындарынан жақсылық пен жамандық тартысының айшықты көрінуі, билікке талас пен мансап жолындағы менмендіктің байқалғандығы сараланған.

Кілт сөздер: элеуметтік драма, классика, инсценировка, минимализм, заманауи техника, кейіпкер, идея.

Аннотация: В научной статье раскрывается роль известного режиссера Алимбека Оразбекова под руководством которого был поставлен спектакль «Выстрел на перевале» из репертуара Казахского государственного академического музыкально-драматического, также был проведен анализ спектакля. В предлагаемой статье речь идет об основной цели режиссера и его поиске, имеющего новые взгляды на прозаические произведения. Особое внимание было обращено на то, что придавая огромное значение глубокому смысловому слову М. Ауэзова, персонажи смогли правильно раскрыть психологические ситуации. Например, Қ.Қыстықбаев (Бақтығұл), Н. Өтеуілов (Жарасбай), А.Қапаев (Тойбаев) в своих ролях раскрыли добро и зло, борьбу за власть и карьерное высокомерие.

Ключевые слова: социальная драма, классика, инсценировка, минимализм, современная техника, герой, идея.

Abstract: The scientific article is reveals the role of the famous director Alimbek Orazbekov, under whose guidance the performance “Shot on the Pass” was staged from the repertoire of the Kazakh State Academic Music and Drama, and the analysis of the performance was also conducted. In the proposed article, we are talking about the main goal of the director and his search, which has new views on prose works. Particular attention was paid to the fact that, attaching great importance to M. Auezov’s deep semantic word, the characters were able to correctly reveal psychological situations. For example, Қ.Қыстықбаев (Bätyғұл), N. Öteuіlov (Zharasbay), A.Қапаев (Toybaev) in their roles revealed good and evil, the struggle for power and career arrogance.

Keywords: social drama, classic, dramatization, minimalism, modern technology, hero, idea.

Жылдар өтіп уақыт алға жылжыған сайын театр өнерінің де көрермен талғамы мен түсінігіне лайықталатыны, эстетикалық мәні мен танымының артатыны, көркемдік шешімдер мен бейнелеу тәсілдерінің жаңаланып, тыңнан жол сала бастайтыны белгілі. Соның ішінде қазақ режиссурасы өзінің даму жолында заманмен бірге түрленіп, жаңа қағидаларды ұсынды. Уақыт пен идеяны сауатты түрде үйлестіре алуға тиісті режиссерлік өнер тұлғалықты талап етеді. Ұлттық режиссураның бастауында тұрған Жұмат Шанин, одан кейінгі Асқар Токпанов, Әзірбайжан Мәмбетов, Бәйтен Омаровтар салған дәстүрлі жолды Жакып Омаров, Қадыр Жетпісбаев, Виктор Пұсырманов, Маман Байсеркеұлы, Есмұқан Обаев, Нұрқанат Жақыпбай, Тұңғышбай Жаманқұлов сынды шоғыр бүгінгі тәуелсіз елге жалғастырушылар болып табылады. Осындай алып буын, аға буын тәрбиелеген режиссердің бірі – Әлімбек Оразбеков.

Ол өзінің шығармашылық жолына театрдың бет-бейнесін, репертуар саясатын жасауға ат салысып, талантты жастардың өркендеуінде көрегендік танытты, ұлттық сахна өнерінің дамуына үлкен үлес қосты. 1971-1975 жылдары Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясының театр факультетінің актер бөлімін бітіргеннен кейін еңбек жолын 1975 жылы Талдықорған облыстық қазақ драма театрында (*қазіргі Б.Римова атындағы Алматы облыстық қазақ драма театры*) бастаған. 2009 жылы арнайы шақыртумен Қалибек Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрына қоюшы-режиссер болып тағайындалды. Осы уақыттарда Г.Гориннің «Атың шықпаса...», Е.Разумовскаяның «Медея», Ж.Шевренің «Ізгілік формуласы», М.Әуезовтің «Абай», «Айман – Шолпан», «Қорғансыздың күні», «Қараш-қараш оқиғасы», Ш.Айтматовтың «Ана-Жер ана», Т.Жүженоғлының «Көшкін», Ш.Мұртазаның «Домалақ ана», т.б. кесек туындыларды сахналап, сыншылар тарапынан жоғары баға алды.

Ә.Оразбеков – классикалық драматургия мен әдебиеттің озық үлгісі болған заманымыздың заңғар жазушысы Мұхтар Әуезовтің шоқтығы биік туындыларын көп сахналаған суреткердің бірі. Әрине ұлттық рухты насихаттап, салт-дәстүрдің сақталуын мақсат еткен суреткер үшін М.Әуезовтің шығармаларын сахналау заңдылық та. Өйткені қазақ әдебиеті мен драматургиясына өлшеусіз үлес қосқан ұлы суреткердің шығармаларында ұлттық болмысты ту етіп ұстанған әрбір өнерпаз үшін қажетті гуманизм, оптимизм идеялары, жақсы мен жаманды тану бар.

Солардың ішінде қазақ халқының сан ғасырлық дәстүрі мен салтынан, тарихы мен дүниетанымынан, философиясы мен этнографиясынан хабар беретін, әрбір кезеңнің өзекті мәселелерін көтерген «Еңлік – Кебек», «Айман – Шолпан», «Қарагөз», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Хан Кене», «Абай», т.б. пьесалары мен «Абай жолы», «Қилы заман», «Қараш-қараш оқиғасы», «Көксерек» тәрізді прозалық шығармаларының орны ерекше. Қазақ театр өнерінің өркендеуіне, қанат жаюына өлшеусіз еңбек сіңірген автордың өзі: «Қазақтың театр өнері біздің заманымызда басталғанына біз қуанамыз. Бірақ сол қуанышпен бірге бұл сияқты ірі өнердің келешегі үшін жауапты екендігімізді де ұмытпау керек» [1, 91 б.], – деген болатын. Мұнда М.Әуезов өз заманында дүниеге келген қазақ театр өнерінің алдындағы жазушылардың да, шығармашылық ұжымдардың да жауапкершілігін аңғартып өтеді. Ол сол өзі айтқан жауапкершілік пен сахналық өнер талаптарының үдесінен шыға білді де. Оның қаламынан туған қандай туынды болмасын барлығына да көркемдік биіктік пен тереңдік тән. Бұл хақында қазақ өнерінің хас актері Асанәлі Әшімов: «Әуезов пьесалары талай буынды тәрбиеледі. Бұлардың пьесасы ешқашан ортаймайтын қазына. Ондағы айтылған ой қай кезеңде де, қай ұрпаққа, қай буынға болмасын ортақ» [2, 111 б.], – деп ұлы драматург туындыларының өміршеңдігін дәлелдейді.

Гуманизм мен оптимизм идеяларын бейнелейтін философияға толы, мазмұны жағынан терең, интонациялық және драмалық ауысымдарға бай, қазақ ұлтының болмысын, мінезін, бүгін бір ұлттың трагедиясын түп-тамырынан қопара ашатын М.Әуезовтің кесек прозаларын бүгінгі күні қазақ театрлары сахнаға бейімдеп қоя бастады. Бұған дәлел – Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма

театрының сахнасына Ә.Оразбековтың режиссурасымен қойылған «Қараш-қараш оқиғасы» повесі. Оқиғасы тартымды көркем тілмен жазылған прозалық шығарманы сахна заңдылықтарына сай өңдеп, ықшам пьесаға айналдырған – жазушы, драматург Қалихан Ысқақ, суретшісі Юлдаш Нурматов, ал киім үлгісінің суретшісі Шынар Елембаева.

Автор шығармасындағы басты кейіпкерлер ретінде қазақтың көрнекті қайраткері Тұрар Рысқұловтың әкесі Рысқұлдың (Бақтығұл), Талғар облысының болысы Саймасай Үшкөмпіровтің (Жарасбай) прототиптерін алған. Қиянатшыл заманның қыршын құрбаны болғаны Тектіғұлдың өлімінен басталған әлеуметтік драма «...менің де күнім күн емес» деп зар жұтып, запыран құсқан Жарасбай болыстың өлімімен аяқталатын соңғы нүктесіне дейін ешкімді бейжай қалдырмайды. Ә.Оразбеков қарапайым қорғансыз халықтың ауыр тұрмысы, дала өмірі, шындық пен әділдік үшін күресі суреттелетін шығарманың эпикалық кең тынысын, өмір құбылыстарын, сол дәуірдің, сол уақыттың өзінің болмыс-бітімінен өрілген қан-сөлінен айырмай, баяндау тәсілін шашыратпай сахналық ауқымды дүние жасай алған. Сондай-ақ, үлкенді-кішілі мінездерді драма табиғатына, сахна шеңберіне сыйдыра елеп-екшеп, өмір шындығының ашылуына мүмкіндік берген. Мәселен, інісі Тектіқұл Сәмен болыстың жандайшап жігіттерінің қолынан қаза тапқаннан кейінгі көріністе озбырлық етінен өтіп сүйегіне жеткен Қуандық Қыстықбаевтың көзіне кек қатып, жыландай жиырылған түрінен Бақтығұл қорғансыз қоғамда әділдік таба алмайтынын біліп бір шешімге бет бұрғанын, кейпінен көре аламыз.

Режиссер қойылымдағы Бақтығұлдың қиын тағдыры арқылы дәл осындай күйде жүрген кедейлердің жайын ұғындыру мақсатында көп сахналарды қараңғы, күнгірт бояуда бейнелейді. Театр өнерінің заңдылығы бойынша осындай үлкен шығармаларды сахналау барысында екі актерлік құрамның бекітілетіні анық. Сол негізде таңдап алынған Нұркен Өтеуілов пен Сырым Қашқабает (Жарасбай), Қуандық Қыстықбаев пен Ержан Нұрымбет (Бақтығұл) аталған драмадағы нанымды ойындары арқылы өздерінің шығармашылық мүкіндіктерін тағы бір байқатты. Олардың өздеріне берілген қандай да роль болмасын көркемдік деңгейі жоғары бейне жасап, сол арқылы халықтың ықыласына бөленіп жүргенін білеміз. Актерлер «Қараш-қараш оқиғасында» да жоғарыда аталған сом образдарымен есте қалды.

1968 жылы түсірілген «Қараш-Қараш оқиғасы» фильміндегі (реж. Б.Шамшиев) Бақтығұлдың бейнесін сол кезеңдегі кеңестер одағына танымал талантты актер, қырғыз-қазақ киносының жарық жұлдызы Сүйменқұл Чокмаров кейіпкерін өз биігіне қондырғанына тәнті болған көрермен театрдың талантты қос актері Қ.Қыстықбаев пен Е.Нұрымбеттің ойынына сын көзбен қарағаны анық. Дегенмен бойларында табиғи таланттың тасқыны бар актерлер шебер ойындарын көрсетті.

Режиссер бірінші планға Жарасбайдың бейнесін шығарған. Бұл Жарасбай – болыс, бай, күрделі бейне, жағымсыз кейіпкер деген шектеуге, тар шеңберге сыймайтын кейіпкер. Сондықтан режиссер оның болмыс келбеті мен өзіндік басқа есеп-құлықтардың ашылуына ерекше көңіл бөлген. Сол сияқты әлеуметтік қоғам ортасындағы қайшылықтарының, адам тіршілігіндегі қайғы-қасіреттің, әділетсіздіктің трагедиясын көрсету барысында философиялық топшылау тапқан. Қойылымда Жарасбай ойдың адамы, Бақтығұл істің адамы ретінде көрінеді. Екеуінің туған жерге деген перзенттік парызы мен ар алдындағы адалдықтары айқын аңғарылады. Жарасбай Бақтығұлға ел ішіндегі маңызды шаруаларды жүктейді ал ол не істесе де тындырымды атқарады. Жалпы қойылымда орыс отаршылдарының алдындағы қазақтың мүшкіл халі, елім деген ардақты азаматтардың қорлық өмірі ашық көрсетіледі. Сондай-ақ, мұнда ел тізгінін ұстаған атқамінерлер арасындағы сатқындық та аяусыз бейнеленген. Бақтығұлды билер ортаға алып, ауыр жазаны мойнына артқанда Жарасбай оны өз қолымен емес, шабарманы Қайранбай арқылы жазалаған шарасыздығы сәтті шешімін тапқан. Түйіндеп айтқанда, драманың астарынан «бабадан қалған қасиетті жерді аман сақтап алу әр қазақтың парызы» деген ойды ұқтық. Жарасбай да отаршылдарға сатқан жері үшін ар отына шыдамай, өзін құрбандыққа шалады.

Бұл ролдегі актерлер Н.Өтеуіл мен С.Қашқабает образ жасаудың дәстүрлі түсінігінен бас тартып, Жарасбайдың бейнесіне жаңашылдық енгізіпті. Осы тұста орыс-кеңес режиссері, театр педагогы Константин Станиславскийдің жүйесін барынша тереңнен қаузап, қазақ тілінде сөйлеткен Маман Байсеркеұлының: «...Осы тұста көңіл күйдің ішкі асаулығы сыртқы ұстамдылықтың өлшеміне нұқсан келтірмеу үшін тізгінді тең ұстайтын техникалық шеберлік қажет. Ал, іс жүзінде хас шебер деген сахна майталмандарының өздері де «байқатпай» сыр білдіріп қояды. Ішкі тебіреніс тасқынының тегеуірінді өлшем-ырғағының екпініне ие бола алмай, кейіпкердің сыртқы тыныс-тіршілігін әбігерге салып жіберетін әлжуаздық байқатып алады. ...Жүрегі жаралы, тамыры тартылған жарымжан кейіпкердің сахнада ғұмыры ұзақ болмайды» [3, 295 б.], – деген сөзі еске түседі. Мұны ерекше айтып отырған себебіміз, аталмыш спектакльдегі екі актердің режиссердің осы тұжырымына жол бермей, керісінше, шеберліктің үдесінен шыға білгендігі болатын. Олар сырттай сыпайы күй кешіп, ішкі әлемі астаң-кестең аласапыранға толы Жарасбайды спектакльдің шарықтау шегіне дейін жымын білдірмей шынайы жеткізе білді.

Негізінен жер дауы, жесір дауы – қазақ даласындағы ықылым заманнан келе жатқан өзекті және маңызды мәселе. Бұл шығарманың да негізгі сарыны – осы жер дауы. Отарлау саясаты тұсында халықты тұрғылықты туған жерінен айыру, бодандық қамытын кигізу, ата-бабадан қалған Қаратас жайлауын, кіндік қаны тамған қасиетті жерді зорлап сатуға Жарасбай болысты мәжбүрлеу драманың шарықтау шегі болып саналады. Сол саясаттың негізгі өкілі, кәсіпкер Николай Добродеевичтің тасасында тілмаштықтан орасан зор пайда тауып, делдалдықтан қулығын асырып жүрген, ақ патша билігінің қолшоқпары, жандаралдың көзі мен құлағы болып, өзінің ішкі мақсатына жету жолында неден болса да тайсалмайтын аудармашы Тойбаевтың кескіні жеке пайдасы үшін елін сататын типтік бейнелердің негізін құрайды. Бұл рольдегі Асылбек Қапаевтың шығармашылық табысын ерекше атау керек. Актердің өз кейіпкерінің психологиясын, мінез ерекшелігін тереңнен зерттегені байқалып тұр. Сыртқы әдістен гөрі Тойбаевтың ішкі дүниесіне үңілген А.Қапаевтың жалынды ойынына куә болдық. Ол әрбір диалогқа өзіндік бояу, өзгеше үн бере отырып, кейіпкер болмысын терең ашуға деген ұмтылысын байқатты.

Қойылымдағы ұсақ байлар, тек барымтамен, озбырлықпен ғана күн кешкен Сәлмен, Сәрсен, Бәйтен, Сарысақал Албан мен Дулаттың жуандары болғанымен иісі қазақ байларының жиынтық образы болып саналады. жалпы әлеуметтік драманың қандай көрінісін алсаңыз да өмір құбылыстарын, тапқа бөлінген қоғамдағы үстемдікті кейіпкерлер болмысынан айқын байқай аламыз.

Спектакльде өнер көрсеткен Жанат Оспанов (Жүніс), Боранбай Молдабаев (Сарысақал), Ақыш Омар (Николай Добродеевич), Ботагөз Мақсұтова (Қатша), т.б. драманың тартысын күшейтуге, патшалық Ресей билігінен психологиялық-моральдық тұрғыдан зардап шеккен қазақ халқының күңгірт өмірін қоюлатуға күш салған. Ә.Оразбеков режиссурасының бір қасиеті – актермен жұмыс жасау үстінде сахналық түпкі мақсатқа орындаушының көзін анық жеткізіп, бейне жасаудың жолындағы қиындықты бірге бөлісуінде. Спектакльдегі актерлік ойынның жетістікке жетіп жатқандығы да содан. Мұны роль орындаушылардың режиссердің ойын, оның трактовкасын жете түсіне отырып, әрекет етуінің нәтижесі дейміз.

Жалпы «Қараш-қараш оқиғасын» сахналауда Ә.Оразбеков шығарманың тақырыбына, өмірлік фактісіне, мәтініне, сюжет желісіне баса назар аудару арқылы сахналық қойылымға қажетті жаңашылдықты таба білген. Аталмыш спектакльде халық өкілдерінің шынайы бейнелері айқын суреттелген. Сондай-ақ, режиссер шығарма жазылған уақыттағы саяси, әлеуметтік-қоғамдық жағдайларға тоқталып, оның туындыға тигізген әсерін де байқатады. «Странное дело – идея художественного произведения. Она начинает прорезаться именно тогда, когда ты перестаешь заниматься ею напрямую. Ты просто уже полон всем этим, и начинается импровизация, и тогда, когда в силу вступает жизнь, – идея снова возникает, только уже в ином обличье» [4, С. 11], – деп жазады

режиссер Анатолий Эфрос. Театр репертуарында ұзақ тұрақтап, ұлттық сахна өнерінің классикалық шығармаларды игерудегі мүмкіндіктерінің жоғары екені анық көрсеткен Ә.Оразбековтың аталған спектаклі осы тұжырымға саяды. Мұның басты идеясы бүгінгі күннің өзекті мәселелерімен ұштасып жатыр. Яғни, жер мәселесі, адамды адамның қинауы, алдауы, қатыгездіктің бой алуы, сатқындық пен өзінің жеке мүддесі үшін ғана әрекет ету, т.б. бүгінгі қоғамда жоқ деп айта алмаймыз.

Өнер құдіреті өзінің ішкі көркемдік қуатымен шынайы сипатқа ие болғанда ғана, өзіне тән көркемдік құралын сәтімен қолданып шығармашылық шеберліктің биік шоқтығынан тіл қатқанда ғана көрерменнің жүрегін осылайша баурап, осылайша толқытса керек. Жаңашылдыққа жаны жақын режиссердің қойылымды сахналау кезінде ұлттық құндылықтарға баса назар аударуға деген шығармашылық талабы сүйсіндіреді. «Ізденіс, эксперимент жасау, жаңа шешім тауып, тың ой айтуға талпыныстар әр уақытта қолдау табуы тиіс. Бірақ соның барлығы сахнаға қойылатын шығарманың өзінен туып, соның көркемдік табиғатына сай келуі шарт» [5, 63 б.]. Осыған сәйкес «Қараш-қараш оқиғасы» спектаклінде негізгі идеяның ашылуына, мизансценалардың дұрыс құрылуына баса мән берген Ә.Оразбеков көркемдік тапқырлық танытып, М.Әуезовтің прозалық шығармасын сахнаға сәтті алып шықты деп айта аламыз. Сондықтан «Қараш-Қараш» әлеуметтік драмасы Қаллеки театрының тарихи тақырыпты меңгерудегі үлкен бір белесі болып табылады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Классикалық зерттеулер: Көп томдық. – Алматы: «Әдебиет Әлемі», 2012. Т. 8. Қазақ театртану ғылымы (қалыптасу кезеңі) – 376 б.
2. Әшімов А. Жан бөлек. – Алматы: Санат, 2001. – 111 б.
3. Байсеркенов М. Сахна және актер. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 336 б.
4. Эфрос А.В. Профессия: режиссер. – Москва: Фонд «Русский театр», Издательство «Панас», 1993. – Книга 2. – С. 368.
5. Құндақбаев Б. Уақыт және театр: Зерттеулер мен мақалалар. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.

«ТҰРАН» ЭТНО-ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛІНІҢ ҚАЗАҚ МУЗЫКА ӨНЕРІНЕ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ

Әлиев Ержігіт Бақытжанұлы

Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының
«Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының II-курс магистранты
Алматы қаласы
erzhigit.aliev.1994@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Бекмолдинов Н. С. «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының
аға оқытушысы, PhD докторы

Аңдатпа: Бұл мақалада қазақ музыка өнеріне өзгеше сарынмен, өзіндік қолтаңбамен келген этно-фольклорлық топтардың бірі «Тұран» ансамблі туралы жан-жақты зерттеледі. Этно-фольклорлық ансамбльдің қалыптасып даму жолы сөз етіле отырып, оның ұлттық музыкамызға қолқан айрықша үлесі нақты ғылыми тұжырымдармен тереңдей сараланады. Сонымен қатар, аталмыш ансамбльдің репертуарына кеңінен тоқталып, өзіндік ерекшеліктері айтылады.

«Тұран» этно-фольклорлық ансамблі байырғы ұлттық музыкамыздың, ежелгі көне музыкалық аспаптарымыздың қайтадан жаңғыруына, заманға лайық түрленіп, әрленіп трансформацияланып тыңдарманға ұсынылуына өлшеусіз үлес қосты. Осы көне аспаптарымыз бен әуендеріміздің қазақ сахнасына оралуы үлкен жаңалық болды деп айтуға әбден негіз бар. Мақалада, осы сияқты түйткілді түйіндер кеңінен сөз етіледі. Яғни, «Тұран» ансамблінің ұлттық музыкамыздың дамуына қосқан үлесі, көркемдік ерекшеліктері кеңінен ғылыми тұрғыда талданады.

Түйін сөздер: этно-фольклорлық ансамбль, ұлттық музыка өнері, композиция, трансформация, репертуар.

Abstract. This article discusses in detail the ensemble "Turan", an ethno-folklore ensemble that came to the Kazakh musical art with a different style and autograph. Speaking about how the ethno-folklore ensemble was formed, its significant contribution to our national music is deeply differentiated by specific scientific conclusions. At the same time, the repertoire of this ensemble will be revealed in details and features.

There is every reason to say that the return of these ancient instruments and melodies to the Kazakh scene was a great discovery. Such problematic nodes are widely discussed in the article. That is, the contribution of the Turan ethno-folklore ensemble to the development of our national music and its artistic features are widely analyzed.

Key words: ethno-folklore ensemble, art of traditional music, composition, repertoire

Аннотация: В данной статье подробно рассматривается ансамбль "Туран", этно-фольклорная ансамбль, которая пришла к казахскому музыкальному искусству с другим стилем и автографом. Говоря о том, как был сформирован этно-фольклорный ансамбль, его значительный вклад в нашу национальную музыку глубоко дифференцирован конкретными научными выводами. В то же время, репертуар этого ансамбля будет раскрыт в деталях и особенностях.

Есть все основания говорить, что возвращение этих древних инструментов и мелодий на казахскую сцену было великим открытием. В статье такие проблемные узлы широко обсуждаются. То есть, вклад этно-фольклорного ансамбля "Туран" в развитие нашей национальной музыки и ее художественные особенности широко анализируются.

Ключевые слова: этно-фольклорный ансамбль, искусство традиционной музыки, композиция, репертуар

Қазақтың музыкалық өнері қазақ халқымен бірге жасасып, ғасырлардан ғасырларға жеткен бекзат өнер. Оның бойына ұлттың қайғы-қасіреті, қуаныш шаттығы аумалы-төкпелі тағдыры сіңген. Яғни, осы ұлттық музыкамыз қазақ халқының асқақ рухын, адами болмыс-бітімін, салт-дәстүрін, дүние танымын айғақтайды. Әрине, қазақтың күрделі тарихы секілді музыка өнерінің де өзіндік бұралаң тарихы бар. Түрлі өткелектерден өтті, заманның, саясаттың ығына қарай «тузелді, күзелді». Бірақ, қандай жағдайда да өзінің түп-тамырынан ажыраған жоқ. «XXI ғасырдан бастап өзінің даму жолында жаңашылдық сатысын бастан кешіп келеді» [1]. Қазақстанның өркендеуіне, қоғамның дамуына үш мың жылдық тарихы бар ұлттық өнеріміздің байлығы дәйек бола алады. Жалпы көшпенді халық, оның ішінде қазақ елі өзінің осы уақытқа дейінгі тарихын, мәдениетін, бар өмірлік болмысын негізінен, ауызекі түрде: өздерінің ән-күйлерінде, жырларында, аңыз-әңгімелерінде, ұрпақтан-ұрпаққа аманатқа қалдырған.

Қандай бір өнердің зерттелу тарихы болады. Қазақ музыка өнерінің де зерттелу тарихы тым тереңде жатыр. Көптеген музыкатанушы ғалымдар осы саланы жіті зерттеп, көптеген ғылыми еңбектер жазды. Соның нәтижесінде қазақ музыка өнері бір арнаға түсті. Хатталып, қағазға жазылып, кейінгі ұрпаққа мұра болып қалды. Әрине, «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің де пайда болып дауына қазақ музыка өнерінің зерттелуі үлкен әсер етті. Яғни, «Тұран» ансамблін тарымы тереңде жатқан қазақ музыка өнерінің бір тармағы, мөлдір бұлағы, заңды жалғасы деп қарауымызға болады Сондықтан, негізгі тақырып туралы сөз қозғамас бұрын қазақ музыка өнерінің тарихына, оны зерттеген ғалымдарымыздың өмір баянына қысқаша тоқтала кеткеніміз жөн.

Қазақ халқының қазіргі заманғы кәсіби музыкасының негізін қалаған аға буын композиторлардың бірі - А.Қ. Жұбанов. Ол халық күйлерін оркестрге лайықтап, нотаға түсірді және қазақ музыкасын күрделі аспаптық симфониялық шығармалармен байытты. Олар «Тәжік биі», «Қазақ билері», «Төлеген Тоқтаров», «Ария», «Вокальдік сюитасы», «Абай сюитасы» [2] сынды тағы басқа шығармалар. Композитор ретінде қазақтың музыкалық мәдениетіне өзіндік әундік өрнек қосқан көптеген ән мен күйдің, романстар мен хорлардың, аспаптық-симфониялық және вокалдық шығармалардың авторы. А. Жұбановтың композиторлық шығармаларының көрнектілері Л. Хамидимен [3] бірлесіп жазған «Абай» (1944) және «Төлеген Тоқтаров» (1947) опералары, қызы Ғ. Жұбанова аяқтаған «Құрманғазы» (1970) [4] операсы деуге саяды. А. Жұбанов композитор ретінде түрлі жанрда қайталанбас құнды туындыларды: аспаптық, вокалдық шығармаларды, хорлар мен музыкалық-драмалық шығармаларды (опера, драмалық спектакльдер мен кинофильмдерге жазылған саундтректерді) дүниеге әкелді.

«Тұран» этно-фольклорлық ансамблі ежелгі аспаптарға қайтадан тіл бітіріп сахнаға алып келді. Ал осы аспаптарды ең алғаш зерттеп, зерделеп өз еңбектерінде оның мән-мағынасын ашып көрсеткен, көрнекті музыка зерттеуші ғалым Болат Шамғалиұлы Сарыбаев еді [5]. Музыка мәдениетінің өткеніне ой жүгіртіп, әр алуан тарихи деректеріне жүгінсек халық өнерінің қоры шексіз және музыкалық аспаптардың түрі көп болғанына көз жеткіземіз. Өткен ғасырлар үніне құлақ түрсек, біздің ата – бабаларымыз тастан, ағаштан, өсімдіктен, малдың терісінен, сүйегінен, мүйізден, ішектен, қылдан т. б. алуан түрлі заттардан дыбыс шығаруға болатынын аңғарып, қарапайым музыкалық аспаптар жасады.

Болат Шамғалиұлы Сарыбаев сол ұмыт болған қазақ халқының аспаптарын қайта жаңғыртып, олардың кең түрде насихатталуына мол еңбек сіңіріп, соңына қыруар мұра қалдырды. Ол көне аспаптарды жинауға 1960 ж. бастап кірісті. Сол жылдары Алматы консерваториясының ұстазы болып қызмет еткеннен бастап Б. Сарыбаевтың үйі ерекше мұражайға айналды. Ол жинаған аспаптар саны 300-ге жетті [6]. Зерттеуші еліміздің түрлі аймақтарынан көне аспаптарды тауып, оларды зерттеп, жетілдіріп, орындау әдістерін меңгерді әрі осы көне аспаптардың жолын жалғастыру үшін шәкірттер тәрбиеледі. «1968 жылы көне ұлттық музыкалық аспаптардан ансамбль ұйымдастырды. Б. Сарыбаев

аспаптарды ойнау тәсіліне қарай мынадай түрге бөледі: үрлемелі, ұрмалы, сілкімелі, ысқышты, ішекті, шертпелі, тілшекті» [7].

Қазақ фольклорлық-этнографиялық музыка өнерінің тарихын айтқанымызда талантты композитор Н.Тілендиевтің есімін айтпа. Себебі, ол ұйымдастырған «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық ұжымы қазақ музыка өнеріне үлкен серпін, сілкініс ала келді. Тыңдарман көңіліндегі бір бостықтың орынын толтырғандай болды [8] Ұзақ уақыт санасынан өшкен байырғы ұлттық әуенді жандарында қайтадан жаңғыртты. Өнерді идеологияның қаруы еткен Совет үкіметі кезінде «Отырар сазындай» ансамбльдің құрылуының өзі ерлікке пара-пар іс еді. Қалай десек те, Н. Тілендиевтің мұндай көзсіз ерлігін жан аяспас еңбегін ұлттық музыканың дамуына қосқан теңдесіз үлесі деп бағалауға тиіспіз. Себебі, Н. Тілендиев Басқарған ансамбль тек қана ұлттық өнердің жаршысы болды.

Н. Тілендиев салып берген «Отырар сазының» сара жолын «Ғасырлар пернесі», «Сазген», «Адырна», «Алтынай», «Сарын» [9] т.б фольклорлық ансамбльдер жалғады. Олар да өз қадір хәлінше осы ұлттық өнердің көсегенсін көгертуге еңбек етті. Міне, «Тұранға» дейінгі этно-фольклорлық ансамбльдердің қысқаша тарихы осындай. Қарап отырсаңыз этно-фольклорлық ансамбльдердің қиын-қыстау кезеңдерде еткен еңбегі халыққа үлкен рухани тіреу болды. Өздерінің жолын жалғап «Тұран» сияқты этно-фольклорлық ансамбльдердің пайда болуына түп негіз болды.

Бүгінгі таңда қазақтың төл өнерін заманға лайықтап, бейімдеп Болат Сарыбаевтың зерттеген аспаптарын әр түрлі формада тыңдарман қауымына жеткізіп жүрген бірнеше этно топтар бар. Соның ішінде «Тұран» этно- фольклорлық ансамблінің алар орыны айрықша. Аталмыш ансамбль тек Қазақстан аумағымен шектелмей, алыс-жақын шет елдерге ұлттық өнерімізді дәріптеп, танылып жүр.

«Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің тарихы «2008 жылдан бастау алады. Қазіргі таңда топ құрамында Серік Нұрмолдаев, Бауыржан Бекмұханбет, Мақсат Медеубек және Ержігіт Алиев өнер көрсетеді» [10] Ансамбльден бөлек топ мүшелері Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы мен Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында ұстаздық қызмет атқарып, аталған оқу орындарында магистратура, докторантура бойынша өздерін жан-жақты жетілдіріп, білімдерін шындауда. Қазақ халқының сыбызғы, сазсырнай, домбыра, қобыз, жетіген, шіңкілдек сияқты саз аспаптарын, көмеймен ән айту мәнерін өзара үндестіру арқылы көне сарынның заманауи тұрғыда қайта жаңғыртудағы ізденістері ансамбльдің құрылуына түрткі болды.

Аталған ұжым төрткүл дүние тыңдармандарын өз өнерімен тамсандырып үлгерді. Әлемнің 70-тен астам мемлекеттерін, оның ішінде «Карнеги холл» (Нью-Йорк, АҚШ), «Кеннеди центр» (Вашингтон, АҚШ), «Концерт хаус» (Берлин, Германия), «Кремль сарайы» (Москва, Ресей), «Конгресс және фестиваль сарайы» (Канны, Франция), «Салле Корто» (Париж, Франция) [10] және т.б. әлемге танымал үлкен концерттік залдарда 600 жуық жеке концерттерін өткізіп, ұлттық өнеріміздің насихатталуына, дамуына үлкен үлесін қосып келеді. «ТҰРАН» ансамблі Беларусь, Норвегия, Ресей, Әзірбайжан, Венгрия, Татарстан, Түркия елдеріне әлемдік турне жасады. Сонымен қатар ҚР Тұңғыш Президенті – Елбасы Қорының қаржылай қолдауымен «ТҰРАН» тобы Қытай Халық Республикасының Шунде, Шеньчжень, Цинхуандао, Пекин, Шанхай, Ханчжоу қалаларында жеке шығармашылық концерттерін өткізді. Аталған ұжым, ҚР Тұңғыш Президенті Н. Ә. Назарбаевтың «Ұлы даланың жеті қыры» [11] мақаласы, рухани саламыздың дамуына өзгеше серпін ала келгені баршаға мәлім. Аталмыш мақалада айтылған «Ұлы даланың» құндылықтарын насихаттау, ұлықтау әрбір өнер иесінің міндеті десек те болады. «Тұран» этно-фольклорлық ансамблі де бұл игілікті науқанға өзінше үн қосты. Яғни, ҚР Тұңғыш Президенті Н. Ә. Назарбаевтың тікелей қаржылай қолдауымен Монте-Карло, Канны және Париж қалаларына концерттік турне жасап қайтты. Сондай-ақ Сауд Арабиясының Эр-Рияд қаласында өткен «Nomad Universe» фестиваліне «ТҰРАН»

қазақ музыка мәдениетінің өкілдері және фестивальдің құрметті қонағы ретінде шақыртылды.

Ансамбльдің осы уақытқа дейін қоржынында 40-тан астам шығармалар және екі бейнебаян бар. Тұранның халыққа танымал, өзіндік ойып алар орны бар бірнеше композициялық шығармаларына талдау жасасақ, соның ішінде 2008 жылы ең алғаш шыққан «Қазақ елі» шығармасын айрықша атауға болады. «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің енгізген жаңалықтары өз алдына бір төбе. Мысалы, елімізде көмеймен ән айту дәстүрін - Еділ Құсайынов тек бір дыбыс алу арқылы әр түрлі аспаппен жалғыз өзі айтып келген. Ал «Тұран» болса, бұл дәстүрді өзгеше дамытып түрлендірді. Яғни, олар Махамбеттің жырына өзгеше мақам, айрықша әуен қоса отырып, көмеймен жырлап көркем түрде жеткізді. Сонымен қатар, ансамбль құрамына қыл қобыз аспабымен желдің дыбысын әрлеуді енгізді. Қазақ елінің барлық көрінісін, батырлығын, табиғатын әсемдеді. Қобыз аспабымен қасқыр үнін музыкалық әдістермен, жетігенде - судың сылдырын, домбырада- аттың шабысын көрсетті. Осындай көпке мәлім «Тұран» ансамблінің бойтұмарына айналған бұл туындыларды кез келген сахна төрінен естуге болады. Мысалы, би топтарының көпшілігі арнайы осы шығармаға би қойып өнер көрсетіп жүр. Ансамбльдің айрықша шығармаларының бірі «Ер Тұран». Ол қазір кино әлемінде тыңдарманына айрықша рух сйлайтын танымал саундтрекке айналды. Шығарма алғаш «Өрлеу» деген атпен дүниеге келген. Кейіннен атауына өзгерту енгізілді. Композицияның батиғатын ашып, сөзін жазған белгілі ақын - Исрайл Сапарбай. Қазақ өнерінде ұрмалы аспаптар тек әсемдік ретінде қолданылып, бірінші қағыстарға көңіл бөлінсе де, еш уақытта екпін түсіріліп ойналмаған. «Тұран» ансамблі эксперимент ретінде барлық шығарманы ұрмалы аспаптың, яғни даңғыра аспабының ырғағына баса көңіл бөлді. Негізі, ұрмалы аспаптар жаугершілік заманында жаудың келе жатқанын ескерту мақсатында қолданылған. «Тұран» ансамблі оны заманға лайықтап, қайта жаңғыртып намысып қайрап, рухты ояту мақсатында қолданды.

«Тұран» ансамблінің репертуарындағы ең кеңінен таралған музыкалық шығарма, жалпы Түркия елінің саяси партияларының әнұранына айналған және «Ертұғырыл» телехикаясының саундтрегі ретінде қолданылған. Қазіргі кездегі тарихи киноларда да жиі қолданылады. Сонымен бірге, Мұхтар Әуезов театрының қойылымдарында соғыс, шайқасты, батырлықты көрсететін сахналарына спектакль атмосферасын беруде үлкен роль атқарып жүр. «Ер Тұран» шығармасының түпкі мақсаты барлық түркі елдерін бірігуге шақыру. Қазіргі таңдағы жаһандық мәселелерге байланысты рухты ояту, сұйылып бара жатқан жастарымызға ой салу. Ансамбльдің дәл осындай рух көтеретін, намысты оятатын шығармаларының бірегейі «Ұлы Тұран Мәңгілік». «Ұлы Тұран Мәңгілік» деп ұрандатқан ансамбль Тұран ойпатында мекен еткен түркі тілдес елдердің ерлігін айтуымен қатар, қазіргі ұрпаққа ата-бабаларымыздың сол ерлігін еске салу мақсатында орындалып жүр. Шығарма сөзін жеті буындық жыр мақамына салып жазған белгілі ақын Бақыт Беделхан. Бұл композицияның ерекшелігі ансамбль құрамында «қамыс сырнай» атты қазақтың көне музыкалық аспабы алғаш рет қолданылады.

Үш бөлімнен тұратын композицияның алғашқы бөлімінде- көне кезеңнің сағымдары (архаикалық мәдениет) елестесе, ал екінші бөлімінде жиналып жатқан саң- мыңдаған батырлардан құралған әскери жасақтың бейнесі көрінердей. Осыдан кейін жырдың өзі басталады. Шығарма 2016 жылы 16 желтоқсанда «Голос Великой степи» орындалды. Жеті буынды, Қызылорда өңірінің жыр мақамдарына ұқсастырылып жазылған бұл шығарма тыңдармандардың көңілінен айрықша орын алды. Мұндағы асқақ рух, қайтпас қайсар жалынды жігер тыңдаған жанды бей-жай қалдырмасы анық.

Ансамбльдің тағы да бір сүйекті шығармаларының бірі- «Қилы заман» композициясы. Бұл шығарма жазушы Мұхтар Әуезовтің «Қилы заман» повесі желісінде жазылған. «Қилы заман» композициясы бастапқы кезде үш ішекті домбыраға арнап жазылған, кейін ансамбльге лайықтап өңделген. Шығарманы тыңдарман тыңдаған сайын көзіне жас алмай тұра алмайды. Себебі, шығармадағы екпін, ырғақ, ерекше әуез бен

қайталанбас сарын сіздің ішкі жан-дүниенізге өзгеше сезім сыйлары хақ. Бірде тыңдарманның көз алдына 1916 жылғы Ұлт азаттық көтеріліс елестесе, енді бірде күнделікті өмірде кездесетін тірліктің бітпейтін тауқыметімен, таусылмайтын кедергілері елестеп іштей тынасыз. Бірақ, шығармадағы даныңызды байрайтын сыйқырлы үн сізді қайтадан серпілтіп, рухтың биігіне алып шығады. Сөйтіп, тыңдарманын әр түрлі көңіл күйге бөлейді.

Этно-фольклорлық ансамбльдің бөгенайы бөлек шығармалырының бірі «Ортеке». (Осы шығарма 2010 жылы Халықаралық «Ортеке» фестивалінде Гран-При иегері атанды) [13]. «Ортеке» өнері ХІХ ғасырдың басында қазақ даласында кеңінен тарады. «Ортеке» арнайы жасалған тұғырға орнатылады да, домбырашының саусағына жіппен байланады. Күйші аспапта ойнай бастағанда перне басқан саусақтардың қозғалысымен қуыршақ әсем биге баса жөнеледі. «Ортеке» ойынын кейбір зерттеушілер ата-бабаларымыздың театр қойылымының алғашқы бастамасы деп те айтады. «Тұран» орындайтын «Ортеке» шығармасында өмір сабақтастығы әуен арқылы және үш қуыршақтың көрінісімен бейнеленеді. Өмірдің үш кезеңі: бала кезең, орта буынғы кезең және қарттық кезеңі шығармаға өзек болады. Шығарманың бірінші бөлімінде шертер аспабының қоңыр үнімен Абзал Арықбаев үлкен қарт кісінің бейнесін баяндайды. Яғни, алдыңғы буынғы аталарымыздың айтқан салиқалы сөздерін музыкалық ойын арқылы сипаттайды. Кейінгі бейнеде орта буындағы жастардың құлшынысы көрсетіледі. Жастардың ойын-сауық құруын, ауылдағы той-сауықтың өтуін домбыра аспабымен Бауыржан Бекмұханбет жеткізеді. Ал үшінші кезеңге – еш уайымсыз, ойын күлкімен өткізген балалық шақ арқау болады. Мұны Серік Нұрмолдаев шиңкілдек немесе балақай домбырада ортекені билету арқылы сүйемелдейді.

Осы арқылы адам өмірінің тұтас картинасын суреттейді. Әр кезеңнің өзіндік болмыс-баяуын тыңдарманға жеткізеді. Әртүрлі әуенмен сүйемелденген қуыршақтардың қимыл әрекеті тұнып тұрған философия деуге болады. Яғни, «Тұран» бұл шығарма арқылы адамның туғаннан жер қойынына кіргенге дейінгі өмір сорабын айта отырып, әр кезеңнің өзіндік ерекшелігі бар екенін меңзеп үлкен ой түйеді.

Қазақ өнері түрлі «Соқтықпалы, соқпақты» кезеңдерді бастан кешірді. Дамыды, жетілді. Кейде тіпті құлдырады, кері кетті. Әсіресе, Совет үкіметі кезінде ұлттық өнеріміз талан-таражға түсті, жойылуға шақ қалды. Музыка өнері де ол кезде үлкен сүзгіден өтті. Көптеген ән-күйлерімізді айтуға тийім салды. Кейбіреулерінің мәтіні, әуені бұрмаланды. Сөйтіп, саясаттың ықпалынан ғасырлар қойнауынан жеткен асыл мұраларымыз өзінің туған халқынан алыстап, шеттеп қалды. Тәуелсіздік алғалы ұлттық өнеріміздің бойына қайтадан қан жүгіре бастады. Ұмыт болған өнерімізге іздеу салынып, оны қайта жаңғыртудың жолдары қарастырылды. «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің құрылуы осындай үлкен бастықтың орынын толтырды. Ансамбльдің басты ерекшелігі де міне осында. Яғни, «Тұран» этно-фольклорлық ансамблі жоғарыда айтқанымыздай байырғы музыкалық аспаптарымызды тірілті, ежелгі музыкалық сарындарымызды қайтадан сахнаға алып келді. Осы мақсатта аянбай еңбек етті. Соның нәтижесінде, арысы әлем, берісі түркі елдеріне кеңінен танылды. Ең бастысы ұлттық музыкамызға өлшеусіз олжа салды. «Тұранның» әрбір әуені, әрбір сарыны тыңдарманына рух сыйлады.

«Тұран» этно-фольклорлық ансамблі туралы айтқанда мына бір дүниеге баса назар аударуымыз керек. Қазақ халқы өзінің ұлттық болмысынан ажырап қалған ұлт. Мұндай ұлттар қай кезде де жасық, қара кеміктеу келеді. Ал, өзінің түпкі санасына оралып байырғы болмысын таныған ұлт қандай да бір кедергілерді бұзып жара алады. Демек, қазақтың жоғалған мінезін түгендеп, ескірген салт-дәстүрін қайта тірілтіп, шынайы болмысымызға жетелеп алып келу де «Тұран» сияқты этно-фольклорлық ансамбльдердің ролі өте зор. Сондықтан «Тұран» жалаң ғана әуен мен ырғақтаң ғана тұратын ансамбль емес. Ол ұлттың жаны, ұлттың жоғалған жады, түпкі санасы. Музыкалық тұрғыда ашқан жаңалығы әрине өз алдына бір төбе. Бірақ, ұлтты ояту тұрғыдағы сіңірген еңбегін бәрінен де биік деп түсінгеніміз абзал.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005 ISBN 9965-26-095-8
2. «Рабочий и театр» журналы: - Ленинград қ. 1930 ж.– 123 б.
3. Қ.Б.Намазова «Көне аспаптар күмбірі»: - Алматы қ. 2002 ж. – 80 б.
4. Күзембай С.Ә. Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері: таңдамалы зерттеулермен мақалалар. – Алматы: «Құс жолы», 2012 ж. – 408 б.
5. <https://mix.tn.kz/mixnews/top-5-kazahstanskih-etnograpp-293435/>
6. «Айқын» газеті. «Тұран ансамблінің 10 жылдық мерейтойы». – Алматы қ. 2018 ж. - 24 б.
7. “Қазақстан”: Ұлттық энциклопедия/Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы “Қазақ энциклопедиясы” Бас редакциясы, 1998 ISBN 5-89800-123-9↑ Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005 ISBN 9965-26-095-8
8. Ербол М. «Қазақстандағы қазіргі заманғы фольклорлық - этнографиялық ансамбльдер» мақала. Алматы қ. 2018 –
9. Аравин Ю. Гений XX века, газета «Казахстанская правда», апрель 2015 г
10. Алшанов Р.А, Аханов С.А. Қазақстан рекордтар кітабы 2014 – 2018 «КИНЭС». – Алматы: Университет «Тұран», 2018 ж. – 720 б.
11. <https://www.youtube.com/watch?v=69rzzNoKDCI>
12. <https://turkystan.kz/article/10545-ortece-kuyrshak-onerinin-bastauy>
13. Философия пәнінен глоссари fsgIkaz 2014

М. БАЙСЕРКЕҰЛЫНЫҢ АКТЕРЛЕРМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУ СТИЛІН ЗЕРДЕЛЕУ МӘСЕЛЕСІ

Әукенбаев Әлішер Әсетұлы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 2 курс магистранты,

Алматы

ali_alban@mail.ru

Аңдатпа: Бұл мақалада М.Байсеркеұлының шығармашылығындағы психологиялық, эксперименттік ізденістер тереңіне бойлай отырып, актермен жұмыс жасаудағы ерекшеліктері мен әдістері саралаланды.

Кілт сөздер: актер, театр, сахна, спектакль.

Аннотация: Данная статья посвящена особенностям и методам работы с актерами по глубине психологических, экспериментальных исследований в творчестве М.Байсеркеулы.

Ключевые слова: актер, театр, сцена, спектакль.

Abstract: This article is devoted to the features and methods of working with actors on the depth of psychological, experimental research in the works of M.Bayserkeuly.

Keywords: actor, theater, scene, spectacle.

Режиссура мен драматургияның өзара байланысы мәселесі театр тарихында режиссураның қалыптасуынан әлдеқайда бұрын, XIX-XX ғасырлардағы театр өнеріндегі дербес өнер түрі ретінде пайда болды. Сахна өнерінің қалыптасуы мен одан әрі дамуы әр түрлі тарихи кезеңдерді бастан кешірді, олардың әрқайсысында режиссерлік функцияны қабылдаған өзіндік көркемдік басым болды.

XIX ғасырдың екінші жартысында режиссерлік кәсіптің пайда болуы режиссер мен драматургтің театрда көркемдік жетекшілік ету құқығын қорғауға кіріскен жаңа қарым-қатынастарын тудырды. Дәл осы кезеңде театрдың дамуында сахна іс-әрекетінің, спектакльдің барлық құрамдас бөліктерін: пьесаны, актерлік өнерді, сценографияны, дыбыстық және музыкалық безендірулерді бір адамның шығармашылық еркімен мазмұнды және көркемдік деңгейде біріктіру қажеттілігі туындады. Бұл адам XIX ғасырдың соңында, одан кейінгі XX ғасырдан бері қазіргі жаңа XXI ғасырда да театр өнерінің жетекшілеріне айналған спектакльдің режиссері болды.

Режиссер мен драматургтің қарым-қатынас жүйесі отандық және шетелдік режиссерлік театрдың тарихи дамуында өзекті болып қала берді және көптеген режиссерлердің көркемдік ізденістерінің негізін қалаушы болды, олар режиссура мен драматургия арасындағы қатынастарға ерекше көңіл бөлді, олардың практикалық қызметі мен теориялық еңбектерінде көрініс тапты. Бұндай кәсіби ізденістерді қазақстандық театр режиссері және педагогы, профессор, Қазақстанның халық әртісі, білім беру ісінің үздігі Маман Байсеркеұлының «Қойылым және қолтаңба» [1], «Сахна және актер» [2] атты кітаптарынан анық аңғарамыз.

Драматург пен режиссер қарым-қатынасы туралы М.Байсеркеұлының эстетикалық талғамы К.Станиславский тұжырымдарына қатысты қалыптасты. М.Байсеркеұлы пьеса авторы үшін үстем жағдайды қамтамасыз етуді өзінің еңбек жолында өзінің «жүйесін» [2] көптеген теориялық еңбектерінде осы проблемаға баса назар аударуға шақырған К.С.Станиславский секілді драматургтің шығармашылығымен ажырамас етіп құрды, режиссерлік, педагогикалық ізденістерін де айтулы театр реформаторының ұстанымдарымен ұштастыра білді.

Режиссура мен драма арасындағы қатынастардың жаңа моделін іздеуді К.Станиславский еңбектері негізінде жалғастырып [3], М.Байсеркеұлы өзінің режиссерлік қызметінде осы мәселеге ерекше көңіл бөлді. Пьесаға жаңа режиссерлік құқықтарды талап ете отырып, ол режиссерді «спектакльдің авторы» ретінде түсінді.

М.Байсеркеұлы үшін пьеса мен оның авторына қатысты қарым-қатынас модельдері оның көркемдік тәжірибесінің әртүрлі кезеңдерінде (символист, дәстүршіл, конструктивист) көркем түрде анықталды. М.Байсеркеұлы пьесаның құрылымын, композициясын, сахналық тілін қалыптастыратын режиссер екендігін алға тартты. Бұл көзқарастары оның «Оптимистік трагедия» (В.Вишневский), «Толас» (А.Штейн), «Түлен түрткен тіленші» (Ян Солович), «Әнім сен едің» (С.Шаймеренов), «Қазақ солдаты» (Ғ.Мүсірепов), «Гамлет» (У.Шекспир), «Тынық Дон» (М.Шолохов) секілді режиссерлік жұмыстарынан айқын көрінді.

Драматургия мен режиссура арасындағы қарым-қатынас жүйесіне К.Станиславскийдің теориялық еңбектерінде [3] және режиссердің жан-жақты үстемдігін қолдайтын қарым-қатынас модельдеріне ерекше назар аударған қазақстандық театр режиссері М.Байсеркеұлының практикалық еңбектерінде ерекше сабақтастық бар. Пьесадағы подтекст ұғымына баса назар аудара отырып, М.Байсеркеұлы қойылымға қатысушы актерлерден жаңа «ойын ережелерін», жаңа аналитикалық ойлауды, мәтін мен подтекстті біртұтас көркемдік тұтастыққа біріктіруді талап етті.

Әртүрлі жарқын режиссерлік тұлғалардың ішінде М.Байсеркеұлының режиссер мен драматург арасындағы қарым-қатынастың әмбебап моделін іздестіру жұмыстары отандық театралдардың, теоретиктер мен актерлердің, режиссерлердің, өнертанушылардың қызығушылықтарын тудырды.

М.Байсеркеұлы актерлік және режиссерлік курстардағы ізденуші студенттермен белсенді сұхбаттастықта болды, оның актерлер мен режиссерлерді даярлау мектебіндегі басты тақырыбы театрдағы орындаушылар мен драматургтің функционалды рөлі және олардың жұмыстағы шығармашылық қатынастарының сипаты болды.

Театрдағы қарама-қайшы пікірталастардың ортасында сұрақ туындайды: театр пьесаның әр сөзіне құлақ асу керек пе, автордың айтқанын бұлжытпай орындағаны жөн бе немесе сахналық әдістерді пайдалану арқылы драмалық шығарманы өзгерістерге ұшыратуға құқылы ма, тіпті кейде автор ұсынған шеңберлерден шығып, еркін түсіндіруіне бола ма. Қазіргі таңдағы заманауи өнертану саласы үшін, оның ішінде театр өнері үшін режиссура мен драматургия арасындағы байланыс мәселесі өте өзекті болып қала береді. Осы мәселе төңірегіндегі теориялық жетістіктер театр мен қазіргі заманғы және классикалық драма арасындағы диалогтың жаңа тәсілдерін табуға жол нұсқайды.

Қазіргі отандық театр үдерістерінде режиссер мен драматург арасындағы қарым-қатынас моделі бұлыңғыр. Кейде режиссер драматургтің функцияларын орындайтын, пьесаны бағыттау, автордың көркемдік кеңістігін бұзу функциясын атқаратын жағдайлар да кездеседі. Режиссер мен драматургия арасындағы қарым-қатынас моделін талдау қазіргі театр тәжірибесінде жаңа редакциялау мен клипті режиссураның жаңа санасын қалыптастыратын постмодерндік жағдайда театр жұмысындағы бірқатар ерекшеліктерді талдауға және бөліп көрсетуге мүмкіндік береді. Бұл М.Байсеркеұлы үшін де теориялық және практикалық зерттеулер үшін маңызды және перспективалық бағыт болып табылды.

М.Байсеркеұлы теориялық және практикалық еңбектерінде режиссура кәсібінің эволюциясын бағалауға мүмкіндік беретін көркемдік құбылыс ретінде режиссура мен драматургия арасындағы байланыс моделін ғылыми тұрғыда да талдау қажеттілігін басты ұстаным етті. Ол өз шәкірттерне режиссер мен драматургтің функцияларын және олардың пьесаны көркемдік біртұтас театр туындысы ретінде түсіндіруге әсерін анықтайтын шектерін түсіндіруге тырысты. Режиссерлік әдіс-тәсілдерді және драмалық мәтінге әртүрлі көзқарастарды (себеп-салдарлық және поэтикалық тәсілдер) [3] талдау қажеттілігін де басты назарда ұстауға шақырды.

Пьеса бойынша жұмыс жасау барысында режиссер мен драматург арасындағы қарым-қатынастың шығармашылық табиғатын ғылыми түсінуге ұмтылу көптеген режиссураның тарихы мен теориясы туралы, театр өнері туралы ғылыми және арнайы әдебиеттерге жүгінуді қажет етті. Режиссерлік театрда қалыптасқан режиссер мен драматург арасындағы қарым-қатынастың әртүрлі модельдерін қарастыра отырып, бірнеше көздер топтарын ажыратты.

Режиссурада да, театр эстетикасында да, драматургияда да көркемдік принциптердің қалыптасуына әсер еткен философиялық және эстетикалық шығармаларды талдауды ұсынды. Көптеген театртанушылық зерттеулерді, сонымен қатар, театр режиссурасы мәселелерін, драматургияның тарихи және теориялық аспектілерін түсінуге және талдауға арналған театрлық сынның сан алуан сараптамалық жұмыстарымен танысуға үндеді. Бұл дереккөздер театрдың екі көшбасшылары режиссер мен драматург арасындағы көркемдік қатынастардың жүйесін ғана емес, сонымен қатар олардың қатынастарының эволюциялық тенденцияларын жан-жақты байқауға мүмкіндік беретіндігін түсіндірді.

М.Байсеркұлы өзінің театрлық мектебінде осы мәселенің ерекшелігін ашатын практикалық және әдістемелік көздерге ерекше көңіл бөлгендігі өнертанушылардың зейін аударуларына тұрарлық тосын көзқарас. Дереккөздердің бұл тобына режиссура мен драма теориясының практикалық және теориялық аспектілері бойынша жеке режиссерлердің іргелі жұмыстары кіреді, оларды зерттеу режиссерлердің практикалық тәжірибелері мен олардың теориялық жұмыстарын салыстырмалы түрде талдауға мүмкіндік береді және драмалық материалмен жұмыс істейтін режиссерлердің әдіснамалық принциптерін ашады. М.Байсеркенұлының әдіснамалық принциптерін ашу, практикалық тәжірибелерін талдау К.Станиславскийдің теориялық жұмыстарын да салыстырмалы түрде талдауға бастайды [3].

М.Байсеркұлының режиссерлік-педагогтық қойылымдары символдық театр эстетикасының принциптерін тұжырымдайды, «Сахна және актер» [2] кітабы автономды өнер формасы ретінде театрдың жаңа принциптерін анықтайды. М.Байсеркұлының режиссерлік-педагогтық қойылымдарында орыс және ағылшын драматургиясының қатысуымен пайда болған театрлық символизм эстетикасы секілді жаңа этикалық-көркемдік талаптар туындады және тұжырымдалды. М.Байсеркұлының театр өнері туралы теориялық еңбектері режиссура мен актерлік өнердің синтетикалық табиғатының маңызды мәселелерін көтерді, олар әр түрлі қабылдау арналары арқылы көрерменге әсер ете алатындығын жеткізді.

М.Бахтиннің көркем шығарманың «өсіп келе жатқан маңыздылығы» [4] қағидатына арналған шығармалары классикалық туынды (пьеса) мен оны қабылдаушы (режиссер) арасындағы диалог механизмдерін қайта бағалауға мүмкіндік беретіндігін білсе керек, М.Байсеркұлы пьесамен диалогқа түсіп, оны интерпретациялай отырып, өзінің көркемдік кеңістіктерінің шекарасын кеңейтті. У.Эко бұл процесті «көркем мәтінді актуализациялау» [5] деп атай отырып, өз жұмысында дәл осы қағидатқа назар аударды.

М.Байсеркұлы өзінің режиссерлік ізденістерінде, спектакльмен жұмыс жасау үдерістерінде театр принциптерін тұжырымдай отырып, театрлық синтездің ерекшеліктері мен театр поэтикасының өзіндік ерекшеліктері жан-жақты ашуға ұмытпаған. Режиссура және актерлік өнер бойынша дәрістерінде шәкірттеріне қатынастар моделінің өзіндік үлгісі ретінде режиссер-драматург қатынастарын ашып көрсетуге тырысқан. Барлық дерлік теориялық еңбектерінде, кәсіби сұхбаттарында осы мәселені талқылауды арнайы қарастырған.

М.Байсеркұлы қолтаңбасын зерделеу үрдісінде авторлары театр мәселелерінің кең спектрін зерттейтін, спектакльдерді, режиссерлердің жұмысын, олардың театр эстетикасын талдайтын бірқатар жұмыстарды атап өткен де жөн.

Мысалы, М.Строеваның «Станиславскийдің режиссерлік ізденістері» [6] жұмысы – К.Станиславский бағытының эволюциялық сипатын байқауға мүмкіндік беретін екі томдық ерекше жұмыс. К.Станиславскийдің әр түрлі драматургтермен (А.К. Толстой, Л.Н.

Толстой, А.П. Чехов және басқалар) қарым-қатынас моделін талдай отырып, зерттеу авторы режиссердің көркемдік эстетикасын толық ашады.

М.Байсеркеұлының актерлермен жұмыс жасау стилін және мектеп ерекшеліктерін талдауда М.Строеваның тәжірибесінен үлгі аламыз. М.Строева моделінен [6] үлгі ала отырып, театр өнерінің кең саласында режиссер-драматургтің қарым-қатынасының сипатын талдауға, белгілі бір режиссердің қолтаңбасын және көркемдік ізденістерін түсінуге қадам жасаймыз. Бұл бізге басқа режиссерлермен және театр эстетикасының қарым-қатынас модельдерімен салыстырмалы талдау жүргізуге шабыт береді.

Жоғарыда келтірілген дереккөздің К.Рудницкийдің «Режиссер Мейерхольд» [7] атты еңбегімен ұқсастығын да байқауға болады, онда автор В.Мейерхольдтың режиссерлік қызметіне, оның эстетикасына талдау жасайды, әр автормен жұмыс жасауда оның әдіснамасына үлкен мән береді. Бұл зерттеу де М.Строеваның жұмысы сияқты бір режиссерді қарастырумен шектеледі. М.Байсеркеұлының актерлермен жұмыс жасау стилін зерттеуде салыстырмалы талдау жүргізуге және мәселені тұтас қарастыруға ден қойғанымыз абзал екендігін өнертанушылар терең түсінулері тиіс. М.Байсеркеұлының актерлермен жұмыс жасау стилін зерделеуде және театрлық мектебінің ерекшеліктерін түсінуде М.Строеваның да [6], К.Рудницкийдің де [7] зерттеу жүргізу әдіс-тәсілдері өнертанушыларға нұсқау болмақ.

Ал Ю.Рыбаков өзінің «Режиссерлік мәселелер» [8] кітабында режиссер мен пьесаның авторы арасындағы көркемдік шекаралар мен қарым-қатынастардың ерекшеліктері туралы мәселе көтереді, бірақ автор бұл мәселеге тек қойылым кезінде талдау жасайды, спектакльдерді талдау тұрғысында бұл мәселені нақты қарастырмайды. Бұл жұмыста режиссер Г.Товстоноговтың Н.Гогольдің «Ревизор» және М.Горькийдің «Мещандар» пьесаларын қатар қойып, режиссерлік ізденістерді егжей-тегжейлі талдауы маңызды. Пьесалар мәтіндерімен жұмыс жасауда режиссерлік тәсілдер туралы айта отырып, Ю.Рыбаков пьесадағы автордың өзіндік ерекшелігін режиссердің сөзсіз өзіндік ерекшелігімен сақтау процесіне назар аударады [8]. Зерттеуші дұрыс жазып көрсеткендей, екі мағына – бағыттау және жазудың қатар өмір сүру идеясын атап өткен жөн. Режиссер-драматург өзіндегі қарым-қатынас проблемасын ішінара шешеді. Осы екі элементті біріктіретін «байланыстырушы жіпке» [8] сілтеме жасай отырып, біз де әйгілі М.Байсеркеұлының актерлермен жұмыс жасау стиліне үңілеміз.

М.Байсеркеұлы режиссерлік жұмыстарына классикалық пьесалар интерпретациясы мен қазіргі драматургиядағы дағдарыстың тәуелділік механизмдеріне егжей-тегжейлі талдау жасап кірісетін. М.Шолоховтың «Тынық Дон» романын қою туралы М.Байсеркеұлының режиссерлік зерттеулері орыс театр мектебінің М.Байсеркеұлының ұтымды эстетикасымен байланысын дәлелдеді, спектакльді екі күн қатарынан «көпсериялы» етіп көрерменге ұсыну қазақ театр режиссурасында өзіндік новаторлық шешім болды.

М.Байсеркеұлы драма теориясы мен тарихы туралы ғылыми еңбектермен жақсы таныс болғандықтан, режиссерлік инсценировкалар жазуда да шеберлігін шыңдады. Режиссер мен драматургия арасындағы қатынастар моделін объективті талдай алу қабілеті оны басқа режиссерлермен салыстырғанда даралығын дәлелдеді. Сонымен қатар, М.Байсеркеұлы театрдың теориялық қыр-сырларын терең меңгерген нағыз маман ретінде театр мен әдебиеттегі жанрлардың проблемалары, олардың эволюциялық дамуы мен көркемдік синтезінің мәселелерін режиссерлік және педагогтық практикасында шебер пайдаланды. Ол бұл аспектілермен аталмыш тақырыпты жеткілікті түрде егжей-тегжейлі аша білген Э.Бентлидің «Жизнь драмы» [9] кітабы арқылы танысқандығын бірі білсе, бірі білмеуі мүмкін.

М.Байсеркеұлы сахналық қойылымдарында көп жағдайда режиссер-драматургтің қарым-қатынасының ерекшеліктерін талдап, драматургия заңдылықтарына жүгінеді. В.Сахновскийдің «Режиссердің жұмысы» [10] және М.Рехельстің «Режиссер – пьесаның авторы» [11] атты кітаптары режиссердің драматургтан көркемдік дербестігі мәселелерін

ашады, ал зерттеушілердің бірінің тұжырымдамасы бойынша режиссер «қойылымның авторы» болып табылады. М.Байсеркеұлы – сондай «қойылымның авторы» [11] дәрежесіне көтерілген біртуар суреткер.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Байсеркенов М. Қойылым және қолтаңба. - Алматы: Өнер, 1989
2. Байсеркенов М. Сахна және актер. - Алматы, «Ана тілі», 1993
3. Станиславский К. Собрание сочинений в 8-ми т-х. - Москва:1935
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М: Искусство, 1979
5. Эко У. Роль читателя СПб symposium. - М: рггу, 2005
6. Строева М. Режиссерские искания Станиславского 1898-1917. - М: Наука, 1973
7. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. - М: Наука, 1969
8. Рыбаков Ю. Проблемы режиссуры. - Л: Искусство,1967
9. Бентли Э. Жизнь драмы. - М/.- Айрис Пресс, 2004
10. Сахновский В Г. Работа режиссера. - М. -Л : Искусство, 1937
11. Рехельс М. Режиссер – автор спектакля. - Л: Искусство, 1979

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ШАМАНДЫҚ РӘСІМДЕРДІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯЛАНУЫ

Әннәс Бағдат

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының 3 курс докторанты,
Алматы қ.

annasbagdat@gmail.com

Ғылыми жетекшісі:

М. Ергебеков, Өнертану докторы (PhD), С. Демирел университетінің профессоры

Аңдатпа: Бұл шағын зерттеуде көне діни нанымның формасы болған шамандық рәсімдердің уақыт өте келе трансформацияға ұшырау арқылы түрлі ырымдарға айналып ұлттық дәстүрдің құнды бөлшектеріне сіңісіп, өнердің әр саласында, соның ішінде кино өнерінде ұлттық бояуды бейнелеуде ерекше маңызға ие екені пайымдалады. Мақалада әуелі шамандық рәсімдердің түрлері және олардың бастапқы мәні мен трансформациясы анықталып, кинода қолданылу ерекшеліктері зерттеледі. Мақаланың заманауи қазақ киносындағы ұлттық режиссураны зерделеуде, сол арқылы халықтық нанымдар, ырымдар және рәсімдердің өнер тілі (кино тілі) ретінде практикалық айналымға енуіне танымдық тұрғыда әсері зор екені ықтимал.

Кілт сөздер: Шаманизм, рәсім, кино, дәстүр, ұлт, дін.

Аннотация: В данном исследовании автором рассматриваются шаманские ритуалы, которые со временем путем трансформирования превратились в различные суеверия, ассимилируясь в ценные элементы национальных традиций, и имеют особое значение при изображении национального своеобразия в различных областях искусства, включая кино. В статье сначала определяются типы шаманских ритуалов и их первоначальное значение и трансформация, а также исследуются особенности их использования в кино. Не исключается возможность статьи оказывать существенное когнитивное влияние на изучение национальной режиссуры в современном казахском кинематографе и, следовательно, на практическое распространение народных верований, суеверий и ритуалов как языка искусства (языка кино).

Ключевые слова: шаманизм, ритуал, кино, традиция, национальность, религия.

Abstract: This small research assumes that shamanic rituals which were a form of ancient religious beliefs have been transformed into various superstitions over time, incorporating valuable elements of national traditions and has particular importance in depicting nationality traits in various fields of art, including cinema. The article first identifies the types of shamanic rituals and their initial meanings and transformations, and then explores the features of their use in cinema. It is possible that the article has a significant impact on the study of national directing in modern Kazakh cinema, and thus on the practical use of folk beliefs, superstitions and rituals as the cinematic language.

Keywords: Shamanism, ritual, cinema, tradition, nationality, religion.

Уақыт пен кеңістік кез келген құндылық, ұғым, нәрсені өзгеріске ұшыратып бастапқы мәнін трансформациялайды. Тіпті, кейбір тұтас өркениеттің бастапқы аты ұмытылып, оның сарқыншақтарын кейінгі замандар өз ұғымы негізінде жаңа атау беріп таңбалайды. Біз зерге алғалы отырған шаман (шаманизм) ұғымы да көне бір өркениеттің әлдебір қалдығының осындай заңдылық арқылы иеленген “жаңа” атауы. Әрине, шаманизм ұғымы бүгінгі мағыналық ауқымында бастапқы өркениеттің тұтас өзін сипаттай алмайды. Ол тек бір сарқыншағы немесе дәуірлер бойы сақталып қалу қуатына ие тамыры ғана

болуы мүмкін. Шаман, шаманизм қазақтар түсінігінде бақсы, бақсылық. Біз былайғы жерде халықтар арасында болсын, ғылыми айналымға болсын кеңірек ие болған шаманизм (Shamanism) сөзінің төркінін қазбаламай-ақ, бақсылық сөзі, ұғымы арқылы тақырыбымызды ашуға тырысамыз. Өйткені, шаман сөзі арқылы белгілі болып қалған сол өркениеттің сарқыншақтары біздің халық үшін бақсылық арқылы таныс.

Энциклопедиялық сөздіктердегі бақсы, бақсылық ұғымына берілген анықтамалар негізінен бір сарындас. Мәдениеттану сөздігінде: “Бақсы (ежелгі түркі тілінде – бақ, яғни көру, қарау) – емші, сәуегей, дәнекер, тылсым дүниемен сұхбатта болатын, медиум жыршылық, музыкалық, т.б. ерекше қасиеттері бар шамандық наным өкілі” [1, 50 б.],- деп түсініктеме берген. Біз осы анықтамадағы бақ және көру сөзіне назар аударғымыз келеді. Көне түркілік ұғымдағы бақ сөзі жоғары иеден берілген ерекше сыйды меңзейді. Бұл мән бүгінгі ұрпақ біздің түсінігімізде де сол қалпында. Тек жоғары ие кім деген сұрақтың жауабында шамалы өзгерістер ғана болуы мүмкін. Бірақ, бақ сөзі сакралды мәнін жойған жоқ. Ал көруге келсек жоғары иемен қатынасты меңзейтіні анық. Мұндағы көрудің мағынасы тікелей көру болмауы мүмкін, алайда тылсыммен тілдесе алатын қасиетке ие болуды меңзеп тұрғанын пайымдау қиын емес. Тұжырымдай айтқанда бақ дарыған адам жоғары иемен “көру” арқылы байланысқа түсіп, көру бұйырмаған көп арасында дәнекер қызметін атқарады. Ендеше, бұл дәнекерлік қалай орындалады? Бейзаттық ұғымның заттануы немесе рухтың тұлғалануы тұрғысынан алып қарасақ осы бақ дарыған адам - бақсының “көру” процесі де белгілі формалар арқылы жүзеге асатыны заңды. Бұл біз сөз еткелі отырған шамандық рәсімдер. Шамандық рәсімдер шаманның, яғни, бақсының дәнекерлік әрекеттеріне тікелей қатысты. Оксфорд әлеуметтік ғылымдар сөздігінде шаманизм сөзін: “белгілі бір адамдар (шамандар) көбінесе экстетикалық және уақытша құдайдың кейпіне ену контекстінде физикалық және рухани дүниеден жоғары күшке ие болады дейтін әлеуметтік-діни жүйе” [2, 413 б.],- деп түсіндіреді. Енді осы кейіпке ену қалай өтетініне назар салсақ. “Шамандық (эвенкі тіліндегі Шаман – елірген, делебесі қозған адам) – наным-сенімнің көне түрі. Ол шаманның адам санасынан тыс күштермен қарым-қатынасқа түсуі немесе еліту жағдайындағы пайымдауына негізделеді” [3, 433 б.]. Мұндағы шаманның делебесі қозған адам кейпіндегі сипаты біздің ұлттық түсініктегі бақсы ойыны. Шамандық рәсімдердің негізі осы бақсылық ойыннан келеді. Бақсының негізгі атқаратын міндеттері тылсым әлеммен байланысқа шығу арқылы көріпкелдік, сиқыршылық, емшілік, аластау сынды жосындар. “Ойын өткізудің де, кісі емдеудің де жалпы бақсыларға ортақ, нақты ғұрыптарға негізделген тәртібі бар. Бақсы ойыны кезінде атқарылатын рәсімдер мен жоралғылар белгілі бір ғұрыптар төңірегіне шоғырланған. Дегенмен әрбір бақсының өзіне тән ойын өрнектері, емдеу тәсілдері болған” [4]. Осында айтылған ғұрыптар уақыт өте келе өзгеріске ұшырап отырған. Шамандық мәдениетті ең үлкен өзгеріске ұшыратқан ислам өркениеті болды. “Бақсылар алдын ала хабар беріп тұратын – болжайтын рухтарын, кейіннен келген мұсылман дініне ыңғайластырып періште деп атайды” [5, 158 б.]. Бұл шамандық нанымның түсінік трансформациясына жатады. Бірақ, мұндай өзгеріс бақсылық ойынның формалық рәсімдеріне айтарлықтай өзгеріс әкеле қойған жоқ. Бақсы ойынының негізі атрибуттары сол қалпы сақталып қалды.

Бақсы ойынының негізгі атрибуттары: бақсылық би, сарын айту, музыкалық аспапта ойнау және қару-жарақтар мен шаруашылық құралдарын пайдаланған. Бақсылық ойында сол кезеңнің нанымын бейнелейтін ерекше бір нәрсе – От. От тылсым әлем мен бақсы арасындағы дәнекердің ерекше бір формасы болды. Сондықтан да ойынның шарықтау шегіне жеткенде бақсылар оттың өзін немесе отқа қыздырылып шоқтай жанған қару-жарақты немесе шаруашылық құралдарын жалап, аузынан от бүркетін. Отты ерекше атап отырғанымыз шамандық рәсімдер ішінде отпен аластау бақсының өзінен тыс қарапайым адамдардың өзіне де іске асыра алатын “аластаудың” формасы ретінде ырымға айналып бүгінге дейін сақталып келеді. Енді осы аталған рәсімдердің қазақ киносындағы көріністеріне назар аударып көрейік. Әрине, шамандық сарқыншақтар көбінесе ерте дәуірді бейнелейтін фольклорлық немесе тарихи фильмдерде көбірек кездеседі. Біз бұл

зерттеуімізде мақаланың көлемін ескере отырып, тек бақсы бейнесіне және оның бақсылық ойынындағы рәсімдердің трансформациясына ғана тоқталып өтетін боламыз. Ш. Аймановтың “Алдар көсе” фильмінде байдың қолшоқпарларынан таяқ жеп ен далада талып жатқан Алдарға бақсы (Елубай Өмірұзақов) кез болатын эпизод бар. Киіміне, асынған асай-мүсейіне қарап оның бақсы екеніне еш күмәніміз болмайды. Бірақ, эпизодтағы әрекетінен мәні тұрғысынан бақсы әуелгі киелі қасиетінен айырылған, бақсы кейпіне еніп ел аралап нәпақа тауып жүрген жан екенін байқаймыз. Әуелі осындағы бақсының айтқан сарыны: “шақырайын мен жынды-ау, көндігіп жатқан көп жынды-ау” деп басталып бақсылық сарын үшін мәні жоқ “әлгі біздің сары қыз, әлгі біздің сары қыз” деген сөзді қайыра береді. Және шалшықтан торсығымен су әкеліп Алдардың аузына тамызып жатып: “бұл Меккеден әкелген зәмзәм суы, іш, іш” дейді. Осылайша, шамасынша биге басып, аспаптарын салдырлатып бақсылық ойнаған “бақсы” өзі талып құлап түседі. Әрине, біз мұны шын мәніндегі бақсы ойынының шарықтау шегіндегі бақсының талықсып жынға ие болып қайта ес жию процесі деп ойлап қалуымыз мүмкін, алайда керісінше, ол көзбояушылығы ашылған бейшара жан кейпінде көрсетіледі. Алдар енді оның өз қылығына салып “бақсыны” ұшықтап, “зәмзәм” суын бүркіп тұрғызып алады да “кәсібіңіз ауыр екен” дейді. Ал “бақсы”: қолымнан келгенін істеймін де, әйтпесе аштан өлемін ғой” деп мойындайды. Бұл көріністен біз нені аңғарамыз? Кеңестік кезеңде діннің барлық түрін құр санап, дінді тұтынушы адамдар мен діни көзқарас, рәсімдердің жаппай терістеліп суреттелгені баршамызға аян. Мұндағы бақсы бейнесі де осы саяси-идеологияны айналып өтпегені анық. Осылайша кеңестік көзқарас негізінде көне діни-нанымының қасиетті тұлғасы болған бақсы жұртты алдап күн көруші деңгейіне түскен. Мұны бақсы бейнесінің кеңестік трансформациясының тиіптік үлгісі деуге болады. Осы жерде назар аудармауға болмайтын тағы бір деталь бар. Ол бақсының зәмзәм суы туралы айтуы. Мұны екі жақсы талдауға болады. Бірі, шамандық нанымның Шоқан Уәлиханов айтқандай ислам өркениетінің ықпалына ұшырауы болса, екіншіден, көркемдік шешім ретінде бақсылыққа исламдық дүниені қосып, дін атаулыны түйреп өту.

Шамандық нанымның ислам өркениетінің ықпалына ұшырап “терістелуін” 2019-жылы экранға шыққан Ақан Сатайдың “Томирис” фильмінен де байқаймыз. Сақ заманын суреттейтін бұл фильмді бақсы бейнесінің экранға шығу заңды шешім. Өйткені, сақтардың діни наным бақсылық екені тарихи деректерде дерліктей сипатталады. Ендігі мәселе осы бақсы бейнесі сол дәуірдің өркениетіне сай жасалды ма деген сауал төңірегінде. Иә, Сақ патшайымы Тұмар діни көсем ретінде Бақсыны тыңдайды, елдің негізгі шараларының, діни рәсімдерінің басы-қасында Бақсы бой көрсетеді. Ал фильмнің Бақсы өміріне кескен үкімі басқаша. Тұмар патшайым мен Бақсы арасындағы қайшылықты бейнелеу арқылы діни көсемді өртеп жібереді. Яғни, осылайша оның шын мәнінде сол қоғам үшін соншама маңызы жоқ екенін аңғартады. Бұл шешімге шаманизмге орта ғасырлардағы исламдық өркениеттің әсерінен гөрі, бүгінгі, нақтырақ айтқанда тәуелсіздіктен кейінгі ислами көзқарастардың әсері ықпал еткені анық байқалады. Фильм көрсетілімге шыққаннан кейін көпшілік көреремненің назарын бірден аударып, көптеп пікірлер айтылған нәрсе Тұмар патшайымның исламның, шын мәнінде араб мәдениетіне тән хиджаб тәріздес киіммен бой көрсетуі еді. Бақсы өлімі мен осы “дау” арасында бір байланыстың бар екені айтпаса да анық көрініп тұр.

Г. Омарованың “Бақсы” фильмі тәуелсіздіктен кейін кеңестік бұғаудан шыққан халықтың рухани аштығын әр жақтан іздеген тоқырау кезеңін суреттейді. Тоқсаныншы жылдары қазақстанға әр түрлі діни ағымдар ағыла бастағаны белгілі. Сонымен қатар шамандық сарынды жалғастырған бақсылар да пайда бола бастады. Омарованың фильміндегі бақсының әйел адам болуы ерекше назар аударуға тұрарлық. Қазақ мәдениетін зерттеуші қытай ғалымы Су Бихай “Қазақ мәдениетінің тарихы” атты көлемді еңбегінің “бақсы-балгерлік” бөлімінде шаманизмнің пайда болауын “Аналық қатынастағы рулық қоғам көркейіп-гүлденген кезде, адамдық қасиеттендірілген әулиелердің жарыққа шыға бастауына байланысты ата-баба аруағына табынудай жаңа дін

санасы жарыққа шықты” [6, 236 б], деп түсіндіреді. Осы дерекке назар аударар болсақ аналық қатынастағы қоғам, яғни, матриархат қоғамда пайда болынды делінге шамандық нанымда әуелгі бақсылардың әйел заты болуы мүмкін деген болжам жасауға болады. Осы тұрғыдан алып қарасақ “Бақсы” фильміндегі бақсының әйел адам болуы қоғамда, өнердің барлық түрлерінде қалыптасқан бақсының еркек болып суреттелу таптауырынын өзгертті деуге болады. Бұл бірінші, екіншіден фильмде Бақсы кеңестік кезеңдегі фильмдердегідей жағымсыз бейнеден арылып емшіліктен бөлек жақсылықтың жақтаушысы ретінде де көрініс табады. Дей тұрғанмен бұл бейнеде де бақсы тұлғасының исламдық трансформацияға ұшырағанын көреміз. Финалда Бақсының баланы емдеу үшін жасаған рәсіміне назар салар болсақ оның биі бақсылықтан гөрі сопылық зікір биіне көбірек ұқсайды. Мұны оның айтып жүрген сөзінен де аңғаруға болады. Бақсы көне сарындар секілді жынды емес, “оу, пірім, оу, пірім” деп сопылық сарында және “Лә иләһа илләллаһу” деп Құрани дұға айтады.

Қорыта айтқанда, барлық фильмдерде дерлік бақсы бейнесінің және шамандық рәсімдердің әуелгі мәнінен белгілі деңгейде алшақтап трансформацияға ұшырағанын байқаймыз. Дегенмен, тарихи-фольклорлық тақырыптағы фильмдерде, сонымен қатар заманауи тақырыптағы фильмдерде кездесетін шамандық сарындар ұлттық бояуын жоймағанын байқаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Мәдениеттану сөздігі. Сорос – Қазақстан қоры, Алматы. 2001. – 332 б.
2. Крейг Калхун. Оксфорд әлеуметтік ғылымдар сөздігі, “Ұлттық аударма бюросы” қоғамдық қоры, Нұр-Сұлтан, 2019 – 480 б.
3. Қазақстан ұлттық энциклопедия. 9-том. “Қазақ энциклопедиясының” бас редакциясы, Алматы, 2007. – 688 б.
4. Бақсы. Уикипедия ашық энциклопедиясы. <https://kk.wikipedia.org/wiki/Бақсы>
5. Шоқан Уәлиханов. Таңдамалы. 2-бас. – Алматы: Жазушы, 1985. 560 бет.
6. Су Бихай. Қазақ мәдениетінің тарихы. Шинжияң халық баспасы. Үрімжі.

КЛАССИФИКАЦИЯ ЦВЕТОВОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ В КИНО

Байбекова Н.

Магистрант Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

Аннотация. В статье Байбековой Н. рассматривается проблема цветовой визуализации, во многом влияющей на многочисленные факторы. Ментальность определенной культурно исторической эпохи тесно связана с визуальным образом, а понимание мира – с ее мировоззрением. Автор статьи доказывает, что изучение эволюции восприятия цвета на человека позволяет понять, как экранное изображение влияет на мировоззрение людей, а через них на жизнедеятельность. Ею утверждается тезис о цвете в кадре, оказывающим сильное впечатление на восприятие, о его неоспоримом влиянии на психику, эмоциональную палитру. Байбекова Н. доказывает, что в процессе правильного использования в кино цвета как инструмента, во многом зависит успех фильма.

Түйін. Н. Байбекованың мақаласында көптеген факторларға әсер ететін түстерді визуализациялау мәселесі қарастырылған. Белгілі бір мәдени-тарихи дәуірдің менталитеті бейнелеу бейнесімен, дүниені түсінумен, оның дүниетанымымен тығыз байланысты. Мақала авторы адамдардың түс қабылдау эволюциясын зерттеу экрандағы кескін адамдардың дүниетанымына және олардың өмірге қалай әсер ететінін түсінуге мүмкіндік беретіндігін дәлелдейді. Ол кадрда түс туралы, оның психикаға, эмоционалды палитраға сөзсіз әсері туралы тезисті растайды. Байбекова Н. киноны түсті құрал ретінде дұрыс қолдану процесінде фильмнің сәттілігі көбіне байланысты болады идеясын дәлелдейді.

Summary. The article by Baibekova N. addresses the problem of color visualization, which largely affects numerous factors. The mentality of a certain cultural-historical era is closely connected with the visual image, and the understanding of the world – with its worldview. The author of the article proves that the study of the evolution of color perception in humans allows us to understand how the screen image affects the worldview of people, and through them on life. She affirms the thesis about color in the frame, which has a strong impression on perception, about its undeniable influence on the psyche, emotional palette. Baybekova N. proves that in the process of the correct use of color as a tool in cinema, the success of the film largely depends.

В кинопроизводстве цвет формируется во всех стадиях. Он зарождается, когда художник-постановщик вникает в сюжет и придумывает концепт будущего фильма. В этой начальной стадии и определяется общая тональность кадра, настроение, атмосфера, расставляются контрасты цвета внутри определенной сцены и ее элементами. Приступая к работе, художник в полной мере должен прочувствовать драматургию картины, понять какую сцену нужно усилить цветом для того, чтобы она смотрелась более выразительно, с помощью столкновения цветов можно определить отношения между отдельными объектами, их характер. Основная работа над изображением, визуализацией в кино идет под знаком гармонии, в то же время это непрерывный и постоянный процесс. В результате получения необходимого художественного эффекта любой художник использует цвет, который является одним из основополагающих элементов мировосприятия, повествователя драмы героев и создателя уникального визуального мира картинок.

Брюс Блок в своей книге о визуальном повествовании разделяет кинопроизводство на три основных уровня: повествовательный, звуковой и визуальный. Первый характеризуется наличием сюжета, характера и диалогов. В звуковой уровень входят диалоги, а также звуковые эффекты и музыка, визуальный как наиболее ответственный в проработке на прямую влияет на то, как зритель воспримет сюжет, а значит и весь фильм. Для его правильного восприятия необходимо работать с визуальным повествованием,

важнейшим элементом которого является цвет. Наиболее сложным представляется выбор наиболее точных из цветовых и световых решений, что будет подходить и дополнять смысл фильма или определенной сцены, даже если сложилось четкое представление внешнего вида отрезка. Достичь желаемого результата способны частые комбинации со свето-коррекцией и с освещением, так как изображение может рассказать намного больше, чем слова персонажей и сюжетные повороты. Действия и сюжет составляют фундамент фильма и лишь тщательная работа с цветом предаст живой вид происходящей истории.

Как известно, в кино используют контрастную комплементарную схему, воспринимающуюся естественно и придающую композиции уравновешенный вид, это своего рода сочетание холодных и теплых оттенков, на цветовом круге находящихся противоположно друг другу. Холодный и тёплый, воспринимаются человеком как дополнение друг друга и в то же время смотрятся очень гармонично. К примеру, самые популярные в цветовом круге синий и оранжевый используются чаще других. Передний план в кадре, чаще демонстрирующий людей по цветовому решению ближе к оранжевому, соответственно, для гармоничности кадра для заднего плана выбирается синий цвет. В кадре реже используют троичную цветовую схему, где одной композиции объединяются три цвета, равноудаленных друг от друга на цветовом круге, например: красный, синий, желтый. Как правило, один из цветов доминирует над другими двумя, а они в свою очередь дополняют и усиливают изображение. Тетраидная схема – более сложная и редкая схема, она объединяющая четыре цвета. Во всех этих случаях один из цветов доминирует, а другие три лишь оттеняют его [Иттен Иоханнес].

Если использовать только холодные и теплые цвета, это вызовет у зрителей конкретную эмоцию. Но существует еще и более тонкий способ гармоничной организации, связанной с использованием аналогичных цветов, монохроматической схемы цвета. В этом случае доминирует определенный цвет из хроматической палитры. В таком случае в фильме или отдельной сцене можно говорить о целенаправленном использовании цвета для получения у зрителей конкретной эмоции. При этом необходимо учитывать, что у каждого цвета выделяют не только одну ассоциацию, их бывает несколько, одна из которых будет соответствовать контексту и с определенной долей вероятности совпадет с субъективным ощущением. Цвет и его понятие формируется нашим личным опытом, представлением об окружающем мире и глубиной познаний о процессах его происхождения.

Семантика цвета в кино имеет широкое значение. Так, красный цвет в большей части у людей несет ассоциацию с насилием, жестокостью, ощущением горячего. Это стихия огня, страсти, агрессии, опасности. В то же время, нет однозначной трактовки анализируемого цвета, обращение внимания на сочетание цветов в кадре, на смысл заложенный автором имеет место быть.

В фильме «Шестое чувство» (1999) красный цвет сигнализирует об опасности и присутствии поблизости ощущения страшного и необъяснимого. А в триллере «Таинственный лес» (2004) Шьямалан наделяет красный цвет способностью притягивать тех, чье имя нельзя называть, то есть монстров. С психологической точки восприятия выбор красного цвета, как особого акцента в указанных фильмах оправдан [Волков Н.Н.]. Этот цвет действительно часто ассоциируется у людей с физическим насилием, похотью, нетерпимостью, жестокостью и разрушением. Многозначность красного зависит от плотности и тональности. В то же время могут быть отмечены успешные комбинации со следующими цветами: голубым, зеленым, белым, черным, имеют место

символические ассоциации с огнем, страстью, активностью, агрессией, опасностью, силой [Гёте И. В.].

Что касается оранжевого цвета, он несет теплоту, радость и спокойствие как вокруг, так и во внутренней гармонии героя. Но его значения меняются в зависимости от его смеси с красным - тогда он приобретает энергичное, чувственное или праздничное, а

порой и сказочное звучание. Но затемненный черным цветом, он тускнеет и становится признаком настороженности, опасности, не доходящей до очевидной угрозы.

Контрасты между насыщенностью и выбором сочетания создают легкую атмосферу в немного грустной «Семейке Тененбаум» (2001) [Данашев М. Х.] (насыщенный оранжевый), а в фоновом решении «Марсианина» (2015) (в сочетании с желтым), напротив, подчеркивают мрачность и переносят нас на другую планету [Железняков В. Н]. Красный, смешанный с белым, приобретает значение чистоты, легкости, наивности.

Весьма успешны комбинации с зеленым, синим, белым, черным и серым, а также с символическими ассоциациями радости, активности чувствительности, воспоминания (сепия).

Желтый – самый светлый цвет. Он теряет это качество в сочетании с более темными – серым, черным, фиолетовым. Соответственно, прозрачные и яркие тона желтого воспринимаются позитивно, а затуманенные и тусклые – негативно. Желтый цвет ассоциируется у зрителей с внутренней гармонией, спасением от неприятностей, честностью, и справедливостью.

В фильме «Таинственный лес» (2004) желтый цвет защищает героев от монстров. С точки зрения психологии цвета, это верное решение. Желтый цвет в союзе с красным (который символизирует в картине Шьямалана агрессию и жестокость потусторонних существ) становится «сильнее». Благодаря такому эффекту, желтые плащи героев воспринимаются зрителем как реальная защита от монстров. Ну и вдобавок способен вызывать чувства тепла и уюта, как в фильме «Отель „Гранд Будапешт“» (2014) [Ивенс Р. М]. Этот цвет неоднозначен, он может использоваться для изображения как тревоги, болезни или даже безумия, так и для теплоты и наивности. Любитель яркого желтого цвета - Уэс Андерсон часто использует его в качестве иллюстрации чувства наивности, радости, детского взгляда на мир. Наблюдаются успешные комбинации желтого цвета с синим, черным, красным и зеленым, а разум, познание, уверенность, болезнь, безумие, недоверие являются его символическими ассоциациями.

Зелёный цвет считается нейтральным цветом, так как в спектре расположен между черным и белым. Характер его выраженности меняется в зависимости от колебания в сторону соседних цветов - желтого и синего. Это цвет спокойствия, покоя и неподвижности. Этим цветом можно скрывать все тайны.

В кино зелёный цвет используется в фильмах с нестандартной реальностью. Например, в фильме «Матрица» (1999) зелёный цвет служит помощником в понимании в какой вселенной происходит действие в той или иной сцене. Но при добавлении в палитру синих оттенков, а также общей приглушенности тона, зеленый отражает холодность, безразличие, запутанность и страх [Иттен Йоханнес]. В таком значении он применяется в монохромных сценах фильмов гораздо чаще. Например, в «Головокружении» (1958) отражает таинственность образа главной героини [Марусенков, В.В.], зеленое цветовое решение сцен в «Матрице» (1999) создает неестественный эффект другой реальности. Среди успешных комбинаций: белый, оранжевый, желтый, красный, а среди символических ассоциаций – жизнь, гармония, мягкость, таинственность.

Синий на желтом кажется темным и несколько теряет свою яркость. Чистым синим, считается цвет, в котором нет ни желтоватых, ни красноватых оттенков. Если красный цвет – символ активности, то синий – его прямая противоположность, т. е. пассивность. При этом он может стать и символом скрытой опасности, как в сценах «С широко закрытыми глазами» (1999) [Ján Sabol], или чарующей загадочности, как в фильме «Мулен Руж» (2001) [Баз Лурман]. В богатой на яркие цвета «Тесноте» (2017) чаще всего в кадре появляется синий, который символизирует замкнутость, опустошение и нарастающую безотчетную тревогу, смешанную с неотвратимостью [Кантемир Балагов]. Символические ассоциации: тишина, покой, глубина, фантазия, загадочность.

В рамках одной научной статьи невозможно охватить все цветовые гаммы, в этой связи исследование вышеуказанных цветов позволило сформулировать классификацию

цвета для целостной визуализации его в кино в спектре эмоций, где каждый цвет способен вызвать у зрителя определенное состояние. Но при его выборе, в основном ссылаются на всеобщие ассоциации, связанные у многих с тем или иным цветом, однако всегда остается вариант субъективного прочтения, который зависит от личной предрасположенности к цвету зрителя и его предпочтениях их гармоничных сочетаний.

Необходимо упомянуть об одновременном цветовом контрасте возникающем при взаимодействии двух хроматических цветов или хроматического цвета с ахроматическим, в результате чего происходит видимое изменение цветового тона, что сопровождается одновременным изменением его светлоты и насыщенности. Особый интерес представляет контраст дополнительных цветов. При рассмотрении дополнительных цветов с близкого расстояния заметно повышение насыщенности и яркости цветов, новых же оттенков в восприятии этих цветов не возникает. При рассмотрении дополнительных цветов с далекого расстояния вступает в силу закон оптического смешения цветов. Сопоставляемые дополнительные цвета тускнеют и сливаются в серое пятно.

Изменение цветового тона в результате действия одновременного цветового контраста зависит от следующих причин:

- 1) разницы светлых сопоставляемых цветовых тонов. Одновременный цветовой контраст наиболее заметен при приблизительном равенстве светлых сопоставляемых цветов или в том случае, когда реагирующее поле несколько светлее индуктирующего.
- 2) насыщенности сопоставляемых цветовых тонов.
- 3) размеров площадей реагирующего и индуктирующего полей или расстояния до точки наблюдения.

До определенного расстояния контраст увеличивается пропорционально расстоянию, затем начинают действовать законы оптического смешения цветов, и контраст исчезает. При сопоставлении холодных цветов возникает более сильный контраст, чем при сопоставлении теплых. Слабое освещение повышает эффект контраста, а сильное освещение уничтожает его. Чтобы акцентировать чистоту, звучность того или иного цвета в практике часто применяют метод контраста цветовых тонов по насыщенности. Контраст по насыщенности виден и при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими. На черном или темно-сером фоне цветовой тон воспринимается менее насыщенным и, наоборот, на белом или светло-сером цвете фона более насыщенным.

- оттенка - выбора тона на цветовой палитре.
- насыщенности - интенсивности цвета.
- сочетания с другими цветами - контраст (светлого и темного, холодного и теплого, дополнительных цветов и др.).

Самый распространенный черно-белый ярко отражен в фильме «Оз: Великий и ужасный» (2013). Непримечательного волшебника заносит в заколдованные земли, где он оказывается втянут в противостояние трех ведьм. Мощным повествовательным приемом в фильме становится цвет. Первые минут 20 картинка черно-белая. Во время путешествия на своем воздушном шаре Оз залетает в волшебную страну, которая тоже называется Оз. Место полное цвета. Переход от черно-белых тонов к цветным происходит не мгновенно. Сначала небо становится немного голубым, затем фоновый ландшафт начинает окрашиваться. Спустя минуту или около того происходящее становится полноцветным. Это явный намек на «Волшебника страны Оз» (1939), который тоже сначала был черно-белым. В те времена цветные фильмы были в новинку, поэтому «Волшебник страны Оз» получил всеобщее признание за технический прорыв. Целью цветовых метаморфоз было показать контраст двух миров. Канзас был описан как серый и безжизненный, тогда как Оз был оплотом цвета и радости. Прием также выражает противостояние реального (черно-белого) и фантазийного (красочного) миров. Использование перехода к цвету отражает жизнь Оза. В черно - белой части он работал в цирке, его никто не принимал всерьез как волшебника. В Оз, стране цвета, он воспринимается великим и

могущественным спасителем людей. Таким образом, цвет тут содержит смысл, который не выражен буквально, выделяет контрастом два мира.

В фильме «Помни» (2000) черно-белые сцены чередуются с цветными. Черно-белые показывают события в настоящем времени, цветные – в прошлом. «Помни» – это не линейный фильм. И вновь два периода времени, два мира выражены через цвет и его отсутствие. В свою очередь, тем не менее Роджер Дикинс, художник-постановщик нескольких фильмов братьев Коэн, высказал любопытное мнение: «Черно-белая картинка фокусирует внимание на сути происходящего. Очень часто цвет только отвлекает. Краски изначально хорошо смотрятся, но заставить их служить истории – сложнее. Черно-белые образы глубже раскрывают историю без всяких отвлекающих факторов». Таким образом, можно сказать что идейные функции цвета несут политический, религиозный и психологический характер.

Фиолетовый цвет, балансирующий между двумя концами спектра, имеет своеобразное влияние на подсознание. В зависимости от контрастирующих тонов, он может вызывать у зрителя как возвышенное, так и гнетущее впечатление. Этот цвет часто используют для создания на экране фантазийной реальности, других миров или погружения во внутренний мир героя. В нем, в отличие от других цветов, двусмысленность прочтения не зависит от контекста – она подразумевается практически в каждом случае. Например, в «Неоновом демоне» (2016) выбор фиолетового подсказывает зловещее нарастание конфликта на протяжении всего повествования [Николас Виндинг Рефн. Неон]. Мягкие оттенки фиолетового также часто становятся иллюстрацией мира грез и сказочности. Фиолетовый цвет считается тяжёлым и способным вызвать депрессию. В картине «Знаки» (2002), платье лавандового цвета, бусы и некоторые предметы интерьера напоминают о погибшей супруге главного героя [М. Найт Шьямалан]. В этих фильмах фиолетовый и сиреневый цвета символизируют скрытую угрозу и трагедию из прошлого. Символические ассоциации: чувственность, благородство, двойственность, мистичность, мудрость, опасность.

Цвет как способ разграничить два периода жизни часто используется в кинопроизводстве. Это не всегда строго черно-белый и полноцветный «режимы». Полутона и тени тоже могут «говорить» со зрителем. Роджер Дикинс: «Легче сделать так, чтобы цвет выглядел хорошо, но гораздо труднее заставить его работать на историю». В «Лабиринте Фавна» (2006) два мира. В фантазийном мире теплые цвета выражают мягкость. В суровой реальности Офелии полно острых углов, и это выражено через голубые и серые тона. С развитием сюжета два мира начинают переплетаться, и цвета смешиваются. «Моя идея была – показать, как один мир начинает влиять на второй» – указывает на этот эффект Гильермо Дель Торо. «Два мира переплетаются все сильнее и в конце становятся единством. Офелия начинает видеть мир объективно». По словам оператора Наварро, «Мы использовали цвет как язык, на котором объясняли запутанность сюжета».

В «Граффике» (2000) Стивена Содерберга цвет разграничивает сюжетные линии. Это не очевидно, но отдельные сцены окрашены по-своему. Линия Майкла Дугласа серо-синяя, затем, когда мы видим героев и их историю в Мексике, преобладает желтый оттенок. «Граффик» – переплетение несколько групп героев и их историй. А цвет помогает обособить их. Тем самым, рассматривая исследование теорий Дикенса, Наварро и Торро позволяет судить, о влиянии цвета на сюжет и концептуально определяет исторические факторы.

Излюбленная фишка многих режиссеров - придание цвета тому или иному персонажу. В «Алисе в Стране чудес» (2010) можно с удивлением обнаружить, что у многих персонажей есть собственный цвет: конечно, это Красная и Белая королевы, а также Алиса – ее цвет синий, и Безумный Шляпник – ему принадлежит оранжевый. В ключевых сценах цвета героев становятся интенсивнее, а еще можно отметить то, как их цвета работают в одном кадре и как они влияют друг на друга.

В фильме «Господин Никто» (2009) перед героем открываются сразу несколько жизненных путей, и во многом они зависят от того, с какой девушкой он останется. У каждой героини есть свой цвет, который сопутствует ей на протяжении всей картины: для Джин это желтый, для Элизы - голубой, для Анны - красный. В данном случае цвет предоставил возможность распознать героев по цветам, определить и составить их психологический портрет.

В результате исследования были выявлены виды классификации цвета для целостности визуализации в кино: для контраста, для демонстрации места действия, для продвижения сюжета, создания образа героя, в качестве символики, акцента.

Таким образом цвет – один из важнейших компонентов фильма, правильная постановка которого до сих пор является одной из самых главных целей для создания качественной картинки. Часто его влияние на происходящее на экране недооценивают, в то время как в фильме цвет является своеобразным ориентиром в сюжете. Его грамотное и уместное использование сообщает зрителю важнейшие сведения.

Цвет, излучаемая им энергия и сила, воздействует как положительно, так и отрицательно. Это не зависит от того, насколько мы способны это осознать. Его внутреннее богатство и содержание, всегда будет переживаться нами не только зрительно, но и эмоционально, психологически и символически.

Список литературы:

1. Брюс Блок. «Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, тв и цифровых медиа» М.: ГИТР, 2012. – 320 с илл.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи.- М.,изд-во «Искусство», 1985
3. Гёте И. В. Учение о цвете = Zur Farbenlehre: Теория познания = Zur Farbenlehre / пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. Изд. 4-е. Москва: URSS, 2012. 195 с.
4. Данашев М. Х. Цветовой круг между наукой и живописью // Вестн. Карачаево-Черкес. пед. ун-та. 2000 N 3, С. 153—163.
5. Железняков В. Н. Цвет и Контраст. Технология и творческий выбор <https://litresp.com/chitat/ru/%D0%96/zheleznyakov-valentin-nikolaevich/cvet-i-kontrast-tehnologiya-i-tvorcheskij-vibor>
6. Ивенс Р. М. Введение в теорию цвета. Москва, 2012
7. Иттен Иоханнес. Искусство цвета. — М.: Изд-во Д. Аронов, 2001. — С. 38
8. Марусенков, В. В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства, кандидат искусствоведения. 2015, Москва
9. JÁN SABOL. Faculty of Arts, Pavol Jozef Šafárik University, Košice Theatrical Mise-En-Scene In Film Form. The Slovak Theatre – 2018. с 289-292. (дата обращения: 24.10.2019)
10. Баз Лурман. Мулен Руж. <https://www.kinopoisk.ru/film/558/>
11. Кантемир Балагов. Теснота. <https://www.kinopoisk.ru/film/1044101/>
12. Николас Виндинг Рефн. Неоновый демон. <https://www.kinopoisk.ru/film/623721/>
13. М. Найт Шьямалан. Знаки. <https://www.kinopoisk.ru/film/832/>

ЖАННА ИСАБАЕВА ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ ӨЛІМ ЖӘНЕ ӘЛЕУМЕТТІК ПРОБЛЕМДЕР

Бекжан Байгенжеев

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының 2-курс магистранты,
Алматы қ.

baigenzheyevb@gmail.com

Ғылыми жетекшісі:

Ш. Қ. Құсайынов, философия ғылымдарының кандидаты, ҚР еңбек сіңірген
қайраткері, профессор

Аңдатпа: Мақала режиссер Жанна Исабаеваның фильмдеріндегі әлеуметтік проблемдер мен олардың кейіпкер әрекетіне әсерін зерттеуге бағытталған. Режиссердің фильмдеріндегі өлім мотивтерінің әлеуметтік проблемдерге қатысын анықтау. Махаббат пен өлім инстинктері адам санасына тигізетін әсерін зерттеу арқылы, проблемдердің негізін, туындау сәтін анықтау. Мақалада режиссердің өлім мотивтері ұқсас фильмдері тандалды.

Түйін сөздер: әлеуметтік проблемдер, өлім, Жанна Исабаева, кино.

Summary: The purpose of the article is to study social problems in the films of the director Zhanna Issabayeva and their influence on the actions of the character. Determining the connection of death motives in the director's films with social problems. Determining the root causes of problems by examining the effect of the instincts of love and death on the human mind. The director's films with similar death motives were selected in the article.

Keyword: social problems, death, Zhanna Issabayeva, movie.

Режиссер Жанна Исабаева көпшілік көрерменге «Қарой» (2007), «Нағима» (2013), «Бөпем» (2015) және т.б. фильмдерімен танымал. Оның фильмдерінде әлеуметтік проблемдер ерекше екпінге ие, қоғамдағы қатқылдықты, қатігездікті және қоғам мүшелерінің бір-біріне деген немқұрайлығын жеткізе алады. Бұл фильмдердің әрқайсы қазақ көрерменіне қоғам айнасы іспетті әсер берді деуге болады. Фильмдегі әлеуметтік проблемдер – қоғамда орын алған жағдайды көрсете алды. Көрермен өз кезегінде жалғыздық пен қоғамнан туындаған қатыгездікті көркем бейнелерден сезінуіне мүмкіндікке ие болды.

Режиссердің дебюті «Қарой» фильмінің кейіпкері Азат – таныстарының бәріне ақша қарыз суайт, алаяқ, зорлаушы. Жүрген жерінен шөп шықпайтын кейіпкер өзгенің отбасын бұзып, үлкенді-кішіні алдап, жалаң қалдырудайын тайынбайды. Тіпті, достарының алдында да сыйы қалмаған. Ауыл-ауылды аралап, жалынып жүріп қарызға тапқан ақшасын құмар ойынға, ішімдікке салып жібереді. Оқиға барысында кейіпкер – іздеуші бейнеге ұқсай бастайды. Оның еш жерде тұрақтамау себебі осы. Алайда, соңғы жүрісінде таяқ астында қалып, үйіне келген оның жаңа бейнесі ашылады. Ол іні-қарындасы үшін үлгілі, сүйікті аға. Анасына ең мейірімді бала. Тіпті, ол келген күннен қатулы болып жүрген әпкесі де оған жылы қабақ танытады. Үйіне келген сәттен бастап, жылулығымен бөліссе бастаған кейіпкердің өткен шағы туралы сырды анасынан білеміз. Оның кішкентайынан бастап аурушаң анасына қарағаны, әкесінің қатыгездігі, үй шаруасына барынша кірісіп, мал бағып, пісте сатып жүріп – балалық шағын өткізгендігі анасының соңғы сөздеріндегі өкінішті дауысымен сипатталады. Ал анасының соңғы өтініші өзін өлтіруі – кейіпкер үшін ең ауыр қадам болады. Шынында, мейірімді бала үшін ең жақын адам – анасымен қоштасудың өзі ауырға соғатын еді. Дегенмен, кейіпкер анасының соңғы тілегін орындап, үйінен біржола кетеді. Бұл тұста кейіпкерге әсер еткен факторларды

анықтау керек. Үлкен себептердің бірі – оның өмірде адасқандығы. Кішкентайынан отбасына тамақ табумен әлек болған бас кейіпкер өзін тануға еш мүмкіндік алмаған. Жоғарыда айтып өткендей, іздеуші бейненің туындау себебін кейіпкердің үйіндегі анасы екеуінің арасындағы диалогынан түсінуге болады. Режиссер өз сөзінде: «ол кеңістікте адасқан адам және катарсис арқылы ғана өзін таба бастайды» [1] – деу арқылы, анасы екеуі арасындағы диалогтың маңыздылығына мән береді. Сонымен қатар, кейіпкердің балалық шағының болмауына өзін кінәлаған анасының соңғы тілегін орындай отырып, құмары қанбаған балалық шағының орнын толтырып, өткен шағындағы барлық проблемдердерінің нүктесін қояды.

Психоанализге сүйенсек, махаббат (Eros) және өлім (Thanatos) инстинктері адам мотивациясының негізін құрайды. Егер махаббат инстинктін қанағаттандыру жеке өмірде де, қоғамдық өмірде де белгілі бір мәртебеге және рөлге қол жеткізу болса, онда өлім инстинкті өз өмірінің маңыздылығын бағалауға итермелейді және оны қанағаттандыру мүмкін емес. Алайда, өлім инстинкті махаббат инстинктінен кем емес. Скрипкарьдің сөзімен айтсақ: «Ең жұмбақ және тылсым құбылыстардың бірі өлім – бір уақытта негізгі қорқыныш пен бейсаналық өзін жоюға құштарлық ретінде және шексіз күйге оралуға итермелейтін күш ретінде адамды баурайды. Өлім инстинкті адамның өзіне және оның өмірдегі орнына қатынасын анықтап қана қоймайды, сонымен қатар, махаббат инстинктімен бірлесіп белгілі бір әрекеттерге итермелейді, тұлғаның құндылық жүйесін қалыптастырады» [2, 128].

Инстинктерге жүгіну ХХ ғасырда жеке адамның да, жалпы қоғамның санасын манипуляциялаудың негізгі құралы. Бұл тарапта кинематографтың белгілі бір артықшылықтары бар деуге болады. «Жастар және кино» монографиясының авторлары атап өткендей: «өнердің өзге түріне қарағанда, кинематографиядағы жылдам ауысатын аудио және бейне қатарлардың әсерінен туындайтын шынайылық иллюзиясы – көрермен инстинктеріне әсері әлдеқайда көбірек» [3, 181].

Жанна Исабаева фильмдеріндегі өлім сипаты көрерменге бірінші кезекте ауыртпалық алып келеді. Алайда, дәл сол ауыртпалық сезімді жеңілдету міндеті – фильмдегі өлімнің мотивіне жүктелген. Бірінші мысал ретінде жоғары талдаған «Қарой» фильмін алуға болады. Кейіпкер анасын өлтірген сәттегі ауыртпалық – осы сәтке дейін мейіріммен қараған баланың ана өліміне қатысы болуы. Әрине, осы сәтте мотивті ескере отырып, оның бұл қадамы да мейірімнен туындағанын аңғаруға болады. Ауруы асқынған қарияның жағдайы жақсармайтынын білген бала мен ана арасындағы келісімді көрермен қабылдауға мәжбүр болады. Барлығына қосымша, кейіпкердің ақымақ бала образынан арылып, үлкен өмірге жол тартқандығы. Фильмнің соңындағы кейіпкердің шығып келе жатқан күнге қарай бет алуы – оның өзін іздеуге саналы түрде бара жатқанын көрсетеді.

Осы бағыттағы өзін іздеуші кейіпкердің бір «Нағима» фильмінің бас кейіпкері. Нағима балалар үйінен бірге шыққан құрбысы екеуі ескі пәтер жалдап тұрады. Кейіпкер қаладағы дәмханалардың бірінде жұмыс істеп, тапқан ақшасын пәтер ақысы мен тамаққа жұмсайды. Құрбысы бар кезде оның басқаны іздемегендігі – екеуінің арасында пайда болған бейресми туысқандық сезімдерден туындайды. Тіпті, өздерін апалы-сіңілі ретінде көреді. Алайда, жігіті алдап, аяғы ауыр күйінде қалған кейіпкердің құрбысы босану кезінде қайтыс болады. Бұл Нағима үшін үлкен соққы болады. Себебі, өмірде өзге ешкімді іздемеген кейіпкер, енді қайтадан жалғыз қалғандығын сезінеді. Кейіпкердің махаббат инстинкті бала кезінен бірге өскен құрбысы бар кезде, барын сол құрбысына арнауға бағытталған еді. Осы сәтте ол өзінің анасын іздеп барады. Алайда, он сегіз жыл бұрын өзін тастап кеткен анасы өз отбасы, бала-шағасы бар екенін айтып, Нағиманы қуып жібереді. Балалық шағынан аналық мейірімге құмары қанбаған кейіпкер махаббатты сезінуге барынша тырысады. Тіпті, өтірік нұсқасы болса да, өзінің біреуге керек екендігін сезінгісі келеді. Бұл кейіпкер де, «Қарой» фильмінің кейіпкері сынды өзін іздеуші ретінде көрінеді. Ол өзінің шынайы болмысы қандай болу керектігін білмейтін, кімге еліктеуге

болатынын түсіне алмаған кейіпкер. Қарызға азық алып жүрген дүкендегі сатушыдан да махаббат талап еткені – кейіпкердің тығырыққа тірелгенін көрсетеді.

Фильм оқиғасы қоғам айнасы ретінде көркемдік шындықты пайдалана отырып, балалар үйінен шыққан жасөспірімдердің қаншалықты қиын жағдайға тап болатындығын сипаттайды. [4] Фильмнің басынан бастап, бас кейіпкердің махаббат іздегенін көруге болғанымен, оның махаббат бергенін сезіне алмаудың бірден бір себебі – ол махаббатты толық ала алмауы. Тәрбиешілерден және бірге өскен балалардан алатын махаббаттың жеткіліксіз екендігі ашық көрініс табады. Өз еріктерінен тыс қоғамға жағымсыз рөлге ие болады. Тіпті, туған анасының тарапынан туындаған агрессия, адасқан кейіпкерді толығымен күйзеліске ұшыратады. Бұл күйзелістен шығатын жол ретінде құрбысың сәбиін асырап алмақ болған Нағимаға перзентханадан қызды алуға рұқсат бермейді. Алайда, қандай күтім керек екенін білмесе де, емізулі қызды перзентханадан ұрлап алып кетеді. Бірақ, сәбидің өмірін өз өміріне проекциялаған бас кейіпкер, кішкентай қызды қатал өмірдің азабынан, қоғамдық аластаудан құтқаруды ұйғарады. Сәби мен Нағима арасындағы соңғы диалог оның өз өмірінің осы кішкентай кіршіксіз қыздың өмірінде қайталанғандығын қаламайтынын көрсетеді. Жоғарыда талданған «Қарой» фильмінің кейіпкері сынды, мейіріммен жасалған әрекет ретінде бағаланады. Тек бұл жерде, мейірімнен бөлек кейіпкердің осы кішкентай қыз арқылы өз өкініштерін, қиыншылықтарын тоқтатқысы келеді. Наталья Шмелева өз еңбегінде былай дейді: «әдетте өнердің өзге түрлеріне қарағанда, кино шынайылықты заманауи проблемдер арқылы бейнелейді» [5, 123].

Өмірдегі қиыншылықтарын тоқтатуды көздегі тағы бір кейіпкер «Бөпем» фильмінің кейіпкері Раян. Кішкентай кезінде жол көлік оқиғасынан анасын жоғалтқан және сол кезден мүгедектігі бар жас жеткіншек. Әкесінің әділдік үшін күреспегендігі, анасын қағып кетіп, қызметін пайдаланған жүргізушінің сотталмағандығына налыған ол, өзінің ауруына байланысты аз уақытта өлетінін доктордан естиді. Қоғамның оған деген қатыгездігі кейіпкердің онсыз да жаралы жүрегіне үлкен ауыртпалық алып келеді. Оны қозғаушы күштің екіншісі осы. Ал біріншісі – анасына деген махаббаты. Раянның бары анасынан қалған естелік әңгімелер. Асқынған ауруын емдеуге мемлекеттік көмек бойынша кезекке тұрғанымен, оның жақын арада келмеу жорамалы жоғары екенін ескерген кейіпкерге күнделікті ойын да, достарымен қыдыру да қызықсық бола бастайды. Оның ендігі әрекеті анасына деген сағынышынан туындап, онымен қосылуға бағытталады. Алайда, оған дейін кейіпкер анасына қиянат жасаған адамдардан кек алуға бел буады. Әкесі де, анасын қағып кеткен полицей де осы мақсаттың орындалу жолында Раянның қолынан қаза болады. Әкесі сол оқиға орын алған сәтте полицейден пара алып, кешірім бергені үшін, анасына адалдық білдірмегені үшін жазаланды. Нағима мен Раянның ұқсайтын жері, екеуі де құтылудың соңғы қадамы ретінде суицидті қарастырды. Нағима өз өлімін сәбиге проекциялаған болса, Раянның өлімі шынайы болды. Бұл жердегі оның өзін өлтіруінің негізгі себептерінің бірі – өткен шағымен қоштаса алмауы. Қираған кеме, жалбыраған ту, анасы туралы естеліктер және сол өткен шақтан қалған ауру.

Қорыта айтқанда, мақалада талданған фильмдердің кейіпкерлері элеуметтік проблемдерға тап болып, олардың мүмкіндіктерінен тыс қоғамдық әрекеттердің салдарынан өздерінің жүріп өткен қиын жолдарын өздерін іздеу бағытында барынша өзгертті. Кейіпкерлер адам өлтіруін – қатыгездік пен қаталдыққа барынша қарсыласып, өздерінің мейірімін көруге талпынған кейіпкерлер ретінде ақтап алуға тырысады. Алайда, бір адамның өмірін шектеу, оның өміріне қиянат жасау – адамдыққа сай болмайтынын ескерсек, кейіпкерлер де осы уақытқа дейін қоғам тарапынан көрген жаппай қысымды, қиянатты, өз еркінен тыс жағымсыз болуды, шеттетілуді – айна іспетті қайта өзіне көруге мүмкіндік берді. Фильмді көріп отырған көрермен де осыжамандықтың бір бөлігі болғанын түсінген сәтінде, кейіпкердің көрсеткен айнасынан катарсис алып, өзін танудағы жолында тағы бір қадам жасайды.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Лия Ахметова. «Қарой»: періште мен жын арасында // Kursiv.kz <https://kursiv.kz/news/2008-02/karoy-mezhdu-angelom-i-besom> // 28.02.2008.
2. М.В. Скрипкаръ. Заманауи кинематографтағы өлім бейнесі, Перспективы науки и образования, 2014.
3. Н.П. Романова, М.В. Скрипкаръ. Жастар және кинематограф, Чита, ЧитГУ, 2010.
4. Светлана Ромашкина, Мади Мамбетов. Жанна Исабаева: «Бағынуға қатысты қиындықтарым бар!» // Vlast.kz [https://vlast.kz/persona/zhanna isabaeva u menja trudnosti s podchineniem-8153.html](https://vlast.kz/persona/zhanna_isabaeva_u_menja_trudnosti_s_podchineniem-8153.html) // 30.10.2014
5. Н.В. Шмелева. Образ смерти в американском кино апокалиптической и постапокалиптической тематики, Международный журнал исследований культуры, Санкт-Петербург, 2016.

ТРАГИЧЕСКИЙ КАРНАВАЛ ИЛИ «КОЗЛЫ ОТПУЩЕНИЯ» В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ КИНО

Бахшиева С. А.

Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства
djada2000@mail.u

Аннотация: В статье «Трагический карнавал или «козлы отпущения» в азербайджанском кино» найдены общие соотношения традиционного праздника Азербайджана Новруз с существующими ранее ритуальными празднествами Древнего мира, проведены параллели между Новрузом и карнавалом, а также проанализированы их единые корни. Раскрыты некоторые приоритеты карнавала, его некоторые основные атрибуты. Главная цель статьи найти вышеуказанные доказательства карнавалных элементов в азербайджанском художественном фильме по одноименному роману писателя Исмаила Шихлы «Кура неукротимая» и констатировать, что главный герой жертва социума.

Ключевые слова: карнавал, элементы, «козел отпущения», персона, персонаж, азербайджанское кино.

Из многочисленных словарей вычитывая значение слова, карнавал приходим к выводу, что карнавал – это совокупность людей, собранных в одном месте и использующих малейший шанс праздновать и разрушать общественные и социальные табу, переворачивать все общепризнанные каноны наизнанку, и использование их в своих интересах на краткий период веселья, и видения всего через призму смеха. В другом значении слово карнавал раскрывается нам как корабль. Каррис навалис (лат. *carrius-navalis*) в переводе с латинского так и расшифровывается. Но корабль на колесах. Само понятие корабля на колесах уже общепризнанный карнавал. Замена воды сушей уже является разрушением стереотипа, переименования давно признанного. Испокон веков корабли плавали в море, но именно на карнавале их использовали не по назначению. Если в древних цивилизациях корабль, ковчег использовался для перенесения небесных богов, то на карнавале, на корабле с колесами переносили главного действующего лица всего этого торжества, будь то король шутов или кто другой из высшей иерархии сановников. Но отождествлялся он с богами. Стихия воды и земли тесно сплетаются воедино. С древних времен, еще с Вавилонского периода, соотношение земли и воды символизировалось как рождение и смерть. Не зря говорили «земля рождающая». А вода, как оплодотворяющая эту землю. В то же время земля принимает мертвецов в себя. Символом возрождения у вавилонян был бог Эа с телом козла и рыбы. По календарю и по созвездиям это козерог. Именно козерог приходится на конец, и начало года.

Разрешение празднования карнавала, осмеяния вышестоящих сановников, как религиозных, так и власть имущих, своего рода, прогресс со стороны оных. В этот промежуток времени народным массам разрешалось все: табу, накладываемые на народные массы в обыденные дни полностью уничтожались и переименовались, все, что было под запретом «вываливалось» наружу, все, о чем умалчивалось не сходило с уст людей, все, что каралось по закону, теряло свою актуальность и закономерность. Здесь разрешалось все. Люди «вытаскивали» свои истинные лица, пряча их под масками, но это были они настоящие. Только на карнавале стирались все иерархии, люди становились равными. В этом заключалась главная суть карнавала. Равенство между людьми, уничтожение сословности и вседозволенность. Изначально карнавал проводился в эпоху средневековья, но архаическими предками карнавала были празднования Диониса еще в Древней Греции и Сатурналии в Древнем Риме. Если заглянуть в историю, то праздники, где вседозволенность не знала границ можно найти во всех древних цивилизациях. Карнавал более поздняя форма тех же празднований.

Когда мы говорим карнавал, то подразумеваем буйство красок, разнообразие цветов. Он не может быть черно-белым или бесцветным. Поэтому персонажи карнавала, так же как и цвета должны быть разношерстными и многочисленными. Они сами превращаются в часть представления. Границы и преграды отсутствуют. Это как обширный океан вне времени и пространства. Сколько бы ни говорили, что карнавал – это веселье и смех, в какой то - мере, он трагичен. Ведь избирая короля карнавала, обычно выбирали или преступников, осужденных на смерть, или же уродцев и покалеченных людей. Им предоставляли на короткий промежуток времени почувствовать себя свободными и всевластными. Персонаж Квазимодо из романа В.Гюго «Собор парижской богородицы» яркий тому пример. В научном произведении Н.Евреинова «Азazelь и Дионис» рассматривается, что именно в праздники царь на несколько дней предоставлял преступникам свой дворец и даже своих наложниц. И по истечении этих дней преступника казнили, или же отдавали в жертву Богам. Позднее людей заменили жертвенными козлами. Отсюда и термин «козел отпущения». В основном цель статьи развить тему «козла отпущения», в которой если раньше человек заменялся козлом для пожертвований, то в данной статье человек вновь превращается в объект жертвы, в которое превращает его общество и социальный строй. Все мы знаем, что в годы вхождения наших стран в состав Советского Союза свобода слова была под запретом. Особенно сложно было режиссерам высказывать свои мысли, и каждый мог делать это, прячась за образами и персонажами своих фильмов. Нередко режиссер высказывался посредством своего героя, но нередко были случаи, когда режиссерам приходилось жертвовать любимыми персонажами. Именно о таких персонажах и пойдет речь в данной статье.

Термин «персона», позаимствованный из античного театра означает маску, в котором актер декламирует свою роль. «Персона» также может представлять собой маску, которая изображает predetermined функцию в социуме, скрывающую истинное «я». Персона – персонаж, созвучные слова, обозначающие почти одно и то же мнение – особа, личность. В фильме главный персонаж бек, но его московские критики, зачем то обозвали «мужиком» и недостойно убили его же врагом, хотя по первоначальной версии он убил 10-15 казаков, незаконно забравших его землю и сам мужественно пал от их руки. Происходит развенчание мужчины с большой буквы до последнего «козла отпущения».

Азербайджанский фильм «Кура неукротимая» (1969), снятый по одноименному роману одного из известных азербайджанских писателей Исмаила Шихлы режиссером Гусейном Сеидзаде тот самый, на котором выросло не одно поколение. Режиссер, несмотря на запреты в советском обществе, превращения во многих фильмах в посмешище беков и знать, и их взгляды завуалированно сумел заставить зрителей увидеть несправедливое к этому слою общества отношение, показав это в карнавальных элементах.

Фильм начинается с празднования традиционного Азербайджанского праздника Новруз. Праздник Новруз исконно Зороастрийский праздник, перекочевавший в нашу страну и прижившийся тут до наших дней и даже превратившийся в традиционный. Каждый год день весеннего равноденствия в нашей стране празднуется, особенно, с пышностью, весельем и торжественно. Атрибутами праздника являются семени, восточные сладости - пахлава гогол, шекербура, которые имеют свои сакральные значения. Каждое из них олицетворяет собой рождение природы и урожая (семенИ), луну символизирует шекербура в переводе «сахарная завитушка», имеющая вид полумесяца, на которую щипчиками наносятся узоры колосьев, и чем теснее колосья на шекербуре, тем обильнее пшеничный урожай в этом году. Символ женского и мужского начала, а иногда и пламени пахлава – традиционная ромбовидная сладость. Символ солнца и цветения всего вокруг гогол. Не зря говорят, что Новруз – это праздник, напоминающий о возрождении природы умиравшей в конце года. Не тот ли это Вавилонский праздник,

описанный в книге Н.Евреинова? Значит, если есть праздник – карнавал, значит должны быть и жертвы.

Как и природа, герои фильма переходят на новый этап в своей жизни. Все персонажи окажутся под влиянием возрождающейся, просыпающейся природы. Ведь не зря фазтонщик Мамедали (Исмаил Османлы) так торопит лошадей, чтобы успеть домой и собрать свою семью вокруг очага и праздновать вступление нового года Змеи. В судьбе каждого персонажа фильма произойдут незабываемые события.

Если соотнести Новруз с карнавальными шествиями в Древнем Вавилоне, Дионисиями и Сатурналиями, или с карнавалами эпохи Ренессанса, то получается, что и в празднование Новруза каждый позволял себе делать, все что ему вздумается.

Именно в период празднования Новруза осмелился наводящий на всех ужас в селении Гейтепе важный и властный, всемогущий Джахандар бек (актер Аладдин Аббасов) похитить чужую жену. Впервые в жизни бек влюбился с первого взгляда, но в чужую жену. Но именно в канун Новруза он наконец-то решает начать новую жизнь с любимой женщиной, хотя она и чужая жена. Джахандар ага именно со своей любовницей настоящий, как бы сбрасывая свою социальную маску и превращаясь в обычного влюбленного мужчину.

Как всегда на карнавала только в праздник Новруз юноши осмеливались развлекаться с девушками. А девушки в свою очередь, без страха за свою честь и сплетни могли флиртовать с парнями. Нарушая законы национального менталитета, девушки признавались в любви парням. Только в праздник они собирались за одним столом и ели из одной посуды. Сын всемогущего бека Шамхал (актер Фикрет Алиев) гулял с крестьянками и общался с незнатными девушками. Дочь властного бека Салатын (актриса Рейхан Муслимова), влюбленная в каторжника Ахмеда подкидывает ему праздничные сладости, выказывая ему свою благосклонность. Между сословиями стираются все условности именно на празднике.

Праздника и счастья нет только в доме самого бека. Здесь царит горе и ненависть. Только в стенах этого дома все герои без масок: Шамхал, боязливый юноша, по просьбе матери поднимающий кинжал на наложницу отца. Жена бека, Зярнигар (актриса Лейла Бедирбейли) только в этих стенах может показать свое горе и безысходность, Мелек (актриса Земфира Садыхова), пытается наигранно быть счастливой, радуясь безделушкам бека, хотя выход ее за стены этого дома грозит смертью и наказанием. Салатын, храбрая вне дома, и испуганная бесправная девушка в его стенах. А Джахандар ага, пытается искупить свою вину перед любовницей, даривая ее подарками, но в, то, же время гордится действиями своего сына. Еще одна причина этого в том, что карнавал возможен только на улице, на открытом пространстве, именно под воздействием внешних сил: огонь, вода, земля и воздух.

Другой карнавальным персонажем в фильме молла Садыг в исполнении актера Мелика Дадашова. Он днем занимается в медресе, со своими учениками, как истинный мусульманин, но ночью устраивает порочные встречи в мейхане. Красиво прорисованный образ типичного молы, который «как английский флюгер, поворачивающийся в сторону веющего ветра». В эпоху средневековья, предшествовавшие Ренессансу, церковь, церковные деятели и инквизиция приводили народ к нищете и стабильному состоянию, и образ молы Садыга схож с представителями другой религии. Для них религия служит прикрытием для своих порочных пристрастий. Утверждение, что сын мясника никогда не сможет чему-то научиться прямое тому подтверждение. А уподобление императора Богу моллой Садыгом, еще один факт его двуличия. Он, человек, меняющий личину, прячущийся под маской.

После похищения Мелек статус полновластного бека Джахандара дает трещину. Эта трещина увеличивается после слушания и побега Шамхала в Горийскую семинарию. После этих событий зритель понимает, что бек теряет свою власть и начинается его превращение в «козла отпущения». Не подумайте, что я ругаю Джахандар бека, вовсе нет.

По утверждениям Н.Н.Евреинова «козел отпущения» значит жертва богам. Именно Джахандар ага в фильме жертва, отданная социуму того времени. Этот архаизм завуалировано, использован в фильме.

Жертва не только Джахандар как говорилось выше, но и его сестра Шахнигар (актриса Лия Элиава). Единственная умеющая читать женщина в семье, довольно свободомыслящая, но запертая в рамках шариата и не писанных человеческих законов. Приход ее в мейхане религиозных фанатиков вызов обществу. А может и просто одиночество явилось причиной ее прихода. Прикрываясь религиозными идеями, молла Садыг проводит самые настоящие оргии. Где все ранги и общественные грани между женщинами и мужчинами стираются. Снятые в фильме в замедленном кадре танцы, скорее ритуальные пляски участников пиршества напоминают суфийские. Горизонтальное продвижение камеры, а также крупные наезды на лица актеров безупречно выполненная работа оператора И. Богданова. Говорящий о Боге и шариате молла Садыг в реальности обманщик, проводящий суфийские ритуалы. Обманом попавшая сюда Шахнигар становится жертвой. По утверждениям моллы первоисточник жизни на земле – это любовь, а тело является проводником любви в этом мире. Именно в этом эпизоде ярче всего выражены карнавные элементы. Именно ритмичное выговаривание повторяющихся слов, растянутые голоса, танцы ярко показывают экстаз и сделанные оператором крупные планы с вышедшими из орбит глазами, с перекошенными от страсти ртами. Гул голосов еще более усугубляет внезапная тишина, последовавшая после выстрела Джахандара. И что поразительно: в полном экстазе молла Садыг разрывает верхнюю одежду Шахнигар и звук ее пощечины совпадает с выстрелом бека. Его зычный грозный голос возвращает всех из нирваны. Слова «выходи прочь!» и виноватый взгляд сестры уже говорят нам, что Шахнигар будет принесена в жертву предрассудкам. Маскарад окончен, но вместо того, чтобы снять маски, наши герои надевают их. Мы не видим боли и отчаяния на лице идущей на смерть Шахнигар и раскаяния совершаемого в лице Джахандара. Как должное, они идут к Куру, чтобы смыть позор кровью. Шахнигар жертва, которую приносит Джахандар за свои проступки. Они именно, как описано у Н.Евреинова «жертва, отпущенная на смерть». И только безмолвная Кура свидетель трагедии. И только покачивание бека в седле, и в какой-то миг проскакивающая боль на его лице показывает нам, насколько он не хочет такого конца для сестры. Его маска превращается в инструмент и средство утаения настоящего лица, настоящей сущности, с помощью обмана. Пожалуй, кара постигает Джахандара. Он теряет не только возлюбленную, судьба которой так и осталась тайной, но и свою жизнь. Но перед этим его статус бека разбивается вдребезги отказом Шамхала вернуться в родной Гейтепе, бросив семинарию. А в следующем эпизоде мы становимся свидетелями смерти бека, как простого «мужика», как было приказано комитетом. Трагизм ситуации усугубляется еще в эпизоде, когда Джахандар ага, придя на почту к Рус Ахмеду попадает под перекрестный огонь мужа Мелек. Еще там, Аллахьяру удастся прострелить его папаху. Этот знак, потери чести, ведь мы знаем потерять папаху для мужчины сродни потере чести. Карнавал уже окончен. Шествие короля шутов завершено. Общество сделало свой выбор. Каррис навалил короля приплыл. И смерть уже готова собирать свои плоды, позволив Джахандару перед смертью насладиться и наложницей и отведать яств с праздничного стола.

Остается только Кура неукротимая, всевидящая, но молчащая и продолжающая течь. Нельзя войти в одну реку дважды, как нельзя вернуть вспять время.

Список литературы:

Книги:

Евреинов Н. Н. Азазель и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов / Предисл. Б. И. Кауфмана. Л.: Academia, 1924. 200 с.

Электронные ресурсы:

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/935214>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%8F_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%8F_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC))

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D1%91_%D1%82%D0%B5%D1%87%D1%91%D1%82,_%D0%B2%D1%81%D1%91_%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8F%D0%B5%D1%82%D1%81%D1%8F

М. ГОРЬКИЙДІҢ «ШЫҢЫРАУ» ДРАМАСЫНЫҢ БҮГІНГІ ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ ОҚЫЛЫМЫ

Бекайдарова Моншақ Бекайдарқызы

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 1 курс магистранты,
Алматы қ.

moni_92_92@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

А. С. Еркебай, өнертану кандидаты, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Мақалада Ғ.Мүсірепов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық Балалар мен Жасөсіпірімдер театрында сахналаған М.Горькийдің «Шыңырау» спектакліне жан-жақты талдау жасаған. Зерттеу барысында автор туындының жанрлық ерекшелігін нақты дәлелдер арқылы саралап, Е.Оспановтың пьесаны қазақ тіліне аударудағы көркемдік тәсілдері мен ерекшеліктерін қарастырады. Сол сияқты зерттеуші режиссер Д.Базарқұлов пен актерлердің ойынындағы автор идеясын пластикалық қимылдар арқылы жеткізудегі ізденісіне кәсіби баға берген. Мақалада жалпы спектакльдің көркемдік деңгейіне сараптама жасалып, бүгінгі күнгі репертуардағы аталмыш спектакльдің алар орны анықталды.

Кілт сөздер: театр, репертуар, драматургия, аударма, М. Горький, режиссура, актер, Д. Базарқұлов

Аннотация: В статье дан всесторонний анализ спектаклю «На дне» М. Горького, поставленный в Казахском государственном академическом театре для детей и юношества имени Г. Мусрепова. В ходе исследования автор с помощью конкретных доказательств анализирует жанровые особенности произведения и рассматривает художественные методы и особенности перевода пьесы Е. Оспанова на казахский язык. Исследователь также дает профессиональную оценку режиссерским поискам Д. Базаркулова и актерской игре в стремлении передать идею автора посредством пластических движений. В статье проанализирован художественный уровень пьесы в целом и определено ее место в современном репертуаре.

Ключевые слова: театр, репертуар, драматургия, перевод, М.Горький, режиссура, актер, Д.Базаркулов.

Abstract: The article provides a comprehensive analysis of the play «At the Bottom» By M. Gorky, staged at the Kazakh state academic theater for children and youth named after G. Musrepov. In the course of the research, the author analyzes the genre features of the work with the help of concrete evidence and considers the artistic methods and features of translating the play by E. Ospanov into the Kazakh language. The researcher also gives a professional assessment of D. Bazarkulov's directorial search and acting in an effort to convey the author's idea through plastic movements. The article analyzes the artistic level of the play as a whole and determines its place in the modern repertoire.

Keywords: theater, repertoire, drama, translation, M. Gorky, directing, actors, D. Bazarkulov

Әр қоғам өз ағысына қарай өнер атаулыдан жаңашылдықты талап етеді. Елбасымыз Н. Ә. Назарбаев «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласында «Әлем бізді қара алтынмен немесе сыртқы саясаттағы ірі бастамаларымызбен ғана емес, мәдени жетістіктерімізбен де тануы керек» [1, б.] – деген болатын. Сол себепті алдыңғы қатарлы,

өркениетті елдердің бірі болып қалыптасуда өнер саласының маңызы зор екендігін аңғарғанымыз жөн. Қазақ театрының қалыптасқан кезеңінен бастап ұлттық драматургияның жауһарларынан бөлек, аударма туындылар да сахналанып келеді. Жалпы қай кезде болмасын, аударма пьесалардың сахналануы театр ұжымы үшін жаңа шығармашылық белесті бағындыру болып табылатыны анық. Бұл туралы театртанушы З.Исламбаева өз еңбегінде «А.С.Пушкин, А.Н.Островский, А.П.Чехов, Н.В.Гоголь, М.Горький, Ш.Айтматов және т.б. авторлардың гуманист, оптимист немесе керісінше, пессимист, авантюрист кейіпкерлері қазақ актерлеріне шығармашылық ізденістің көзі болды. Олардың пьесаларындағы психологиялық-моральдық мәселелердің, адамның қоғамдағы орнын бағамдауы, өзін-өзі тануы тұрғысындағы проблемалардың айшықталуына ерекше көңіл бөлініп отырды», [2, 185 б.] – деп жазады. Расымен де, осы арқылы театр жаңа мәдениетпен ғана емес, жаңа әлеммен, актерлік өнерге серпіліс алып келетін тың дүниелермен танысады. Сол себепті де аударма пьесалардың сахналануы ешқашан да өз маңыздылығын жоғалтпайды. Осы мәселе жөнінде театртанушы Н.Ескендіров «Аударма пьесаларды сахналау және оларда өнер көрсету барысында қазақ режиссерлері мен актерлері өздерінің интеллектуалдық қабілеттерін, ой-толғамын, шығармашылық қарымын жан-жақты байқатуға мүмкіндік алады. Бірақ жаңа интерпретация, режиссерлік тұжырым жасауда пьесаның контексінен ажырамай, керісінше, автор ойын дамытып, өзекті мәселелерді қамшылай, қазықтай түсу мәселелеріне терең бойлауы қажет деген ой қорттық», [3, 260 б.] – деп пікірін білдірген.

Қазақ театр тарихына үңілетін болсақ, алғашқы аударма пьесалар бізге орыс режиссерлерінің келуімен, нақты айтатын болсақ, ең алғаш 1932 жылы Я.П.Танеев М.Я.Тригердің «Сүңгуір қайық» пьесасын қазақ тілінде сахналағаннан басталған болатын. Театр сыншысы Б. Нұрпейіс «Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері» атты еңбегінде «1930 жылдардан бастап қазақ театрына шақырылған орыс режиссерлерінің жұмыс істеу тәсілдерінің әртүрлі болғанына қарамастан қазақ театр мәдениетін көтерудегі ізденістері бір арнада тоғысты. Бұрын театр репертуары бірінші ұлттық шығармалардан түзілсе, енді орыс режиссерлерінің келуімен біртіндеп аударма пьесалардың саны арта бастады» [4, 108б.] – деп жазады. Тағы бір белді театртанушы Б.Құндақбаев жоғарыда айтылған ойды жалғастыра отырып: «М.Тригердің «Сүңгуір қайық», Б.Пруттың «Жойқын князь Мстислав Удалой», Н.Погодиннің «Ақсүйектер»; классикадан «Ревизор», «Отелло» сияқты күрделі пьесалардың қойылуы – қазақ театрының ірі көркемдік табысын дәлелдейтін құбылыс», [5, 85], - деп баға берген.

Осылайша, ХХ ғасырдың бірінші және екінші жартысында қазақ сахнасында негізінен В.Киршонның «Астық», Н.Погодиннің «Менің досым», Н.Гогольдің «Ревизор», К.Треневтің «Любовь Яровая», т.б. драматургтердің пьесалары біртіндеп көрініс таба бастаса, 1991 жылдан бастап қазақ театрларында әлемдік классика жиі сахналана бастайды. Олардың ішінде бұрын қойылып жүрген У. Шекспир, Ж.Б. Мольер, А.П. Чехов, М. Горький, Н. В. Гогольдің пьесаларымен қатар, П. Мериме, Г. Ибсен, Ф. Кафка, Ж. Ануи, Т. Уильямс, Г. Гауптман, Э. Олби шығармалары әлі де сахналануда.

Жоғарыда аталғандардың ішінде қазақ театрының тарихында өте сирек қойылған авторлардың бірі – М. Горький. Автор шығармашылығындағы өзекті тақырыпты қозғап, қазіргі таңға дейін театр репертуарларынан түспейтін өміршең пьесаларының бірі – «Шыңырау түбінде». Пьесада ХІХ ғасырдың соңындағы экономикалық кризиспен қатар келген жұмыссыздық, кедейлік және халық тағдырының күйреуі көрсетілген. Сол себепті шығарма қай кезеңде, қай жерде сахналанса да өзектілігін жоғалтпайтыны анық. Елімізде пьесаны ең алғаш қазақ тілінде жас режиссер Данияр Базарқұлов 2016 жылы Ғ.Мүсірепов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық Балалар мен Жасөспірімдер театрында сахналаған болатын.

«Шыңырау түбінде» пьесасының ерекшелігі – мұнда бір ғана тақырып қамтылып қоймай, тағдыр, үміт, өмірдің мәні, шындық пен жалған, метафизикалық толғаныстар сынды күрделі мәселелердің бір-бірімен қабысып жатуында. Автор өздері шыңыраудың

түбіне түсіп кетсе де тым күрделі мәселелер жайлы сөз қозғайтын, тіптен өмірден өз орнын таппай жүрсе де жан-дүниесі бай болуы да мүмкін екендігін көрсетуді мақсат еткен. Дегенмен өте үлкен мәселелері бар адамдардың тағдыры қандай қиын болса да автор оны шешуге тырыспайды, тек белгілі бір кезеңнің қоғам шындығын, халықтың өмірін ашып көрсетуді ойлағандығы белгілі. Пьесаны өз қалауынша интерпретациялап, біз өмір сүріп отырған ортаға икемдеу де қоюшы-режиссердің еншісінде. Осы тұрғыдан алғанда Д. Базарқұлов автор ұсынған материалдан алыстап, күрделендіруге тырыспай, тек туындыны барынша ашуға екпін қойған. Түпнұсқаға аздаған өзгерістер енгізген режиссер пьесадағы бірнеше кейіпкерді қысқартқанымен жалпы оқиғалар тізбегін өзгеріссіз қалдырған.

Орыс драматургиясының жауһары болып табылатын пьесаны қазақ тіліне аударған – Е.Оспанов. Аудармашы көнерген емес, қолданыста жүрген сөздерді пайдаланып, пьесаның басты идеясын, мақсатын ХХІ ғасыр адамы ретінде жеткізуге тырысқан. Сол себепті де, қазіргі таңдағы аударма шығармалардың көбінде кездесетін басты олқылық – өзіміз пайдаланбайтын сөздерден құралған монологтар мен диалогтарды естігенде болып жатқан оқиғаға сенбей, сахна шындығынан ауытқу мәселесі орын алмағандығын байқауға болады. Осы тұрғыда аударманың дәл осы нұсқасы спектакльдің мәнін ашуда үлкен жетістікке ие болғандығын көре аламыз.

Қойылымның қоюшы суретшісі – Нұржан Сәменов. Театрдың үлкен сахнасында аса күрделі декорация жоқ, оң жақ шетте тұрған көлемді баспалдақ пен сол жақ шеттегі ішімдік қойылған үстел. Кейіпкерлер баспалдақ арқылы өздері түскен шыңыраудан шығуға болатындығын көкшіл түспен көрсетсе, үстелге келгенде бәрінің ұмытылып, қайтадан ішімдікке сылқия тойып алып, сол балшықта қала беретіндігін қызыл түспен көрсеткен. Бір қарағанда өлім мен өмірдің қатар жүретіндігін көрсетуді мақсат еткен. Сонымен қатар, сахнада шашылып жатқан газеттер де кейіпкерлер өмірлерінің өткенін бейнелесе, екінші жағынан бұл өмірдің сондай хаостан тұратындығын көрсеткен тәрізді.

Және де сценографиядағы бір ерекшелік – спектакльдің басынан соңына дейін сахнада ілініп тұратын қолдар, сол арқылы режиссер мен суретші кез-келген адамға қолдау көрсетпесе, керек кезінде қол ұшын созбаса сол шыңырау түбінен бірақ шығатындығын айтқысы келгендей. Осыдан-ақ режиссердің спектакль барысында символикалық шешімдерді көп қолданатындығын түсіну қиын емес.

Спектакль актерлердің пластикалық билерінен басталады, олардың барлығы өз қимылдары арқылы биікке ұмтылғандай, бір жаққа асыққандай, біреуден көмек сұрағандай әсер қалдырады. Тек олардың «тым қысқа қолдары» жоғарыда ілініп тұрған «қолдарға» жетпейтінін түсінгенде шарасыздан басқа бағытқа қарай жүгіреді. Режиссер қойылымның кіріспесі арқылы тағдырлас жандардың қазіргі күйін көрсеткен. Сонымен қатар, қойылымдағы пластикалық билердің орны ерекше, олар тым көп, дегенмен сол арқылы оқиға едәуір ықшамдалғанын байқауымызға болады. Мысалы, алғашқы сахналардың біріндегі Барон (Е. Кәрібаев) пен Настя (Ж. Макашева) билері арқылы екеуінің ең алдымен албырт сезімді бастан өткізгендерін, кейіннен кикілжіңнің кесірінен сезімнің жоғалып, тіпті күйеуінің әйеліне деген жеккөрініш сезімін, нәтижесінде сүйіктісінің «қолдан қолға өтіп» жеңіл жүрісті әйел болып кеткендігін көруімізге болады.

Режиссер Д. Базарқұловтың кейіпкерлердің сан қилы тағдырларын, қысқаша өмірбаяндарын көрсету үшін тапқан тәсілі де тым қарабайыр болғанымен ұтымды шыққаны көрініп тұр. Бароннан (Е. Кәрібаев) бастап барлық кейіпкерлердің бір ғана репликамен өткен өмірін ашып айтуы, өткенге деген сағынышын жеткізуі, кезекті кейіпкерге ауысу үшін шапалақ соғуы сахналарды байланыстыру үшін таптырмайтын шешім. Онымен қоса, олар қимылсыз тұрмай, мизансценаларын үнемі ауыстырып отыру арқылы сахнаны толығымен игергендігі де спектакльдің деңгейін арттырды десек қателеспеспіз.

Спектакль соңына дейін барлық кейіпкерлер жан-дүниесін ақтарғандай сахна шетіндегі баспалдақтың астында тұрып ішкі монологтарымен бөліседі. Сатиннің (Ұлан

Болатбек) әпкесін қорғау үшін адам өлтіріп, түрмеге тоғытылғандығы, сол себепті қазіргі күйге түскендігін айтуы ішкі өкінішін көрсеткісі келгендей әсер қалдырады. Кейіпкер сөзінен түрмеден бәрінің де өзгеріп шығатындығы, қолдау көрсететін жақындары болмаса өмірден өз орнын таба алмай, шыңырау түбіне түсіп кететіндігін байқаймыз. Актер Ұ. Болатбек үнемі көңілді жүретін, бірақ жан-дүниесінде үлкен жүгі бар күрделі кейіпкерді толығымен аша алмады, себебі образ сан қырлы болғандықтан, бір кейіптен екіншісіне ену оңай еместігін түсінгендей әсер қалдырды.

Қойылымдағы маңызды кейіпкерлердің бірі – Васька Пепел. Бір қарағанда барлығына жеңіл қарайтын адам сынды көрінсе де, шын мәнісінде өзі өмір сүріп жатқан ортадағы ақылды да, көшбасшылық мінезге ие бірден-бір адам екендігін көреміз. Актер Шағуан Үмбетқалиев образды ашуға барынша тырысқан, кейіпкер бейнесіне тән ерекшеліктер мен барлығын ойланып барып қадам жасайтындығын, қырағылығын таныта білді. Оның шын сүйген ғашығы Наташаның алдында тізерлеп отырғанда романтик Васьканы көрсек, Василисамен болған сахналарында кейіпкердің келесі бір бейнесін көрдік. Актер де осыған сәйкес бір бейнеден екіншісіне оңай ауыса алатындығын көрсетті.

Клещ пен ауру әйелі Аннаның сахналары қазіргі таңдағы көптеген отбасылардың айнасы сынды, бірін-бірі түсінбеу, әйелін ұрып-соғу секілді әрекеттері күнделікті өмірлеріне еніп кеткендігі соншама басқа тұрғындардың ешқайсысы оларға араша түспейді, тіпті оған мән де бермейді. Режиссер қысқа уақытқа барлық оқиғаны сыйғызғысы келгендіктен көптеген оқиғалар тізбегі дамымай, тиісінше бейнелер ашылмай қалып жатты. Соған қарамастан, Анна роліндегі Динара Нұрболат қысқа ғұмырында көп ауыртпашылық тартып, бірнеше рет өмірмен қоштасқысы келсе де түбінде бір сәуленің келетіндігін күтумен жүрген шарасыз жанның бейнесін көрсете алды. Ал, Клещ образын сомдаған актер Олжас Сақ ойынынан әлі де ізденіс керектігін көрдік, сахнадағы әріптесі Д. Нұрболат өз деңгейінде қолдау көрсете алмауы екеуінің диалогтарының динамикасын түсіріп жіберіп отырды.

Сонымен қатар, актерлердің ішінен өзіне тиесілі ролді сомдап көп еңбектеніп, көзге түскендердің тағы бірі – Актер образындағы Ербол Идирисов. Режиссер аталмыш кейіпкерді тұрғындар арасындағы ең бейкүнә, аянышты етіп көрсеткен, соған сәйкес ол да бірде қиялға беріліп, бірде іштегісін сыртқа ақтарып жылайтын, ал енді бірде Гамлеттің монологтарын оқып адасып жүрген пенде. Актер ғана айналасында болып жатқан оқиғалардың ешқайсысына бейжай қарамауға тырысады, кім болса да, қандай болса да қол ұшын беруге асығып тұратынын көруге болады. Сол себепті де соңғы сахнадағы оның өлімі де өздері өмір сүріп жатқан жалған өмірдің сынақтарына төзе алмай сынып кеткен нәзік жанның жауабы сынды. Е. Идирисов осындай кейіпкерді өз деңгейінде сомдап шықты, актердің сыртқы пластикасымен оқиғаға баға беруінен бөлек, терең психологиялық образ жасауы да өзге әріптестерінен ерекшеленіп, даралап тұрды.

Оқиғалар тізбегі сәтті көрініс тауып, бір-бірімен байланысып, параллельді әрекеттер бір-бірімен қабысып жатқанымен де, спектакльдің басым бөлігінде ақталмайтын паузалар көбейіп, темпоритм түсіп кетіп жатты. Және спектакль барысында кейіпкерлердің ішкі жан-дүниесінің өзгеруі жоқтың қасы. Тек Барон образын сомдаған Е. Кәрібаев өзіндік ізденістер жүргізіп, бейненің жаңа қырларының ашылуына баса мән берген. Ал, қалғандары тек текст пен пластикаға мән беріп, солармен ғана жұмыс істегендей әсер қалдырады. Бұл, өз кезегінде, спектакльдің жалпы көркемдік деңгейінің толыққанды болмауына, актерлік ансамбльдің түзілмеуіне әкеліп соққаны көрініп тұр. Бұдан бөлек, қойылымда Гүлбахрам Байбосынова, Толқын Нұрбекова, Жанар Мақашева, Асан Мәжит сынды жас актерлер бой көрсетеді.

Қойылым соңына қарай жертөле тұрғындарының барлығын жұтып жататын бір күш бардай ой қалыптасады. Аннаның өлімі, Васька Пепеланың басын айналдырып, күйеуін өлтіруге итермелейтін Василисаның әрекеттері, күнделікті әдетке айналып кеткен төбелес, ішімдік, өлім, түрме, бұл аздай шырғалаңнан шыға алмаған Актердің өлімі, кедейліктен

құтылуға ант беріп, артынан күресуден шаршаған Клецтің есінен ауысуы да оқиғаның драмалық иірімін одан сайын арттырып, тартысты күшейте түседі.

Пьесаның маңызды оқиғасы – Аннаның өлімі. Автор түпнұсқасында аталған жайттан кейін барлық кейіпкерлер өзгергендей не болмаса өзгергісі келетіндей күй кешеді, ал, спектакльде актерлер тарапынан оқиғаға деген баға беру сәтін көре алмаймыз. Осы тұрғыдан алғанда жалпы режиссердің ойы түсінікті болса да, актерлердің ашыла алмай қалып жатқан тұстары да жоқ емес. Сол себепті олар сахнада өздерін қалай ұстарларын білмей, мақсатсыз қимыл көбейді десек артық айтпаспыз. Бұның бәрі қазіргі таңдағы жас режиссерлердің барлығында кездесетін тенденция – сыртқы формаға мән беріп, актерлік ойынды екінші планға қалдыруынан деп санауға болады. Себебі, пьесадағы М. Горький айтқысы келген ең басты дүние – ортаның қаншалықты өзгергендігі емес, сол уақыт пен кеңістікте өмір сүріп жатқан адамдардың кез-келген сынаққа шыдай алмауы, байлықты көтере алмауы, барын бағаламау, бостандық пен денсаулықтың қадірін білмеу сынды терең мәселелерді бойынан өткеріп, терең психологиялық күйді кешуі. Өкінішке орай, Д. Базарқұлов қойылымынан мәңгілік тақырыпты емес, жас режиссердің ізденісін, алғашқы қадамдарын ғана көрдік. Дегенмен де кез-келген театр труппасы үшін тың шығарманың, аударма драмалардың қойылуы жетістік. Себебі ол театр үшін өсудің, өрлеудің, кәсіби қалыптасудың баспалдағы болып саналатыны анық.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Назарбаев Н.Ә. «Гәуелсіздік белестері». Алматы.: «Жібек жолы», 2012. – 344 б.
2. Исламбаева З. Терістік және шығыс өңірлердегі қазақ театрларының дамуы. – Алматы: Тарих тағылымы, 2015. – 248 б.
3. Ескендіров Н. Театр көкжиегі. – Алматы: Т.Жүргенов атындағы ҚҰӨА баспасы, 2015. – 274 б.
4. Нұрпейіс Б.К. Қазақтың жастар мен балалар театры. – Алматы: «Алматы баспа үйі» ЖШС, 2006. – 190 б.
5. Б.Құндақбайұлы. «Уақыт және театр». Алматы.: «Өнер», 1981. – 328 б.

РОЛЬ ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ДИЗАЙНЕРА КОСТЮМА

Г. Д. Бекибаева

Доцент кафедры «Мода и дизайн костюма»

Казахская национальная академия искусств Т. К. Жургенова, г. Алматы
bekibaeva_gulnar@mail.ru

Abstract: This article considers the role of education in the development of human capital, requirements for future professionals, which are set out in educational standards of higher education organizations and in the Law on Education. Professional competencies of costume designers are identified. The transition from traditional forms of education to the joint work of the teacher and student is suggested as an important principle for the formation of professional competence of graduates. Compliance of professional training of specialists in the field of costume design with the demands of the labor market is analyzed. Demand for creative professions in the future is considered.

Ключевые слова: компетенция, профессиональная компетентность, образование, Закон «Об образовании», образовательная программа, квалификационный справочник должностей, дизайнер костюма, рынок труда, востребованность, творческая профессия.

В условиях стремительно меняющихся событий на планете, появление глобальных проблем, чрезвычайных ситуаций, вызванных пандемией коронавируса COVID-19, охватывающих все сферы жизнедеятельности, значение образования выходит на первый план.

Образование является важной составляющей в кадровой политике развития государства, содержания человеческого капитала, основополагающим ресурсом страны. Качество жизни, уровень медицины, экономики, производства, культуры и искусства напрямую зависят от уровня образования в любых сферах жизни. Сегодня человеческий капитал - это наиболее ценный ресурс общества, имеющий большее значение, чем природные ресурсы или накопленное богатство. Образование становится главным фактором успеха компаний на рынке, укреплению научно-технического потенциала страны, ее экономического роста, развития нации. В настоящее время важным преимуществом государства является уровень образования и объем накопленных обществом знаний [1].

От образовательных учреждений в системе организаций образования в современных условиях особенно важна подготовка конкурентоспособных специалистов. Способность к работе в разных экономических условиях, стремление к самореализации, инновациям, обладать эффективными знаниями и профессиональными компетенциями – основные ориентиры в списке требований в образовательных программах систем образования.

Согласно Закону Республики Казахстан «Об образовании» установлены образовательные стандарты, включающие требования, обязательные при реализации основных образовательных программ профессионального образования образовательными учреждениями [2]. Компетенции являются неотъемлемой частью обучения и в дальнейшем, критерием успеха в профессиональной деятельности.

Целью образовательной программ для будущих дизайнеров костюма является подготовка нового поколения высококвалифицированных, социально ответственных специалистов модной индустрии, способных к созданию конкурентоспособных моделей одежды в условиях массового производства, индивидуального заказа и экспериментальной моды[3].

Развитие профессиональных компетенций является необходимой частью подготовки современного дизайнера костюма. Компетенции включают понятия «знания, умения, навыки», практическую направленность; нацелены на результат дизайнерской

деятельности. Профессиональные компетенции, сформированные в процессе обучения учебного заведения, позволят лучше адаптироваться в сфере проектирования модной одежды, будут способствовать профессиональному и личностному росту.

В квалификационном справочнике должностей руководителей, специалистов и других служащих РК утверждены должностные обязанности художника-конструктора (дизайнера) [4]. В справочнике определены следующие должностные обязанности:

- разработка изделий (комплексов), отличающихся высоким уровнем свойств и эстетических качеств;
 - отбор и анализ необходимой информации;
 - изучение требований к проектируемым изделиям, технические возможности организации для их изготовления;
 - анализ и оценка эстетических свойств аналогичной отечественной и зарубежной продукции;
 - участие в выполнении отдельных стадий (этапов) и направлений научно-исследовательских и экспериментальных работ;
 - составление технических заданий на проектирование и согласование их с заказчиками;
 - объемно-пространственное (модели коллекции одежды) и графическое проектирование (технические эскизы моделей костюма) с использованием новых и рациональных технологий;
 - разработка технической документации на проектируемое изделие;
 - участие в подготовке сопроводительных документов, упаковки и рекламы конструируемых изделий;
 - осуществление авторского надзора за реализацией художественно-конструкторских решений опытных образцов изделий и подготовке технической документации для серийного (массового) производства;
 - изучение передового отечественного и зарубежного опыта в области художественного конструирования с целью использования его в практической деятельности;
 - ведение картотеки внедренных проектов (каталоги коллекций моделей одежды), образцов применяемых материалов (конфекционные карты);
 - оформление документации на законченные художественно-конструкторские разработки, составляет отчеты о результатах выполненных работ.
- Согласно квалификационному справочнику дизайнер костюма должен знать:
- законы, нормативные правовые акты Республики Казахстан;
 - методические материалы по дизайну и правовой охране промышленных образцов;
 - перспективы технического развития организации, тенденции совершенствования проектируемых изделий;
 - методы художественного конструирования и художественно-графических работ, технологию производства,
 - стандарты (ГОСТы) технические условия (ТУ) конструкторской и технологической документации;
 - технические характеристики и свойства материалов проектируемых изделий;
 - основные требования, которые необходимо учитывать в процессе проектирования изделий (функциональные, технико-конструктивные, эргономические, эстетические и др.);

В квалификационном справочнике также перечислены требования к квалификации I и II категорий. Наличие образования по соответствующей специальности и стажа работы определяют категорию [4].

Труд дизайнера костюма направлен на уникальные, творческие проекты, основан на инновациях современных технологий, уникальных разработках, решении объемных задач, что невозможно без командной работы. В этих условиях очевиден переход от

традиционных форм обучения к совместной работе преподавателя и обучающегося. Практикующий дизайнер в роли преподавателя способен передавать накопленные знания и умения будущим дизайнерам костюма. Обучение носит суть прикладного характера. Преподаватель вместе со студентами работают над проектами для реальных заказчиков. В процессе обучения студенты формируют свое портфолио, что является немаловажным в будущем при приеме на работу в качестве дизайнера костюма.

По данным экспертов IQ Consultancy лучшими зарубежными образовательными учреждениями в области дизайна костюма представлены Istituto Marangoni, Polimoda, IED (Италия), London College of Fashion (Великобритания), Institut Français de la Mode (Франция), Savannah College of Art, Fashion Institute of Technology (США). Преимуществом обучения является преподавание успешных дизайнеров, передающих передовой опыт работы в известных Домах мод, работающего с модными брендами, престижными компаниями. Тесная связь с индустрией моды дает возможность обучения будущим дизайнерам костюма и стажировок в ведущих компаниях мира, трудоустройства. Лекции и практические семинары проходят в музеях, дизайн-студиях и на модных показах. Такая форма обучения важный принцип формирования профессиональной компетентности выпускников.

«Палатой «Атамекен» ежегодно проводится рейтинг высших учебных заведений и участвует в адаптации образовательных учебных программ. Профессиональная подготовка кадров в области дизайна костюма запросам нередко бывает, не соответствует запросам рынка труда. Предприниматели жалуются на нехватку квалифицированных кадров и несоответствие выпускников потребностями работодателей.

В настоящее время работодателями востребован профессионально-компетентный специалист, который сам ставит цели своей деятельности, определяет средства достижения, несет ответственность за реализацию проекта. Для будущего дизайнера костюма важна способность применять знания, умения и навыки для решения конкретных ситуаций и проблем, возникающих в реальной профессиональной деятельности, готовность к профессиональному росту, наличие устойчивой профессиональной мотивации[5].

В будущем, в веке роботизации и технологий будут востребованы творческие профессии. Появятся новые профессии, связанные с искусством[6]. Это будут кураторы креативного творчества, создающие арт-группы из специалистов разных областей для реализации проектов. Тренера творческих состояний будут приводить людей креативных профессий в состояние творческого потока. Личные тьюторы по эстетическому развитию будут формировать особые наборы предметов искусства. Science-художники, используя данные науки, будут создавать любые творческие проекты. Арт-оценщики будут оценивать новые форматы произведений искусства: перформанс сайнс-арт, стрит-арт. Дизайнеры эмоций будут создавать эмоциональный фон контента. Появятся арт-университеты, где обучение будет проходить через разные формы творчества.

Таким образом, роль образования в развитии творческих профессий будет видоизменяться, но оставаться основополагающей в формировании профессиональных компетенций.

Список литературы (источников):

1. Кушербаева З. Б. Роль образования в развитии человеческого капитала. // Вестник Актыбинского университета им. С.Баишева. Серия «Социология». — 2014. — Всемирные доклады о человеческом развитии ПРООН 2010-2012 годов. — Сайт ПРООН (<http://hdrstats.undp.org>)

2. Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III «Об образовании». Статья 21. Образовательные программы высшего образования (с изменениями и дополнениями по состоянию на 11.01.2020 г.)

3. Володева Н.А., Ибраева А.Б. Экспериментальная образовательная программа по специальности «Мода и дизайн костюма» - «Дизайн одежды».- Алматы, Казахская Национальная Академия искусств им. Т.Жургенова, 2018

4. Квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и других служащих. пункт 190. Приказ Министра труда и социальной защиты населения Республики Казахстан от 21 мая 2012 года № 201-ө-м. Зарегистрирован в Министерстве юстиции Республики Казахстан 25 июня 2012 года № 7755

5. Муртазина С. А., Хамматова В. В. Компетентность как показатель уровня профессиональной подготовки дизайнера // Вестник Казанского технологического университета. 2010. №12.

6. Компетенции будущего: что развивать и с чем прощаться [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://hr-tv.ru/articles/author-opinion/kompetentsii-budushego.html> (дата обращения: 11.04.2020).

ЕЖЕЛГІ ЖӘНЕ ОРТА ҒАСЫРЛЫҚ ДӘУІРДЕГІ КӨРКЕМ ҚЫШ КОЛӨНЕР КӘСІБІНІҢ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯСЫ

А. Бердигулова

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Сәндік-қолданбалы өнер»
кафедрасының аға оқытушысы,
Алматы қ.

Андатпа: Мақалада Ежелгі және Орта ғасырлық дәуірдегі көркем қыш колөнер кәсібінің даму тенденциясы баяндалған. Қазақстанның бейнелеу өнерінің тарихының терең жайылған тамырлары ғасырлар қойнауының тереңдерінен тартылады. Сонау тас дәуірі мен орта ғасырдағы адамдары еңбек құралдары мен пайдаланатын қыш ыдыстарын жасап, сол кездердегі адамзат қауымдастығының технологиялық дамуын көрсететін деңгейде білдірді. Қыш бұйымдардың беткі жақтарын әртүрлі рәміздік нышандық өрнектермен, оюлы сарындармен белгіленіп мәдениетімізде ерекше орын алды.

Кілт сөздер: көркем қыш, сәндік-қолданбалы өнер, дәстүр, қола дәуір, өрнек.

Аннотация: В статье изложены тенденции развития художественных керамических ремесел Древнего и Средневекового периода. Глубокие развернутые корни истории изобразительного искусства Казахстана тянутся из глубины веков. Люди древнего каменного века и средневековья изготавливали керамическую посуду, использовали орудия труда на уровне, демонстрирующем технологическое развитие человеческого сообщества в то время. В нашей культуре особое место занимают керамические изделия, отмеченные различными семантическими узорами и орнаментальными мотивами.

Ключевые слова: художественная керамика, декоративно-прикладное искусство, традиции, эпоха бронзы, орнамент.

Abstract: The article describes the trends in the development of artistic ceramic crafts of the Ancient and Medieval period. The deep roots of the history of fine art in Kazakhstan stretch back centuries. The people of the ancient stone age and the middle ages produced pottery used as tools at a level that demonstrates the technological development of the human community at that time. In our culture, a special place is occupied by the surfaces of ceramic products marked with various symbolic patterns and ornamental motifs.

Keywords: artistic ceramics, decorative and applied art, traditions, bronze age, ornament.

Қазақстанның көркем өнері тарихының түп тамыры ғасырлар қойнауының тереңінен бастау алады. Біздің еліміздің аймақтарына жүргізілген археологиялық іздестірулердің нәтижесінде және тас дәуірінен бергі көптеген өнер туындыларының табылуы арқасында адамдардың сандаған ғасырлық бейнелеу іс-қызметі тұжырымдалды.

Адамдардың дүниетанымдық ерекшеліктерінде байқалғаны бұлар – бейнелеу шығармаларының өзге түрлерімен сәндік өнердің оюлануы, адамдардың өмірді тікелей қамтамасыз етуімен рухани тұрмысымен байланысты екендігі шүбәсіз.

Қола ғасырының бейнелеу ескерткіштерінің базалық элементтері көптеген ғасырлық трансформация мен әртүрлі этно-мәдени ықпалдар және діни-дүние тану құбылыстарын өткергеніне қарамастан қазақ бейнелеу өнерінде олардың барлығы да сақталды. Бұл әсіресе, сәндік-қолданбалы өнерде ерекше байқалады.

Ерте темір дәуіріндегі қазақ даласындағы халықтардың бейнелеу өнерінің және орта ғасырлар кезеңіндегі дамуын біз сабақтастық мәселелерінің мән-мәтінінде және оларды ауқымды байланыстар мен еуроазиялық мәдени-тарихи кеңістіктің аясында қарастырмақпыз.

Өрине бізге мәдени құбылыстары өте жақын, әсіресе ерте орта ғасырлардағы жинақы қоғам құрған түркі халықтарының көркемдік құндылықтары олардың

дүниетанымы, шығармашылық нақты идеялары мен әлем-жәлем бейнелерді, техникалық-стильдегі көркемдік тәсілдерімен жүзеге асырылған ерекшеліктері бейнелеп көрсетудің шынайы өмір жағдайына бейімделді.

Қазақстан өнерінің тарихы бойынша алғашқы еңбектердің бірі ретінде көне дәуірлердегі өнер идеяларының дамуы біршама зерттеулерде қарастырылады. Ондай еңбектердің бірін – 1970 жылы аса көрнекті суретші және мәдениеттің жаршысы Нағым-Бек Нұрмұхаммедов қазақ халқының және бұрынғы өткен ата-бабаларымыздың бейнелеу өнеріндегі петроглифтерді, сақтардың қоланы көркемдеуге пайдаланған заттарын және ортағасырлық шағын үлгілердің кесінділерін, тас мүсіндерді, сәулет ескерткіштерін, сонымен қатар сәндік-қолданбалы шығармаларын, қолөнерін пайдалануды келесі ежелгі кезеңге дейін жеткізді.

Археологиялық материалдардың көркемдік аспектілері қазақстандық археологтардың К.Ақышев [1], С.И. Руденко [2], Қадырбаев[3], З.Самашев[4] және басқалар әр жылдары жазылған арнаулы және жалпылама еңбектерінде қарастырылады.

Бұл заттардың көркемдік безендірілуі сол және өзге дәуірдің адамдарының бейнелеу іс-қызметінің нәтижесінің көрінісі. Олардың мәнері мен үлгісінде нақты бір мағынаның мазмұнын көрсету арқылы ұрпақтан-ұрпаққа жинақтаған тәжірибелері мен білімдерін мансұқ еткен шебер-суретшілердің өнімі ретінде де қарастырамыз.

Жоғарыда айтып өткеніміздей қола дәуірінен сол замандағы қоғамның рухани дамуы мен технологиялық деңгейлерін айқындай отырып адамның тірішілік іс-әрекеттерінің көптеген салаларындағы өнер туындыларының саналуандығының нәтижесінде Еуразияның дала ендігін жайлаған тұрғындардың бейнелеу іс-қызметтерінің кеңінен дамығанын аңғарамыз.

Жинақы өнер туындыларының арасынан сонау тас дәуірінің өзінде бейнелеу шығармашылығының басқа да түрлері тармақталып шыққан.

Қола ғасырындағы ою өнерінің дамуы мәдени құбылыстың бір бөлшегі ретінде адамдардың өндірістік іс-қызмет аясымен байланысты болды. Әрине оюларды зерлеуде тұтынудың әртүрлі мақсаттарына арналған және қолдану барысында енгізілген техникалық-технологиялық жолдардың барлығы да пайдаланылады.

Сондықтан да дамуы мен оның алғашқы сарындарында және сәндеу дәстүрлері бөлшектерінің белгі жүйелерін үлгілеуді қосқанға дейін оюлардың өзін ауыстыру мәдени-тарихи, қиял салттық жалпылама кешендер, әртүрлі әлеуметтік қондырғылармен байланысты болғандықтан қола ғасыр мәдениетінің тарихындағы дамудың күрделі ырғағын көрсетеді.

Бұдан кейінгі кезеңдерде оюлау одан әрі геометризациялану жолымен дамыды. Одан кейінгі өрісті даму барысында синташтілік-петровтық, абашевтік, срубныхтық, алаккөлдiк, әсіресе андроновтық қола дәуірінің ыдыстарында ою-өрнектер құрылымына түрлендірулер жасалады. Осының барысында композициялар, күншуақты нышандар, үшбұрышты денелер, жаныштау, каннелюрлерлік, меандровтық жасалулар мен оларды ұйымдастырудың аймақтық қағидалары пайда болды.

Солтүстік Қазақстандағы оюлы композициялардағы пешке арналған балшық шүмекшелер ерекше ықылас туғызады.

Бегазы-Дандібайлық, Андроновтық ою-өрнек дәстүрлерінің одан кейінгі мәдени жасалымдарда да сақталуы әрине табиғи заңдылық. Алайда қола дәуірінің соңында шаруашылық салтындағы ыдыс түрлерінің, дүниеге көзқарас бағдарларының өзгеруі, сондай-ақ қыш ыдыстарды оюлау жүйесінің сөзсіз өзгеруімен де байланысты болғандығы Орталық Қазақстанның Кент тұрағы мен тағы да басқа жерлеріндегі бегазы-дандыбаевтық зерттеулер мәдениетінен және ілеспе ескерткіштерінің материалдарынан көрінеді.

Әртүрлі үлгідегі қыш ыдыстардан басқа геометриялық оюлар «үтікшелердің» үстіңгі жақтарын көркемдейді, дөңгелек табақшалар мен кермелер киімдердің металлдан жасалған әсемдеуіштері – әртүрлі крестер, шеңберлер, қару-жарақ және тұрмысқа арналған, сондай-ақ табынуға, құлшылыққа негізделген бұйымдар да бар.



1-сурет. Қыш. Кейінгі қола дәуір. Бегазы Дандыбай қорымы. Орталық Қазақстан.

Ерте ортағасырлық дәуірде түркі тайпаларының мемлекеттік бірлестіктерінің тарих сахнасына шығуы Еуразияның мәдени өміріндегі айтулы өзгерістердің бастауы болды. Ежелгі түркі халықтары өздерінің алдыңғы ата-бабалары – сақтар мен ғұндардың дүниені қабылдау мен оның шындығын көркемөнер саласында жүзеге асыруда қол жеткізген жетістіктеріне мұрагерлік етті.

Ұланғайыр даланы мекен еткен тайпалардың әлемді тану көзқарастарының өзгеруі нәтижесінде өз кезегінде бейнелеу өнерінің жаңа жүйесін қалыптастырудағы әйгілі құбылыстардың бірі - шағын үлгілердің шеткі және бүйір жақтарын да кескіндеу пайда болды. Дәл осы шеткі және бүйір жақтардың эстетикалық және басқа да қажеттіліктерін өтеуді жүзеге асыратын заттар мен басқа үлгілері болсадағы олар түркі халықтарының көркемдік-бейнелеу жүйесінде біршама айқынырақ айшықталды.

Ерте ортағасырлық кезеңдерде көрініс тапқан бір талай қайтадан құрылулар дайындау технологиясының деңгейіне, сонымен қатар зооморфтық оюлаудың шартты белгілеу жүйесінің орнына өсімдік өрнектерді орнықтырды. Сақтар мен ғұндар уақыты шеберлерді жартылай бедерлі жапсырмалардың орнына құйылған қомақты заттарды пайдалану тәсілдерін тудырды.

Бүкіл орта ғасыр бойында шеті мен бүйір жақтары өңделген бұйымдарға деген жоғары сұраныс осы кезеңдерде технологиялық базаның қарқынды дамығандығының заңды көрінісі болды. Қыш бұйымдарға өрнек салу сияқты дайындау тәсілдері мен оларды бұйымдарда бедерлеу шеберлердің қандай этникалық топтарға жататындарына қарамастан кеңінен таралды.

Екінші жағынан алып қарағанда аталған бұйымдардың таралуы ертедегі және ортағасырлық Еуроазияның кең жазиралы даласын мекен еткендердің барлығының мемлекеттік деңгейдегі ғажайып бірлігін паш етеді. Осындай бірлікке тарихи тағдырлардың ортақтығы мен көркем металл деңгейінде дәуірдің ерекше үлгісі – оюлауда көрініс табуы себепші болды, және оның бүкіл бастауы жеңіске жетті.

Соған қарамастан, осы нұсқалардың әр қайсысына «дала ою-өрнектері» тән болды, олар және әртүрлі, қалыптасу шарттарымен белгіленді: жергілікті дәстүрлер, қолөнер базасы, отырықшы-ауылшаруашылық орталықтармен өзара қарым-қатынасы.

Қалалар мен отырықшы-егіншілік орталықтарындағы тұрғындардың көркем өнері әсіресе еліміздің оңтүстік аймақтары – Жетісу өңірі мен ірі өзендердің су қоймалары (Талас пен Сырдарияның төменгі ағысы, т.б.), Отырар және Түркістанның жазиралы алқаптары мен Ұлы Жібек жолын тұтас алғанда, сол замандарда табиғат пен ауа-райы ақуалдарының күш-қуатына және басқа да себептерге байланысты болғандығына қарамастан шаруашылықтың отырықшы-егіншілік түрлері дамыды, әрине, жеке тұтынуға

және айырбастау немесе сатуға арналған қол өнер өндірісінің сәндік-қолданбалы нақышта оюланған бұйымдары, сондай-ақ, табыну жарақтары қалалар, тұрақтар мен қора-қопсы, бау-бақшасы бар жеке қоныстардың сәулет үлгілерімен көрсетілуі тұрғындардың полиэтникалық құрамында рухани мәдениеттің ерекше алаңқайының пайда болуына себепші болды.

Қазақстанның орта ғасырлық қалалық мәдениетін саралау жұмыстар қазірдің өзінде аса бай тарихи оқиғаларға ие болып отыр.

Орта ғасырлық тұрғын-жай құрылыстарының тартымды сәулеттік бөлшектері қатарына шикі сылақтың қалың қатпарлы бөлшектерін көркемдеп кесу, тақталап кесу және қабырғаларды әрлеген кескіндемелерді қосуға болады.

Гимараттардың ішкі кеңістігін безендіру үшін өсімдік өрімдері (жүзім, гүлдер, қызғалдақтар), эпиграфиялық сарындар (үлгіленген әріп таңбалары) сирек те болса пайдаланылған.

Отырар жазықтығындағы Құйрықтөбе қалашығында жергілікті билеушінің сарайындағы салтанатты шаралар өткізетін залын көркемдеген, құдайларды бейнелеген және ақсүйектік мазмұндағы кескіндері бар күйген тақтаның қалдығы сақталған.

Ортағасырлық қалалықтың мәңгілік әлемі сан алуан және тартымды. Олардың жерлеу орындарын қазу кезінде табылған заттардан айырмашылығы өздеріне тән, мән-мәтіннің, адамның басқа бір әлемге саяхат жасауына арналғандығы, және осыған сәйкес оларды іріктеу әлде бір ұлы қалалардың қираған жасанды үйіндісін сақтап қалған орта ғасыр дәуірінің, өткендегі адамдардың қарапайым өмірлерінен тұрғандығын танып-білудің ғажайып бөлігіне айналғандығы болды.

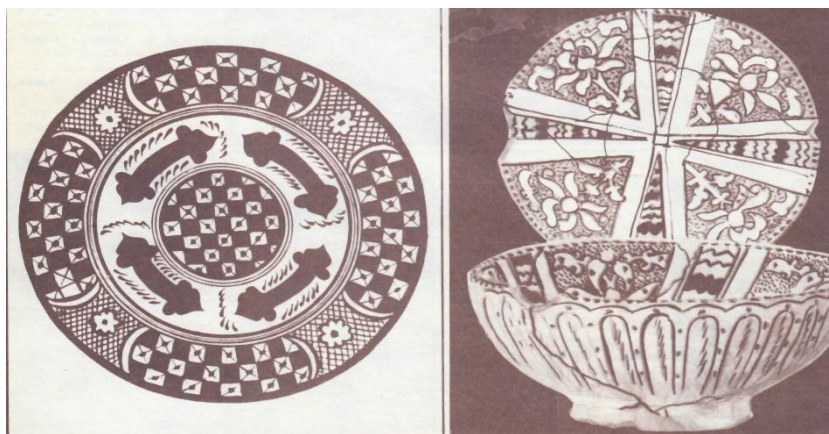
Қыш өндірісінің өнімдері, әсіресе үстіңгі жағы гүлдер мен оюлы керемет композициялармен үйлестірілген құйылмалы қыш, қалалықтардың талғамдарын көрсететін ойылған немесе әр түрдегі оюлармен жабылған әйнекелі жылтырауықталған тақта тас, табынатын және тұрмыстық бұйымдар, әрине, бұлардың барлығы орта ғасырдағы этномәдени құбылыс - Қазақстанның отырықшы-егіншілік мәдениетінің ерекше бір визиттік карточкасы болып табылады.

Әсем мәнерлі кесе шаралар мен кеселердегі әйнекелі жылтырауықтардың қою түстері де керемет. Күрделі ойықтармен немесе үлкен құмыраларға басылған оюлар, құмандар, құлақты ыдыстар мен дастархандарда зооморфты және антропоморфты бейнелер виртуозды түрде бейнеленгендіктен, бізге тек ежелгі шеберлердің түрді сезінуі мен ұсталықтарына, шексіз қиялдарына таңдай қаға, таңдану ғана қалады.

Әйнекіленген жылтыр қыштарда не бір ғажайып түстер салтанат құрады. Ортағасырлық қыш құюшылар оюлардың түстері мен үстіңгі жақтарының арасын терең етіп көрсететін кереғарлық ұстанымдарын пайдаланған.

Өсімдіктер өрімі орта ғасыр бойына сәндік-қолданбалы өнердегі ең басты сарындар болып табылады.

Бізге дейін жеткен бағалы және жартылай бағалы тастардан істелген әртүрлі сәндеуіштерге, сүйек, металл, шыны жиынтықтары моншақтар, салпыншақтар, білезіктер, сақиналарды тұтыну орта ғасырлардағы Қазақстан қалаларының тұрғындарының талғамдарының өте зор болғандығын, сонымен бірге көрші елдермен кең мәдени қарым-қатынастар орнатқандығын дәлелдейді. Көптеген бұйымдар діни табыну салттарын орындау үшін немесе діни салтты ұстанушыға арналып жасалған.



2-сурет. Қыш өрнектері. Сарайшық қалашығы. XIII ғ. Батыс Қазақстан.

Ғажайып, өте бай кіре берісті сарайлар кешендерін тұрғызу дәстүрлері, көркем қол өнер шығармаларымен және әртүрлі тектегі киімдер сәндеуіштерін, зергерлік бұйымдарды, әрине олардың араларында сауыт-саймандар мен бағалы металдар мен балшықтардан жасалғандар XIII-XV ғасырларда Жошы Ұлысының (Алтын Орда) қалалық орталықтарында жаңадан тыныстары ашылуда. Археологиялық зерттеулер кезінде Сарайшық қалашығының үйінділерінен аршып алған жәдігерлер дәлел болады. Олар империяның құлашын кеңге жайып өркендеген кезеңіндегі маңызды мәдени орталықтары болып саналады.

«Ежелгі Қазақстан өнерінің тарихи-мәдени өзіндік ерекшелігі тұжырымдамасы мен оның мәнін, қазақтардың көркем мәдениетінің сабақтас дамуын анықтау» - екенінде[5]. Қазақстанның бейнелеу өнерінің тарихының терең жайылған тамырлары ғасырлар қойнауының тереңдерінен тартылады. Сонау тас дәуірінің адамдары еңбек құралдары жасап, сол кездердегі әлеумет мүшелерінің дүние-таным түсініктерін адамзат қауымдастығының технологиялық дамуын көрсететін деңгейді білдірді. Бұйымдардың беткі жақтарын әртүрлі рәміздік нышандық өрнектермен, оюлы сарындармен белгіледі.

Нақтылай айтқанда қазақтың көркемөнер дәстүрлерінің бастауын тек қана ежелгі дәуірден ғана емес, біздің тікелей ата бабаларымыз - ежелгі түркілерден, ханнулардан, яғни солардың бейнелеу өнерінің тамырларын зерттеу арқылы, сонымен қоса сарматтық – массагеттік, сақ – савроматтық және де басқа ерте темір ғасырындағы этно-мәдени сілемдерден, мән-мәтінінде сабақтастық ұғымы жатқан орта ғасырлардың тарихи-мәдени жалпылама қойнауларынан іздестіру қажет.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Акишев К.А. Курган Иссык. М., 1978. с. 38—39, 46, 52, 101.
2. Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.-Л., 1953, с. 318
3. Кадырбаев М.К. Скотоводство (историко-этнографический очерк) // Хозяйство казахов на рубеже XIX—XX веков. Алма-Ата, 1980, с.51. Цит по кн. Казахи — Алматы: Казахстан, 1995, с 59.
4. Самашева З.С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. — Алма-Ата: Ғылым, 1992. с.8.
5. Қазақ өнерінің тарихы.-3томдық.(Ежелгі дәуір,1-том)-Алматы, «Өнер»,2007.352 б.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАЗАХСТАНА

Бердимуратова К.

Магистрант 1 курса кафедры «Режиссура кино и ТВ»,
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова,
г. Алматы
kama.19.96@mail.ru

Аннотация: Проблема казахстанского документального кино, степень его развитости, и необходимости стоит в реалиях современного искусства на важных ролях. Стимулирование и нахождение применению множества работ талантливых режиссеров может дать толчок для активного массового распространения неигрового кино.

В данной статье автор разобрал фильм «ВИЧ у детей/Жертвы халатности врачей» автора SalemHuman, посредством этого фильма предположил один из вариантов развития данного развития киноискусства.

Автор разобрал на психологическую, социальную и педагогическую составляющую данный фильм, обозначил его возможную ценность в данных науках и пришел к выводу, что в данном узком направлении у казахстанского документального фильма есть перспективное будущее

Ключевые слова: Киноискусство, документальный фильм, неигровое кино, эмпатия, социальная адаптация, модальность.

Индустрия кино в реалиях современного мира является доминантой современного искусства, одним из его феноменов.

Киноискусство оказывает наибольшее влияние на современные социокультурные явления во всех странах. Казахстан также не стал исключением. Современная культура кино как искусства также подвержена влиянию научно-технического прогресса, теперь она захватила не только свою нишу-кинотеатры, но и телевидение, модные в данный этап стриминговые сервисы и интернет. Развитие человечества ярко показывает что визуальное проявление искусства сейчас потеснило печатные издания.

Впитывая себя острые социокультурные вопросы волнующее нынешнее общество, кино продолжает играть роль в формировании сознания человека, его социализацию и демократизацию в мировых масштабах. Кино сейчас является синтезом всех ранее известных видов искусств. Одним из видов кинематографа является документальное кино, которое имеет свои плюсы и минусы

Сила неигрового кино — в его правдивости, откровенности, высокой авторской ответственности, предполагающей сохранение нравственного императива, в психологической и философической интонации. Чем лаконичнее текст, чем выше плотность образных смыслов, тем больше усилий требует от зрителя процесс постижения духовно-нравственных смыслов фильма. Можно говорить о некоем зрительском профессионализме: дефицит определенных знаний в области киноискусства и психологии его восприятия выступает препятствием реализации социальных функций фильма, в частности — воспитательной, коррекционной.

Бытует мнение, что неигровое или же документальное кино в Казахстане постепенно вымирает и сдает позиции на фоне многочисленных масс-фильмов развлекательного характера, поэтому был приведен контраргумент в качестве документального фильма «ВИЧ у детей/Жертвы халатности врачей» автора SalemHuman.

Двенадцать лет назад на юге Казахстана, в Шымкенте, полторы сотни детей были заражены ВИЧ-инфекцией сразу в нескольких больницах города. В последствии в медучреждениях были выявлены нарушения санитарно-эпидемиологических норм и правил.

С этих пор прошло 12 лет, и документальный фильм рассказывает о нынешней жизни этих детей в нынешнее время, о сложности их адаптации в обществе. Данный фильм можно рассматривать в разрезе 3 наук:

1. Психологии
2. Социологии
3. Педагогики

Известно, что данный документальный фильм стал популярным не только в Казахстане, но и в России, где его используют в качестве обучающего-дидактического наглядного материала для школьников для профилактики СПИДа

С точки зрения психологии, автор статьи считает, что документальный фильм способствует развитию у детей чувства эмпатии.

Эмпатия – это способность к сопереживанию, уважению чувств других. Простыми словами, человек, склонный к эмпатии, тонко реагирует на чувства и эмоции окружающих, при этом буквально "пропускает" их через себя.

Эмпат - это сверхчувствительный человек, который всегда готов прийти любому на помощь.

Эмпатия уменьшает эффект искажения восприятия другого, рождаемый атрибутивными процессами, и сопровождает формирование более точного первого впечатления, способствует морально-нравственному росту личности, сбалансированности межличностных отношений, приобретению ею коммуникативной компетентности, а также эффективному взаимопониманию.

По стратегии «Казахстан 2030» главной целью государства является создания общества членами которого являются разносторонне развитые граждане.

Образованность, профессиональные навыки необходимы государству для экономического развития страны, но в плане духовного благосостояния человека важна психологическая составляющая, одним из путей становления которой является чувство эмпатии.

В фильме остро стоит вопрос в социальной адаптации детей и их полноценной жизни в нынешнем обществе.

ВИЧ-положительных требует не менее серьезного подхода, чем физическое. Научиться жить с ВИЧ - сложная задача, она требует немало сил, а также поддержки и помощи со стороны близких и специалистов. Широко известен феномен отрицания ВИЧ, когда, следуя необоснованным доводам и лжеинформации, распространяемой посредством Интернета, пациенты прекращают прием антиретровирусной терапии и тем самым многократно ухудшают свое физическое состояние, которое в итоге может привести к их гибели. Именно поэтому так важно вовремя заниматься профилактикой психологического состояния ВИЧ-инфицированных [1].

Герои фильма упоминали случай когда люди отказывались находиться с ними в одном помещении, использовать одни столовые приборы, также стоит проблема с постоянным употреблением лекарств, что тоже является отталкивающим фактором для окружающих.

«ВИЧ у детей/Жертвы халатности врачей» можно использовать в качестве дидактического материала для школ, колледжей и ВУЗов.

Видео материал воспринимается гораздо легче, если используется многоканальность восприятия. Производительность обучения значительно повышается, если одновременно задействованы зрительный и слуховой канал восприятия информации (это и называют принципом модальности) [2]

К сожалению, следует признать, что у современных школьников и студентов XXI века, характеризует достаточно слабо развитое воображение и поэтому использование аудиовизуального ряда в учебном процессе приобретает еще большее значение, нежели 20-30 лет назад.

Поэтому при решении задач по просвещенности по одной теме можно применить документальное кино как один из инструментов преподавания.

Заключение

Данный документальный фильм, дает осознать что неигровое кино в Казахстане есть, оно развивается но по своему обособленному пути нежели в других странах, где оно несет чаще всего интеллектуальный посыл, в нашей же ситуации фильм несет психологическую, социальную и педагогическую направленность.

В Казахстане документальные фильмы такого характера приобретают большую популярность, что дает перспективу для дальнейшего изучения и просмотра их в ближайшем будущем

Литература

1.Коннов Д.С., Беляева В.В., Покровская А.В. Отрицание ВИЧ // Федеральный научно-методический Центр по профилактике и борьбе со СПИДом. URL:<http://www.hivrussia.ru/topics/th22> (дата обращения: 02.02.2016).

2.Кречетников, К.Г. Особенности проектирования интерфейса средств обучения / К. Г. Кречетников // Информатика и образование. - 2002. - № 4. - С. 69-70.

ПОСТ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РИМАСА ТУМИНАСА

М. А. Васадзе

Государственный университет грузии театра и кино им. Шота Руставели, г. Тбилиси
mvasadze@tafu.edu.ge

Аннотация: Современная французская (и не только французская) драма все еще находится под сильным влиянием Сэмюэля Беккета. Можно утверждать, что она «в плену» у одного из основателей «Театра абсурда». Один из таких пленителей – Жеральд Сиблейрас и его «Ветер в тополях», пьеса на стыке «Поэтического театра» и «Бульварного абсурда». Примечательно, что «Ветер» - первая пьеса Сиблейраса, которая завоевала ему международное признание.

Спектакль Римаса Туминаса, основанный на «Ветре в тополях», был поставлен в театре им. Вахтангова в Москве в 2011 году. Туминас передал свое сообщение и интерпретировал оригинал, не изменяя, не перемещая и не пропуская ни одного слова, сцены или эпизода. Этот эффект достигается благодаря тщательно проработанным деталям, обобщению путем изменения формы и жанра пьесы.

Какими бы ни были обстоятельства, человек должен стремиться к свободе – вот главное послание Туминаса. И не важно, кто этот человек – сумасшедший, пожилой, бездомный, ветеран войны. Основная цель творческого коллектива – сформулировать универсальную, трагикомизированную историю влияния диктатуры и войны, гендерных отношений, любви, дружбы, одиночества человека и стремления к свободе. Чтобы передать болезненные, порой философские темы, Туминас выбрал форму грустной клоунады. В результате получается мрачная комедия о превратностях судьбы, которая заставляет нас смеяться и плакать одновременно.

В статье используются критические и исторические методы исследования.

Ключевые слова: Театр абсурда, Жеральд Сиблейрас, Римас Туминас, Новейшая французская драматургия, Сэмюэл Беккет, Режиссёр, Ритуал, Концепция, Буффонада, Трагикомедия, Клоунада, Интерпретация.

Abstract: Contemporary French (and not only French) drama is still heavily influenced by Samuel Beckett. One can argue that it is “in captivity” of one of the founders of the “Theater of the Absurd”. One of the captors is Gerald Sibleyras’ and his *The Wind in the Poplars*, a play at the conjunction of “Poetic Theatre” and “Boulevard Absurdity”. Interestingly, *The Wind* is Sibleyras’ first play, the one that won him international acclaim.

Rimas Tuminas’ performance, based on the *The Wind in the Poplars* was staged at the Vakhtangov Theater in Moscow in 2011. Tuminas conveyed his message and interpreted the original without altering, moving or omitting a single word, scene, or episode. This effect is achieved through scrupulously elaborated details, through generalizing by changing the form and genre of the play.

Whatever the circumstance, a person should strive for freedom - here is the main message of Tuminas. And no matter who the person is – a madman, a senior, a homeless person, a war veteran. The main goal of the creative team is to articulate a an universal, tragicomicized story influence of dictatorship and war, gender relations, love, friendship, human loneliness and the desire of freedom. To convey the painful, at times philosophical themes, Tuminas chose the form of a sad clownery. The result is a somber comedy about the vicissitudes of fate, bringing us to laughter and tears at the same times.

The article uses critical and historical research methods.

Keywords: Theater of the Absurd, Gerald Sibleyras, Rimas Tuminas, The Latest French Drama, Samuel Beckett, Director, Ritual, Concept, Buffonade, Tragicomedy, Clownery, Interpretation.

«Душа так жаждет свободу, как стадо раненых оленей – источник чистый»... [«Взвейтесь, знамена!» `droSebi Cqara“ подстрочник Хучуа Л. <https://poetry.ge/poets/galaktion-tabidze/poems/103.droshebi-chqara.htm>]. Посмотрев спектакль Римаса Туминаса «Ветер шумит в тополях», невольно всплыли эти слова Галактиона Табидзе. В ходе спектакля перед глазами мелькали образы Феллини... Феллиниевская буффонада, осуществленная в театральном пространстве - так охарактеризовала я работу Туминаса, еще один подарок тбилисскому зрителю на фестивале имени Михаила Туманишвили „Gift“.

Комедия с примесью печали, печальная драма с комическими элементами – такого рода определения возникали у меня в процессе спектакля. «Ветер шумит в тополях» Жеральда Сиблейраса – абсурдно рассказанная история о стремлении людей к свободе. А все чувства, эмоции или мысли, которые возникли во время спектакля, были вызваны изысканной режиссурой Римаса Туминаса, переданной с помощью театральных условностей.

Я не была знакома с пьесой Жеральда Сиблейраса. Сразу после спектакля прочитала ее на одном дыхании. Было интересно, что же вдохновило Туминаса на постановку этой пьесы, какие изменения внес в спектакль один из великих режиссеров современности, как он оживил на сцене драматургическое слово, замысел, что осталось в спектакле от драматурга и что внес Туминас от себя.

Современная и даже новейшая французская драматургия все еще переживает большое влияние Сэмюэля Беккета. Можно сказать, что «в плену» одного из основателей «Театра абсурда» находится не только французская драматургия. Данная пьеса, думаю, является синтезом «Поэтического театра» и «Бульварного абсурда». Интересно, что именно «Ветер шумит в тополях» является первой самостоятельной пьесой драматурга с мировым именем. Именно благодаря этому произведению он стал известным. Переведенная на английский пьеса «Ветер шумит в тополях» (в переводе Томаса Стоппарда (Heroses) «Герои») в 2006 году получила премию имени Лоуренса Оливье в номинации «лучшая комедия». Хотя определение этого произведения как жанра комедии несколько спорно, но все-таки, согласитесь, это огромная награда для начинающего драматурга. До этого он писал диалоги, сценарии для фильмов, затем работал на радио журналистом, там подружился с Жаном Деломом. Они создали несколько совместных пьес. Одна из них - *Petit jeu sans consequence* (Маленькая игра без результата) – получила самую престижную премию «Мольера» в пяти номинациях, среди них: «Лучшая французская пьеса года» (в 2003 году была переведена на пятнадцать языков, сняты фильмы).

Римас Туминас поставил пьесу Сиблейраса в театре Вахтангова в 2011 году. В спектакле были заняты сравнительно молодые актеры: Фернан – Максим Суханов, Рене – Владимир Семенов, Густав – Владимир Вдовиченков. Думаю, он поступил правильно. Правда, в пьесе указан точный возраст, но персонажи в данном случае могут быть в любом возрасте. Первое режиссерское изменение, интерпретация проявилось именно в обобщении персонажей. Туминас передал свою концепцию, не изменив, не удалив и не переместив ни одного слова пьесы, более того, он не переместил ни одной сцены, эпизода, сохранив драматургическое развитие действия. С первого взгляда, этот т. н. артистический спектакль на самом деле «подчинен» режиссеру. Его воле подчиняются все и всё. Туминас применяет изысканные и утонченные режиссерские способы, достигает обобщения с помощью скрупулезно выработанных деталей, изменением формы и жанра.

В любой ситуации человек должен стремиться к свободе – это главное, что хотел сказать Туминас. И не имеет значения, кто эти люди: сумасшедшие, старики, бездомные, ветераны войны... Главной задачей творческой группы является передача обобщенной истории о диктатуре и влиянии войны, возведенной до трагикомедии, об отношениях между полами, о любви и дружбе, об ощущении одиночества и стремлении к свободе,

конечно, «под дирижерством» режиссера, «бога в театре» (на пресс-конференции Туминас, с юмором говоря о назначении режиссера в театре, дал именно такое определение). Наверное поэтому, для передачи болезненных, порой философских тем (вопросов) Туминас применил форму печальной клоунады, чтобы мысль просто и легко доходила до любого зрителя. Режиссер создал печальную комедию о превратностях человеческой судьбы, которая одновременно вызывает и смех, и слезы.

В последние года „Gift“ балует тбилисского зрителя представлениями Туминаса: «Дядя Ваня», «Евгений Онегин» (московские постановки в театре Вахтангова), «Мадагаскар» (литовский) камерный спектакль, созданный с болью, теплом и любовью, история об абсурдности бытия собственной страны и народа (Литовского). Такое же чувство овладело мной, когда я присутствовала на спектакле по Сиблейрасу.

Постановки Туминаса - результат работы единомышленников. Сценография, музыка, овсечение – гармонично сочетаются с концепцией режиссера. Наверное поэтому, Туминас, для лучшего восприятия режиссерского языка, в последние годы форму спектакля («визуал») создает вместе с соотечественниками: художник – Адомас Яцовский и композитор Фаустас Латенас.

При входе в зал, внимание зрителя привлекает сцена. Сценография, созданная художником, как бы завораживает. Цвета-доминанты опять же принадлежат Туминасу-Яцовскому: серый, черный, местами с голубоватыми лучами (художник по свету Майя Шавдатуашвили). Сценография вызывает различные ассоциации: одичалый летний парк, в котором периодически проводятся концерты, или заброшенная старинная аклдама-кладбище. Действие в пьесе развивается на веранде дома милосердия. Хотя драматург указывает детали декорации, но сценическая обстановка, созданная художником и режиссером, гораздо более масштабна. Кроме того, антураж и реквизит, конечно, помогают актерам в лучшем восприятии и выражении своих персонажей. Например, внесение и вынесение бюста Шопена Суханов-Фернаном в эпизоде, где он признается друзьям, что на самом деле по профессии он пианист; или длинное бревно, использованное актерами для создания иллюзии путешествия на парусной лодке и др.

В постановках Туминаса большое значение придается музыке. Настроение спектакля создается музыкой и сценографией как спектакля в целом, так и конкретных сцен, эпизодов. В данном случае, музыкальная линия Латенаса также выражает режиссерскую концепцию. Музыка звучит в течение всего спектакля. Она замолкает лишь при самых важных вербальных или физических выражениях. (В данном спектакле использованы отрывки из музыкальных произведений и других композиторов, например, Шопена). Конечно, и тут есть основной лейтмотив. К тому же, позаимствую у Питера Брука, музыка звучит не отдельно, а является гармоничным компонентом спектакля (режиссерского замысла), придает ему мистику.

В пьесе, как и в спектакле, - три персонажа, три героя. Перечень действующих лиц Жеральда Сиблейраса выглядит так: Густав, Фернан, Рене. А в спектакле Туминаса персонажи (по списку) расположились таким образом: Фернан, Рене, Густав. Как в пьесе, так и в спектакле будто бы и нет главной роли, но в драматургическом произведении парадом командует Густав. Густав в пьесе - главный мечтатель, главный революционер, главный бунтарь. А у Туминаса главный герой - Фернан, созданный Максимом Сухановым, с первого взгляда, глуповатый персонаж: в неряшливых брюках, с фиолетовым пятном на лысине, внешне неухоженный. Все трое – ветераны войны 1914 – 18 г. и свидетели Второй мировой войны. Рене и Фернан на войне стали инвалидами: у одного повреждена нога, у другого в голове застряла часть гранаты. Все три актера профессионально решают задачу, намеченную режиссером, но, думаю, Максим Суханов лучше всех осознал то, что требовал от него режиссер. Добрый, наивный, человеколюбивый, когда-то покоритель женских сердец, талантливый пианист... Его «обмороки» в основном являются выражением бегства из реального мира, а не следствием войны. Рене Владимира Симонова – в длинном фраке, цилиндре, с тростью и книгой в

руке – любитель маленьких девочек (невольно вспоминается «Лолита» Набокова) является т.н. интеллектуальным дэнди, более всего мечтающим о «покое», и для обретения этого показного «покоя» он готов стать настоящим рабом. Режиссер представляет его как первую скрипку (он садится за вынесенный на авансцену пюпитр). Актер Владимир Вдовиченко изображает человека аристократического происхождения, умного, образованного, талантливое, но скрывающегося под маской грубияна. Густав – аристократ, под его недовольством и грубостью скрывается боль сердца... Жена изменила ему с аптекарем – «химиком или флористом». Тихий и талантливый герой остался на своей должности, не побоявшись фашистов... Все актеры играют хорошо, но восхищение вызывает актерское мастерство и профессионализм Суханова. Только он, настоящий артист, смог выдержать реакции зрителей (порой смех не к месту) в спектакле 19 октября и не «сыграл» на зрителя. Лишь ему удалось до конца сохранить верность внутренней или физической, «действенной» линии персонажа. На пресс-конференции Туминас на вопрос: А Вам не трудно совмещать работу в литовском театре, основанном Вами, с русским Вахтанговским театром?, опять же ответил шуткой: Не трудно, так как работа с актером протекает везде одинаково. Актера, работающего с тобой, можно сравнивать с дойной коровой. Вначале она обещает, что ежедневно (всегда) будет давать 20 литров молока, и это действительно так вначале... Затем дойность постепенно уменьшается и... в конце дойная корова может превратиться в горного оленя... Суханов, видно, в горного оленя пока что не превращался...

Эти три героя были загублены войной. Все они попали в дом милосердия под диктат полуторометровой Мадлен. Мадлен – невидимый персонаж пьесы и спектакля. Режиссер и художник создали смешное гротескное изображение «страшного деспота». Увеличенный фото-портрет, который в финале опускается на сцену. Этот метод трижды использован Туминасом в кульминационных моментах спектакля: при похоронах друга героев, также жителя дома милосердия, майора Мерсье, который не выдержал жизни в этом доме, террора Мадлен и завершил жизнь самоубийством, при выяснении истории кончины сестры Фернана, а также при составлении стратегического плана бегства, предложенного Густавом. Во всех трех случаях режиссер и художник придавали этим увеличенным портретам различные смысловые содержания, они являются гротескно-пародийной метафорой в спектакле.

Говорят, надежда умирает последней... В пьесе Сиблейраса символом бегства и освобождения является ветер, шуршащий в вершинах тополей. Густав присматривается к тополям, стараясь показать их друзьям... В конце герои летят именно к ним... Режиссер и художник, используя форму клоунады, гротескно-пародийно выразили в спектакле мечту Фернана, Густава и Рене. Это и есть те маленькие зеленые кустики, о которых я упоминала выше, говоря о сценографии. Каменная фигура собаки тоже из пьесы. Но огромная фигура собаки с цепным ошейником Туминас-Яцовского является более мифическо-притчевой (в древних мифах всех народов и культур фигурирует собака): сторож, перевозчик, друг... А цепной ошейник, вероятно, является метафорой прикованности, прикованности к сему брэнному миру...

Необычайно красивым, привлекательным и содержательным является использование экрана, одну треть которого занимает изображение луны. Как было отмечено выше, в начале на задней стене быда видна тонкая белая полоска, которая с развитием событий постепенно увеличивалась. В те минуты, когда персонажи мечтали, она принимала голубоватый оттенок. А в финале на фоне воя «четвертого друга» (культовой фигуры собаки) белеет уже полностью раскрытый экран... Персонажи садятся спиной к зрителям (этот прием режиссер также повторяет несколько раз) и сливаются с бесконечностью...

На пресс-конференции в Тбилиси, Туминас заявил: искусство – это беседа с богами... Я бы добавила к этим словам: Театр, рожденный из ритуалов, «игрового действия» - это игра с богами... Туминас – режиссер театра, наделенный даром от Бога...

Р. С. В начале 2019-2020 театрального сезона (в октябре) в Государственном Театре им. Л. Месхишвили (г. Кутаиси) молодая режиссёр Нино Маглакелидзе (в 2017 г. Окончила Петербургскую театральную академию, курс Юрия Михайловича Красовского) поставила по пьесе Сиблейраса «Ветер шумит в тополях». В спектакле участвуют знаменитые грузинские актёры Кутаисского театра: Фернан – Звиад Сванадзе, Рене – Сулхан Гоголашвили, Густав – Давит (Дато) Роинишвили. К сожалению, Я не успела посмотреть постановку (27 марта, группой грузинских театроведов, было запланировано отметить международный день театра в Кутаиси, в этот день в кутаисском театре был назначен именно спектакль Нино), но надеюсь, в скором времени, после окончания пандемии и карантира, увидеть её и написать статью сравнительным анализом - интерпретации, концепции - знаменитого и начинающего режиссёров.

Список использованной литературы:

1. Эслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания AvidReaders.ru URL: <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html>
2. Сиблейрас Ж. Ветер шумит в тополях. [Электронный ресурс] //Официальный сайт сетевого издания Lib.ru/Современная литература URL: http://lit.lib.ru/m/mjagkowa_irina_grmgorxewna/topolya.shtml
3. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. Москва:—Артист.Режиссёр. Театр. 2003. 376с.

Ғ. МҮСІРЕПОВТИҢ «АҚАН СЕРІ-АҚТОҚТЫ» ТРАГЕДИЯСЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІГІ

Гумаров Аман

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және
режиссура» кафедрасының докторанты

Алматы қ.

kazah-9393@mail.ru

Аңдатпа: Мақалада Ғ. Мүсіреповтың «Ақан сері-Ақтоқты» трагедиясының көркемдік ерекшелігі қарастырылған. Драматург бұл пьесасында кейіпкерлердің мінездерін дәл тауып, олардың диалогтары мен монологтарын нақты құра білген. Сонымен қоса пьесасының ақ өлеңмен жазылуы драматург шеберлігін танытады.

Кілт сөздер: Пьеса, драматург, жанр, трагедия, кейіпкер, монолог, диалог, жазу мәнері, поэтикалық тіл.

Аннотация: В данной статье автор рассматривает художественные особенности трагедии Г. Мусрепова «Ақан сері – Ақтоқты». Драматург в данной пьесе точно отразил характеры персонажей, ясно сформулировал монологи и диалоги действующих лиц. Кроме того, пьеса написанная в жанре «белого стиха» показывает мастерство драматурга.

Ключевые слова: пьеса, драматург, жанр, трагедия, персонаж, монолог, диалог, манера письма, поэтический стиль.

Abstract: In this article, the author studies the artistic features of the tragedy of G. Musrepov «Akan seri – Aktoty». The playwright in this performance accurately showed the bright features of the characters, clearly formulated their monologues and dialogues. In addition, the writing of the play in the genre of «white verse» shows the skill of the playwright.

Keywords: play, playwright, genre, tragedy, character, monologue, dialogue, style of writing, poetic style.

Ғабит Мүсіреповтың дара қолтаңбасын танытатын «Ақан сері - Ақтоқты» трагедиясы 1941 жылы жазылды. Мұнда XIX ғасырдың жетпісінші жылдарындағы Қазақстанның әлеуметтік өмірі шынайы бейнеленген. Пьеса қазақ әдебиетінің драматургия саласындағы шоқтығы биік туындылардың біріне айналды. Шығармада XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген қазақ халқының әйгілі әнші-композиторы, әрі ақыны, сал-серісі Ақан Қорамсаұлының өмірін суреттейтін және замана шындығын танытатын тарихи шындық сипатталады. Бұл пьеса 4 перделі, 5 суретті драма. Драматург осы шығармасының 2 түрлі нұсқасын жазған. Пьеса романтизм үлгісінде жазылған. Трагедияда Ақанның кішкентайынан бастап өнер жолына шығуы, тыныс-тіршілігі түгелімен көрініс табады. Ақан жас кезінде көбінесе махаббатты, сұлулықты жырласа, есейе келе сүйіспеншілік тақырыбына ел мәселесі де қосылады. Ол бай-болыстардың қараңғы халыққа көрсеткен озбырлығын, қастандығын ашық түрде айтады.

Н.Ғабдуллин «Ғабит Мүсіреповтың драматургиясы» [1] деген еңбегінде «Ақан сері-Ақтоқтыны» тарихи тақырыптар қатарына қосқан. Бірақ зерттеушінің пікіріне қосылмағандар да бар. Бұл туралы Ә.Тәжібаев: «Бірақ ол пьесасында әрі ақын, әрі әнші Ақанды көрсете отырып, негізінде оны дінге қарсы(ескілікке қарсы) күрескер еткен. Сондықтан ол тарихтағы Ақаннан гөрі (барлық болмысы, қайшылықтарымен алынбай) аса көтеріңкі, романтикалық бейнедегі дінмен, дін басшыларымен алысушы, шегінбей, жалтармай, бірыңғай қимылдаушы герой етіп сипаттаған. Ислам дінінің қазақ даласына да қаншалықты қуатты болғанын Мүсірепов бір қазақтан кем білмейді. Бірақ ол әдейі осылай

алған. Науан қажыны катал, күшті тіпті хан тұқымы-төрелерді билеуші етіп көрсету арқылы пьесаның драмалық тартысын күшейтуді ойлаған сияқты», – деп [2,104] көрсеткен. Зерттеуші одан әрі пьесаны тарихи тақырыпқа жатқызбау себептеріне тоқталып кеткен. Әсіресе, тәуелсіздік алған жылдардан бастап, «Ақан сері–Ақтоқты» пьесасына қатысты дау көбейіп кетті. Оның басты себебі пьесаның тарихи деректермен сәйкес келмеуіне байланысты туындады. Дегенмен де, Ақан тарихи тұлға болғандықтан да біз де пьесаны тарихи тақырыпта жазылған пьесалар қатарына қосамыз. Ал, тарихи адамдардың пьесадағы әрекеттерінің шындықпен қабысуы шарт емес. Себебі пьеса үшін ең бастысы драматургиялық тартыс. Осы тұрғыдан қарасақ, «Ақан сері – Ақтоқты» трагедия жанрының заңдылықтарына бағындырылып жазылған көркем туынды. Драматург тарихи ақиқаттарды шын болған қалпында ала салмаған, тарихи жағдайларды пьесаның негізгі идеясына бағындырып, қажетті жерлерін өзгерткен. Мұндағы басты тартыс махаббат бостандығымен, феодалдық кертартпа заманның озбырлығына қарсы күресіне құрылған.

Бұл трагедияда Ақан бейнесі арқылы түнек заманның сұрықсыз кейпі айна-қатесіз суреттелген. Ақан - кемел ақылдың иесі, жалынды, қайратты жас, сұлу сезімі, үлкен жаны бар, өз заманында, өз ортасында озық білім алып, өмірдің мағынасын іздеп толғанған адам. Өмір шындығын дін жолынан, құдайға құлшылықтан іздейді. Бірақ, ол дін жолынан шындық таппайды. Пьеса авторы Ақанның зұлымдыққа қарсы күресін көрсетуді басты нысана еткен. Әрине, пьесаның кеңестік идеология үстемдік құрып тұрған кезде жазылғанын ескерсек Ақан мен Науан хазіреттің дінге байланысты бір-біріне қарсы шығулары ақталып тұр. Коммунистік идеологияның ең бірінші талабы дін туралы дұрыс түсініктерге жол бермеу болды. Сондықтан да, трагедияның алғашқы көрінісінен бастап Ақанның хазірет мешітінен әділет көрмей тарығуы сенім тудырады.

Пьесадағы Ақан әділет жаршысындай әсер тудырады. Ол адамгершілік жолында жауыздықпен күресуге белін бекем бұған. Өмірден тура жол таба алмай хазіреттің маңынан қашып құтылады. Науанның Мәрзиядай панасыз әйелді тірідей көмдіркені жанын түршіктіреді. Ол жауыздыққа қарсы лағынет жаудырып, хазіреттен іргесін аулақ салады. Ақын ән мен жырдың туын көтеріп, қалың елдің арасына кетеді.

Өзінің думанды ортасына, ән мен күйіне қайта оралған Ақан мен достары кездесетін сахнада өнер еркіндігін, бостандықты аңсаған жандардың қайталанбас өршіл әрекеті мен үні ақындық шабытпен берілген. Ақан мен тағдыры ұқсас жандардың аузынан шыққан диалогтер мен монологтер лиризмге, ерлік пеп серілік, әсемдік пен сұлулық мазмұнына толы. Мұнан әрі қарай трагедияда Ақан бейнесі өзінің бар болмысымен ашылып, ойшылдық пен ақындық, сал-серілік сұлу сипатымен даралана түседі. Өзінің достарымен кездесуі, қыздардың қолынан шыққан сый-сияпатқа алғыс білдіруі ақындық шабытпен жазылған тамаша лирикалық көріністер.

Мәрзия дауы аяқтала бере, Ақтоқты күйінің араласуы – трагедия тартысын мүлде ширатып, шарықтау шегіне бір-ақ жетіп, кісі өлімімен шешімін табады. Ақан әлемінің лирикалық тынысына, оның көздеген мақсатына жетпей тынбайтын, әділдік жолында өліспей беріспейтін қажырлы да қайсарлық, күрескерлік сипаты қосылып, кейіпкер мінезі күрделене түседі. Драмада бір күйден екінші күйге ауысу сәттері жиіленіп, кейіпкерлер әрекеттері де сан қилы құбылысқа түсіп, бейнелері де толысып, тереңдейді.

Осы тұста Ақан мен Ақтоқтының кіршіксіз махаббат, бас бостандығы мен ән-өлең еркіндігін аңсаған асыл жандардың алғашқы кездесу, той сахналарында барынша айқын көрініс береді. Тойға келген Ақан әрекеті нағыз серінің болмысынан туған, оған елтіген Ақтоқты да бар тірлікті ұмытып, өзін мүлде еркін ұстайды. Құшақтасып амандасу бірін-бірі сағынған ғашықтардың төңірегіндегі қауіп-қатерді ұмыттырып, махаббат құдіретінің іштей тулаған сезімі еріксіз сыртқа тебеді. Ақтоқтының Ақанмен қоштасатын сәті ішкі драматизмге толы.

Аталған трагедия жайлы қазақ жазушыларының көпшілігі оң пікірлерін білдірген. Қабдеш Жұмаділов: «Ғабеннің прозасы өз алдына. Ал әдебиеттегі үлкен қыры –

драматургтігі. Кейде «Жазушының прозасы мықты ма, әлде драматургиясы мықты ма?» деп ойлаймын. Қарап тұрсаң, екеуі тең түсетіндей. Мысалы, «Қозы Көрпеш–Баян сұлу», «Ақан сері–Ақтоқты», «Қыз Жібек» пьесалары қандай! Басқа біреудің қолына түскенде, «жібекті түте алмаған жүн етеді» демекші, бүлдіріп алар ма еді? Осы туындылардың бәрін Ғабиттің жазғаны дұрыс болды. Қас шебердің қолына түскен халықтың асыл қазынасының қайта ел алдына шыққанының өзі бір бақыт дер едім. Ғабеттің драматургиялық шығармаларының сонау 1930 жылдардан бері сахнадан түспеуі – қазақ фольклорымен, тұрмысымен байланысты болуында. Мәселен, Ақан сері – халқымыздың ұғымында көрнекті бейне. Оның басындағы трагедияны көрсету, Ақтоқтымен арадағы махаббатты бейнелеуі сәтті шыққан. Ал «Қозы Көрпеш–Баян сұлуы» – шедевр туынды. Бір міні жоқ. «Ақан сері–Ақтоқтыда» заман ағымына байланысты бір-ақ әттеген-ай бар. Ол уақытта дінді, хазіреттерді жамандау сәнге айналғандықтан, Ақанның ұстазы болған Науан хазіретті жағымсыз бейнелеген Ғабет де сол араға кішкене «ілініп» қалған. Шындығында, Науан хазірет – үлкен қайраткер болған адам. Кейін Ақан сері жайлы роман жазған Сәкен Жүнісов те Науан хазіретті ұнамсыз кейіпкер ретінде бейнеледі. Болашақ ұрпақ осы қателікті түзететін шығар», – деп [3,76.] өте орынды айтқан. Жазушы драматург шеберлігін бағалай отырып, тарихи адамдарға қатысты, соның ішінде өз заманының көрнекті тұлғаларының бірі болған Науан хазірет бейнесінің дұрыс ашылмағанына қынжылыс білдірген. Қандай талант болсын уақыт талабын, мезгіл тілегін аяқасты ете алмайды. Абай атамыз айтқандай «адамды заман билемек». Жазушы шығармашылығына баға берген кезде, осы шындықты ескеру абзал. Өйткені тап тартысының негізінде туған өте күрделі, ауыр, шытырман психологиялық жағдайларда тірлік кешкен қазақ жазушыларының алғашқы буыны кеңестік идеологияның құрсауынан босай алмады. Сондықтан жазылған кезінде, сол дәуірдің талабында қалып қалған кейбір дүниелер бүгінгі заманның биік сұранысына жауап бере алмай қалады. «Ақан сері–Ақтоқты» пьесасын осы қатарға қосуға болады. Дегенмен де, пьесаның шеберлік кестесі мен көркемдік қуаты мықты. Бұл туралы Дулат Исабеков: «Драматургияда тақырып және тақырыпты игеру деген бар. Игерудің де бірнеше тармақтары болады. Қазақ тілінің құдіретін сезінгіңіз келсе, қара сөзбен жазылған поэма – «Ақан сері – Ақтоқтыны» оқыңыздар дер едім. Ғабет Ақанның трагедиясы халықтың трагедиясымен астасып жатқанын Ақанның домбырасын сындыру арқылы керемет бейнелейді. Жалпы, Мүсіреповтің «Ақан сері–Ақтоқтысы» – қазақ драматургиясының шыңы», – деп [4,8 б.] пьесаның көркемдік ерекшелігін айрықша бағалаған. Шын мәнісінде, пьесада жанды бейнелер өрнекті суретпен жасалған. Кейіпкерлер психологиялық жағынан терең, монологтары мол ырғақты болып келген.

Белгілі жазушы Тұрсын Жұртбай: «Драматургия ол кісінің жазу мәнері мен көркем ойлау жүйесіне барынша жақын жанр болды. «ҚызЖібек» те, «Ақансері мен Ақтоқты» да – тарихи тұлғалар. Ал тарихи тұлғаларды жазуда өмірлік шындықтан көркем шындықты ажыратып бейнелеуі-Ғабеттің үлкен шеберлігі. Дегенмен оларда қазір өзгертуге болатын тарихи көркем қисындар кездеседі. Мысалы, «Ақансері–Ақтоқты» пьесасында Науан хазіретті жек көрінішті етіп сипаттаған. Шындығында, ол кісі 1904-1906 жылдары қазақтың азаттығы мен рухани бостандығы үшін күресіп, Сібірге айдалып кеткен. Ақан серінің дінге қарсы күресі де жалған. Мағжан Жұмабаев Ақанның Шәкерімнен бұрын да жалғыз өмір сүріп, сопылық құрып, діни насихатқа құрылған өлеңдер шығарғаны жайлы жазған. Алайда Ғабеттің пьесасында Ақансері бейнесінің солай көрінуі – заманына қарағанда заңды. Өкінішке қарай, сол көзқарастардың кесірінен Ақанның діни қиссалары мен шығармалары, өлеңдері жоғалып кетті. Ұрпақтың бейнесінде ол тек сері күйінде ғана қалды», – деген [5,66.]. Бұл пікірде де Науан хазіреттің тарихи дәлдіктен мүлде алшақ, озбыр адам болып бейнеленгені ашық айтылған. Сонымен бірге Ақанның көпшілік біле бермейтін тағы бір қыры туралы хабардар болдық.

Өкінішке орай пьесадағы Науан шынымен де жағымсыз кейіпкер болып бейнеленген. Ол дін мен мешітті өзінің жеке басының қамына жарата білетін, сол арқылы

қанды қылмыстарының ізін бүркемелеген, әккі де қатал, ойы терең, тілге жүйрік, шешен, ел арасындағы дау-шарға араласа жөнелетін, әбден ысылған мол тәжірибенің адамы.

Әділетті аңсап асқақ әндер жаған Ақанды қуғынға ұшыратып оны шын жүрегімен сүйген жас ару Ақтоқтыны қаза жебесімен атқан да – Науан. Аузынан Алласын түсірмей жүріп, қаталдық пен зұлымдықты бойына жинақтаған адам. Қарапайым халықты құран сөзімен қорқытып, оған көнбесе дойыр қамшысын бастарына үйіріп әбден қорқытып алған. Ол дінді өзінің қара басына пайдаланып, адамдарды уысында ұстағанды жақсы көреді. Шындық іздеп, жаналыққа ұмтылған Ақанды айламен тұзақ құрып ұстауға ұмтылады. Бірақ оның зұлымдық құшағын кері серіпкен ақынның соңына түседі. Оған қаншама қиянат жасаса да Ақан дауысы асқақтап, ел-жұрттың қошаметі арта береді. Хазірет әділет дабылын қаққан ақын рухын жеңуге рухы жетпейді. Қара күшін көрсеткенімен де, Ақанның асқақ әндері мен өр мінезін жеңуге қауқары жетпейді.

«Ақан сері – Ақтоқты» пьесасы романтикалық серпінді мәнерде жазылған. Ғ.Мүсірепов шығармашылығына тән сипат форма жаңалығын қарастыру, бұрын ізі түсе қоймаған тақырыпты оңтайлы қырынан алып бейнелеу талабы драмалық шығармаларында жиі ұшырасады.

Ғ.Мүсірепов өз пьесаларында мақал-мәтелдер мен нақыл сөздер оңтайлы қолданған. Әрбір сөз кейіпкердің ішкі жан-дүниесін ашуға бағытталған. Сонымен қоса оның пьесасының көркемдік ерекшелігін танытатын тағы бір қасиеті-тілінің поэзиялық мәнері. Драматург өз қаһармандарының толғаныстарына сөз әуенін сай етіп, өлең өрнегімен құлпыртып отырады. Кейбір сөздерді ақ өлеңмен түйдектетіп, төгілдіріп берген. Бір сөзді еселеп қайталату арқылы сөз әсерін күшейтіп берген. Кейіпкерлердің репликалары, монологтары ой мен мақсатқа құрылған.

Көркем туындыға қойылар талап барынша күшейіп отырған қазіргі дәуірде жұртшылық драмалық туындыда көтерілген қоғамдық-әлеуметтік мәселелерге, алуан-алуан маңызды философиялық-психологиялық сыр-толғаныстармен қатар соларды жеткізетін, бейнелеп сендіретін бейнелерге зор ынтамен зер салады. Әркім өзін-өзі тереңірек танығысы келсе, өзгелерді білуі керек. Мұның бәрі, негізінен әдеби шығармадағы бейне арқылы көрінетіндіктен қай жазушының да аса ден қойып, өте-мөте ыждаһаттайтыны-кейіпкер шындығы, мінез даралығы, толыққандылығы. Онсыз толғамды ой-пікір айту, айтар ойды көңілдегідей көрікті, сенімді жеткіземін деу бекер. Көркемдік шындықтың шырайын келтіретін басты компоненттер-бейнелер болуы себепті шығарма психологиясына әбден қаныққан, жазу өнерінің қыр-сырын игерген тума таланттардың кейіпкер мінездерін іздеу себептері содан.

Қандай да болмасын қоғамдық, тарихи және философиялық-әлеуметтік мәселелер болсын, мейлі моральдық-этикалық қарым-қатынастар болсын, қай-қайсысы да бейнелер арқылы шынайы көркемдікпен дәлелді, дәйекті шешімін тапқан жағдайда ған оқырман санасында құбылыс тудырарлықтай қуатты күшке ие болмақ. Көркемдік шындықтың барша жұрт мойындайтын құдіреті осында. Өмірлік материалдар, өмір шындығының қисапсыз мысалдарының кейбірі көпшілікті сендіре бермеуі мүмкін. Ал көркемдік шындық өзінің бейнелік нанымдылығымен, логикалық ақиқат дәлдігімен танымда өзіндік ізін қалдыруы тиіс. Бейнелер танымының диалектикасын ашуға жазушының көркемдік-эстетикалық ұстанымдары, суреткерлік ұстанымы ғана емес, іс жүзінде қолданып отырған көркемдік тәсілі де әсерін тигізбек.

Көркемдік бейне – болмыс-тіршілік келбетінің, қоршаған орта мен жағдай, уақыт және адам арасында туындайтын құбылыстардың жинақтаушылық мәнге ие көрінісі. Демек, тарихи дәуір көркем тұлға бойында өз таңба бедерін қалдырмақ. Бұл да әдеби типтік бейнелердің танымдық маңызын дәйектей түседі. Ғ.Мүсірепов драматургиясына осы тұрғыдан қарасақ, оның суреткерлік тұжырымының тұтастығына тәнті боласыз. Оның пьесаларында кейіпкер психологиясын суреттеу, екі түрлі тәсілмен жүзеге асырылған. Біріншісі, кейіпкер жан дүниесіндегі құбылыс-өзгерістер үрдісін тікелей суреттеу,

екіншісі, іс-әрекет, қимыл-қозғалыс арқылы бейнелеу. Драматург бұл екеуін қатар қолдана отырып, шығарма сапасын жоғары деңгейге көтерген.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Ғабдуллин.Н. Ғабит Мүсірепов – драматург. – Алматы, Өнер,1982.
2. Ордалиев С. Қазақ драматургиясының очеркі. –Алматы. «Ғылым», 1964.
3. Жұмаділов Қ. Шеберлік сыры. //Қазақ әдебиеті, 12.06.1992 ж.
4. Исабеков Д. Драматург әлемі. //Түркістан, 11.07.1992.
5. Жұртбай Т. Тарихи шындық сыры. //Жас Алаш, 24.08. 2002 ж.

ТЕНДЕНЦИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. А. ЖУБАНОВОЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Дүйсенғалиева В. А.

Магистр искусств, и. о. доцента Казахской национальной
академии искусств им. Т. К. Жургенова
г. Алматы, Республика Казахстан
duisengalieva1958@mail.ru

Түйін: Бұл мақалада Қазақстанның ғалымдары, музыкатанушыларының КСРО Халық әртісі, композитор Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың шығармашылығындағы заманауи зерттеулері және өмірлік-шығармашылық жолы туралы жеке естеліктері оның қызы Д. Мамбетованың өңдеуімен ұсынылған.

Кілт сөздер: шығармашылық, ұлттық өзіндік ерекшелігі, заманауи музыкалық үйлесімділік, фортепианоға арналған шығармалар

Резюме: В статье представлены современные исследования ученых, музыковедов Казахстана творчества Народной артистки СССР, композитора Газизы Ахметовны Жубановой и ее личные воспоминания о жизненно-творческом пути составленные и отредактированные дочерью Д. Мамбетовой.

Ключевые слова: творчество, национальный колорит, современные гармонии, фортепианные произведения

Summary: The article presents modern research by scientists, musicologists of Kazakhstan on the work of the people's artist of the USSR, composer Gaziza Akhmetovna Zhubanova and her personal memories of her life and creative path compiled and edited by her daughter D. Mambetova.

Keywords: creativity, national color, modern harmonies, piano works

Одной из последних работ по исследованию творчества Газизы Ахметовны является научно-документальный портрет – книга изданная в 2017 году Г.Абдрахман и У.Джумаковой «Приношение Газизе Жубановой» и посвященная 90-летию со дня рождения Г. А.Жубановой. Книга состоит из 7 глав и включает архивные и фотодокументы, приведена хронологическая последовательность сочинений и жизненно-творческого пути выдающегося деятеля Казахстана Газизы Ахметовны Жубановой.

Творчество Г.А.Жубановой представляет огромный интерес у представителей творческих профессий и связано это с многогранностью творчества, индивидуальностью почерка композитора. В произведениях созданных композитором пластично сочетаются национальный колорит и оригинальные современные гармонии.

Звуки кюев звучали с раннего детства в родительском доме Г.А.Жубановой, когда отец - Ахмет Куанович Жубанов «собирал весь аул и играл сначала на более привычном для казахов инструменте – домбре, кюи Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбета, а затем брал скрипку и исполнял незнакомую европейскую музыку, а также казахские народные мелодии. Все слушали затаив дыхание...»[1, 116] На протяжении всей композиторской деятельности Г.А. Жубанова занималась «творческим переосмыслением фольклора» для поисков индивидуального стиля. Если рассмотреть фортепианные произведения, то можно услышать в пьесе «Легенда», а также в первой, третьей и четвертой прелюдиях кюевые интонации, которые звучат то «задумчиво», то экспрессивно преломляясь современными гармониями. А в Трех прелюдиях «ЕВА» (произведение посвящено Еве Бенедиктовне Коган – заведующей кафедрой специального фортепиано КНК им. Курмангазы) музыка насыщена современными гармониями, ритмами, диссонирующими интервалами, свойственными додекафонной манере, токкатное звучание нарастающее из

секундовых интервалов до октав. В третьей прелюдии «EVA» звучат токатные интервалы в очень быстром темпе с нарастанием переходящие в полиритмию и остигатное звучание секундовых, октавных, квинтовых интервалов. В пьесах «Миражи» характер пьес передает фантастичные образы, атональность звучания – это секунды на фоне модулирующих аккордов, «квинтольные» пассажи, полиритмия. «В произведениях современного художника должен присутствовать дух не только Курмангазы и Абая, но и Шекспира и Толстого, Прокофьева и Чайковского, Шостаковича и Свиридова, Шолохова и Ауэзова, Орфа и Бартока» [I, стр.111] – яркие образы данных сравнений Газизы Ахметовны, являются отражением в произведениях композитора.

«Газиза Жубанова относится к тем композиторам, для которых музыка – не только чувства, эмоции, настроение, но и мысль, причем изменяющаяся в художественном видении пространства и времени. Ее музыке свойственны содержательность, смысловая наполненность и интонационная концентрация» [I, 115] – в этих словах дана очень точная характеристика творчества Газизы Ахметовны, и по созданию масштабных по жанру произведений, и камерно-инструментальных сочинений.

Газиза Ахметовна придавала большое значение развитию композиторского искусства на современном этапе, считая, что в произведениях молодых композиторов Казахстана должны сохраняться традиции классической, народной и европейской культуры. Будучи председателем союза композиторов Казахстана, Газиза Ахметовна стала одной из первых организаторов творческих фестивалей современной музыки в Казахстане, для выявления молодых талантов. И впервые на концертных площадках начала звучать симфоническая музыка. Для совершенствования профессионального композиторского мастерства в Казахстане, Г.А.Жубанова приглашает известных педагогов из Московской консерватории, «для консультации молодых композиторов, да и немолодых тоже...», [II, стр.14] одним из которых стал Ю.А.Фортунов – член союза композиторов СССР, один из крупнейших музыкальных педагогов России XX века.

В книге Н. Кетегеновой «Творческие портреты композиторов Казахстана» изданной в 2009 году, подробно описан жизненный и творческий путь Г.А.Жубановой, начиная с детских лет композитора. Мир сочинений Г.А.Жубановой, как отмечает Н. Кетегенова: «...это мир высокой духовности, в котором осмысливаются проблемы нашей современности и вечного бытия».[III, стр.321] В своей работе автор, приводит цитаты из работ Г.А.Жубановой «О моих первых учителях» изданных в 1997 году: „ папа часто брал меня с собой не только на спектакли, но и на репетиции. Так, я много раз побывала на репетициях оперы «Абай», видела корифеев оперного театра... Но самым удивительным было то, что именно эти репетиции укрепили во мне мысль стать композитором и в своих фантазиях я уже представляла сцены из своих будущих опер...» Яркие образы у Газизы Ахметовны остались из детских впечатлений от окружающей ее природы, в местах, где прошло ее детство: «...а еще была крутая отвесная скала и внизу под ней - белый-белый мелкий песок - видимо, здесь протекала когда-то река.... Этот белый песок всегда был для меня символом детской чистоты и гармонии мира на земле - так там было уютно, весело... (II, стр.8) Отец, Ахмет Куанович Жубанов, стал ее первым учителем, у него она получила и первые уроки по композиции. Свой дальнейший творческий путь Газиза Ахметовна продолжила учебой в московском музыкальном училище им. Гнесиных по классу композиции у М.Ф. Гнесина, а затем в консерватории им. П.Чайковского Газиза Ахметовна, обучалась искусству композиции у профессора Ю. А. Шапорина. В годы учебы Г.Жубанова стала изучать музыку современных классиков – С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, Б.Бартока, Г.Свиридова, И.Стравинского, П.Хиндемита, К.Орфа, Б.Бриттена и др. композиторов, накапливая знания, идеи для создания своих композиций. «Как она понимала свою задачу в творчестве? Об этом она часто упоминает. Для нее важна расстановка акцентов между национальным и современным: в искусстве они неразделимы» [I, стр.106]

Три прелюдии для фортепиано были сочинены еще в годы учебы в консерватории и впервые были исполнены Г. Рождественским в студенческие годы в Москве, а в 1951 году включила в свою выпускную государственную программу при окончании Московской консерватории Ева Бенедиктовна Коган, которая впоследствии долгие годы работала заведующей кафедрой специального фортепиано в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. Уже в ранних сочинениях Газиза Ахметовна Жубанова понимает значение гармонической насыщенности произведений для развития замысла “...благодаря которым произведение начинает «объемно» дышать и музыка получает эмоциональное значение.”

Все фортепианные прелюдии разные по характеру и тембровой насыщенности, различные по фактурному изложению и технической сложности исполнения, прочно утвердились в репертуаре пианистов, став классическим образцом казахской фортепианной миниатюры.

В первой прелюдии для фортепиано композитором использованы функциональные возможности гармонии, которые передают краски казахских степей. В книге «Газиза Жубанова Мир мой – Музыка» в главе – Эпические традиции казахской музыки, как эпиграф, приводится отрывок из повести М.Горького «В людях»: «Песня длинна, как большая дорога, она такая же ровная, широкая, мудрая; когда слушаешь ее, то забываешь все! Замрут голоса певцов – слышно как вздыхают кони, тоскуя по приволью степей, как тихо и неукротимо движется с поля осенняя ночь, а сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычных чувств и от великой немой любви к людям, к земле! Лучше М.Горького не передать то состояние души, которое испытываешь к родному краю и которое хочешь передать в своей музыке».

Содержание второй прелюдии для фортепиано ярко характеризуют следующие слова Газизы Ахметовны - «Слушая музыку кюев, я воображала и битвы батыров, и нежное пение девушек, и разные интересные народные игры, которых в ауле было всегда предостаточно».[II, стр.32] Музыка второй прелюдии очень яркая, веселая и написана в темпе *Allegro moderato*, чем привлекает и юных исполнителей и прочно вошла в репертуар ДМШ и колледжей.

В третьей прелюдии для фортепиано контрастной по характеру первой, предстают взору картины состязаний - национальных казахских игр *бәйге, қыз қуу*. С первых тактов музыка передает постоянно нарастающее чувство волнения, страсти, воли к победе и с каждым тактом нарастает гармоническая насыщенность, современные гармонии, широкое октавное изложение мелодии и аккомпанемента в кульминации, ярко передают замысел произведения. В коде слышны отголоски пройденных волнений, и чувство успокоения.

Четвертая прелюдия (*h moll*) написана в токкатной форме, где так же слышны мотивы национальных игр – состязаний.

«Соната для скрипки и фортепиано», «Соната-фантазия», «Двенадцать пьес для детей и юношества для фортепиано», Три прелюдии «EVA» и пьеса «Миражи» относятся к произведениям позднего периода композитора Г.Жубановой. «Какое произведение ни возьмем для примера. В каждом, несмотря на тему, образы сюжет, присутствует философское обобщение...»[I, стр.198]

Эпиграфом к V разделу книги Г.Абдрахман и У.Джумаковой – «Приношение Газизе Жубановой» являются слова Г. А. Жубановой : «Вырастить музыканта и означает в первую очередь воспитать человека и гражданина. Он должен уметь видеть, слышать, понимать окружающий мир, печалиться и радоваться вместе с ним. Только тот, кто глубоко заинтересован в расцвете культуры своего народа, кто живет одной судьбой со своей страной, способен создать нечто созвучное своему времени».

Огромным вкладом в развитие музыкальной культуры Казахстана является деятельность Газизы Ахметовны Жубановой на должности ректора Казахской государственной консерватории им. Курмангазы. И здесь она определяет основные задачи для совершенствования профессионального уровня единственного в то время

музыкального вуза в республике. Одной из задач было налаживание творческих связей с другими консерваториями, результатом которой стала поездка студенческих коллективов в 1976 году в Москву, по приглашению Московской консерватории. Для студентов это были первые выступления на профессиональных площадках за пределами республики.

В годы работы ректором консерватории, Газиза Ахметовна решала не только творческие вопросы, она придавала большое значение организационным вопросам, социально-бытовым условиям преподавательского и студенческого состава. Нашему поколению посчастливилось учиться в консерватории именно в эти годы. И надо отдать должное таким чертам характера Газизы Ахметовны как – доброта, материнское отношение, сочувствие и понимание каждого студента, обращавшегося к ней с какой-либо просьбой, связано ли это с материальной помощью, бытовыми условиями или учебным процессом. Она всегда старалась решать проблемы.

Педагогической работой в консерватории Газиза Ахметовна начала заниматься не сразу, окончив аспирантуру в классе Ю.Шапорина. Она считала, что за преподавание надо браться тогда, когда накоплен практический багаж.... И только в 1967 г. Газиза Ахметовна принимает предложение ректора Алматинской консерватории Е.Рахмадиева, вести педагогическую работу. Газиза Ахметовна воспитала поколение молодых композиторов, которые радуют своим творчеством, внося свой вклад в развитие культуры Казахстана – это известные своим творчеством композиторы - Алмас Серкебаев, Куат Шильдебаев, Тлес Кажғалиев, Бейбіт Дальденбаев, Алиби Мамбетов, Актоты Раимкулова, Гульжан Узенбаева, Адиль Бестыбаев, Толеген Мухаметжанов, произведения которых, вошли в репертуар вокальной, инструментальной, классической и эстрадно -джазовой музыки. «Я всегда приветствую у молодых желание расширить диапазон интересов, ведь мир огромен. И наши бескрайние казахские степи в этом ракурсе – пятачок земли, пусть и великой...» [II, стр.236]

В заключении хотелось бы сказать о том, что «Мир музыки» Газизы Жубановой, это огромный пласт для изучения творческого понимания музыки, творческого мышления, фантазии образов и размышлений в музыке для развития культурного наследия.

Список использованной литературы:

1. Г.Абдрахман, У.Джумакова «Приношение Газизе Жубановой» 2017
2. Газиза Жубанова Мир мой-Музыка 1997
3. Нургиян Кетегенова «Творческие портреты композиторов Казахстана» 2009

СПЕКТАКЛЬДІҢ КӨРКЕМДІК ТҮТАСТЫҒЫН САҚТАУДАҒЫ АКТЕР МЕН РЕЖИССЕРДІҢ ЖҰМЫСЫ

Дунгешов Мұхтар

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының докторанты,
Алматы қ.

madenietcom@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Б. К. Нұрпейіс, өнертану докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы»
кафедрасының профессоры,

Аңдатпа: Мақалада пьесаның көркемдік-идеялық мазмұнын, автордың бейнелеу ерекшелігін жете түсінуден туған нақты режиссерлік ой-тұжырымға сүйене отырып, актердің өзіндік бейне жасауы қарастырылған. Режиссер мен актер жұмысының нәтижесі спектакльдің көркемдік тұтастығының басты кілті екендігі сараланды.

Кілт сөздер: актер, режиссер, драматург, шығармашылық, трактовка, спектакль, трагедия, пьеса.

Аннотация: В статье рассматривается процесс создания актером оригинального образа, основанного на режиссерском видении художественного и идеологического содержания пьесы и особенностей авторского описания. Отмечено, что только совместная и тесная работа режиссера и актера является главным ключом к художественной целостности пьесы.

Ключевые слова: актер, режиссер, драматург, творчество, трактовка, спектакль, трагедия, пьеса

Abstract: The article discusses the creation of an actor's own image based on a clear Director's idea, born from a deep understanding of the artistic and ideological content of the play, the features of the author's image. It is highlighted that the result of the work of the Director and actor is the main key to the artistic integrity of the play.

Keywords: actor, Director, playwright, creativity, interpretation, performance, tragedy, play

Сахнадағы шешендік өнердің шеберлігі жайлы ой толғағанда, айналып келіп, К.С.Станиславскийдің мына сөздерінің растығына шүбә келтіре алмаймыз: «Сахнадағы «өмірдің» шынайылығына жету үшін, әуенді де әуезді сөйлемдердің біздерге қаншама мүмкіндіктер жасайтынын білсек қой! Сонда өзіміздің жәй өмірдегі бірсыдырғы, бес-алты нотадан ғана тұратын үн регистріміздің, мұрын астындағы мінгір боп естілетін сөздеріміздің соншама саяз, күлкі шақыратын күйбең екенін ұғынар едік. Қан-сөлсіз, ән-күйсіз тактайдай тақылдаған әлгі бес-алты нота нендей жан күйзелісін бере қойсын. Ұққанға бұл балалайканың болмысымен Бетховеннің Тоғызыншы симфониясының құдіретін жеткізбек болып тыраштану ғой. ...Сөз әуені, музыка сыйқыры мені жиі мазалап жүрген сахнада сұлу сөйлей білудің жұмбақ-сырларын шешіп беруге керемет көмегін тигізді. Жалпы актер өнері сөйлей білетіндердің ғана бақ-талайына қонатын ерекше құдірет екеніне көзімді жеткізді» [1, 371 б.]. Шығарманың көркемдік-идеялық мазмұнын, автордың бейнелеу ерекшелігін жете түсінуден туған нақты режиссерлік ой-тұжырымға сүйене отырып, актер өз трактовкасын ұсынады. Оның сахнадағы әрбір қимыл-қозғалысы, сөйлеу мәнері, төңірегіндегілермен қарым-қатынасы, яғни, сахналық бейне жасау жүйесі арқылы режиссер өз ой-тұжырымы бұрмаланбай, әрдайым ойлағандай жүзеге асырылуын

қадағалайды. Режиссер мен актердің кейіпкер бейнесін жасаудағы шығармашылық ынтымағының қызық та жауапты кезеңі осы арада болып табылады. Егер қазақ театрының деңгейін көтереміз десек, қайсыбір пьесаны қоятын режиссер мен рольде ойнайтын актерлардан мол дайындықты, тың ізденістерді талап ету керек екендігі даусыз. Қойылымға бүгінгі күннің талабынан келіп, қазіргі өмірге үндестігі, көрерменге берер эстетикалық әсері, айтатын ойы режиссерлік тұжырымда нақты анықталуы қажет. Спектакльдің сырт көрінісін жасауда шығармашылық белсенділік көрсетіп келген режиссер, пьеса кейіпкерлерінің мінезін дәл де көркем жасай білуі қажет. Қазақ театрының тәжірибесінде – актер трактовкасы әлі белгілі дәрежеге көтеріле алмай келе жатқаны жасырын емес. Өзі ойнайтын ролі мен жалпы пьесаның көркемдік шешіміне актердің де жауапкершілігін арттыратын кезең жетті емес пе? Біздің қайсыбір орындаушыларымыз режиссер түсіндірмесімен ғана шектеліп, қанағаттанып қала береді. Кейіпкер бейнесін жан-жақты ашуда режиссер пайымдауына өзінің ой-түсінігін, шешімін жарыстырып, пікір таластыруға бармайды. Білім, дарын, шеберлік жетімсіздігінен бүкіл спектакльдің сахналық бітіміне шығармашылық әсерін тигізер белсенділік көрсете алмайды. Бізде роль бөлінгенде актердің шығармашылық мүмкіндігін ескермеу сияқты бір оғаш әдет бар. Рольді дұрыс бөлудің өзі болашақ спектакль тағдырының негізгі мәселелерінің бірі. Белгілі режиссер А. Д. Попов: «Режиссура роль бөлуден басталады» [2, 135 б.], - деп, оның спектакль өміріндегі аса маңыздылығын қатты ескерткенін ұмытпағанымыз жөн. Қай театрды алсақ та, актерлер арасында роль таңдаушылық, шағын рольдерге мән бермеушілік жиі кездеседі. Әрине, әрбір актердің қомақты рольге ұмтылуы табиғи нәрсе. Әркім өнерін, шеберлігін кеңірек көрсеткісі келеді. Бұған ешкімнің таласы жоқ, себебі, актердің дарынын роль ашады. Сөйтсе де, бұл мәселеге орындаушылардың шығармашылық мүмкіншілігін есептеп, шығарманың идеялық-көркемдік мазмұнын терең ашу тұрғысынан келу керек. Асылы, осынау жауапты сында жаңылмау – режиссердің труппадағы актерлердің шығармашылық ерекшеліктерін егжей-текжейіне дейін жете білуіне байланысты. Біз көріп жүрген спектакльдерде бұл ерекшеліктің ескерілмеуі жиі кездеседі. Сахналық шығарманың көркемдік тұтастығына мұның да тигізетін кеселі аз емес. «Қазақтың театр өнері біздің заманымызда басталғанына біз қуанамыз. Бірақ сол қуанышпен бірге бұл сияқты ірі өнердің келешегі үшін жауапты екенімізді ұмытпауымыз керек. Сондықтан бұл мәселеге үлкен сақтықпен кірісіп, көп ойланып, ептеп бастау керек» [3, 36 б.]. Режиссерлік ой-тұжырымда пьесаны сахнаға шығарудан туатын барлық мақсаттарды толық та дәл, әрі жан-жақты қамту – спектакльдің көркемдік тұтастығын сақтаудың басты шарты деп ойлаймыз. Театр нағыз профессионалдық дәрежеге көтерілгенде бұл әдіс жеке орындаушылардың өз бетінше ізденуіне, өзіндік түйсік-түсінігін беруіне кедергі болды. Яғни көп актерлер режиссердің сақадай сай қылып, бақайшағына дейін шағып берген материалдарынан шыға алмайды. Жаңа туындыға көрерменнің де әрдайым қызыға келетіні анық. Режиссердің тыңғылықты жұмысы бүкіл театр өміріне, оның шығармашылық келбетіне әсерін тигізеді. Жаңа сахналық түрдің тууы, режиссер мен актер өнерінің тың белеске көтерілуі, жалпы сахналық шығармаға бұрын-соңды көрінбеген жаңалықтың енуі, түптеп келгенде, репертуарға байланысты. Шығарма бүге-шүгесіне дейін зерттеліп, қосымша материалдар мол пайдаланылуы тиіс. Жаңа спектакль осылай әбден пісіп-жетіліп, талай толғану мен ойланудан өткен ой-тұжырыммен кіріссе де, күнделікті репетиция үрдісінде небір өзгерістер енгізілуі, қойылымды әр қырынан толықтырып отырады. Әрбір репетиция сайын өз жұмысына талдау жасап, келесі репетицияға мықты дайындықпен бару – қай режиссердің болмасын ұстаған бірден бір дұрыс бағыты деп есептейміз.

Соңғы жылдары, қазақ театрларының сахнасында бүгінгі өмірімізді бейнелейтін көптеген шығармалар жарық көрді. Олардың қай-қайсысын алсақ та, әр драматург өз шама-шарқына қарай бүгінгі өміріміздің тынысын, замандастарымыздың бейнесін беруге ұмтылған. Шешім, ұсыныс... Әрине, әділіне келсек, жақсы пьеса тек репетиция кезіндегі өңдеуден, әртүрлі түзетулерден тумады. Бір қайнауы ішінде жатқан шығарманы театрға

әкеліп, онан жақсы дүние шығару екіталай. Режиссер мен драматургтің шығармашылық қарым-қатынасы пьесаны қоюға кіріспестен бұрын басталса, оң нәтижеге жеткізері даусыз.

Театр мен драматургтың арасындағы шығармашылық қарым-қатынаста, пьесаны өңдеу үрдісінде режиссер актердің позициясында болуы керек. Былайша айтқанда, негізгі мақсат – автордың шығармадағы ойын тереңдетіп, көркемдігін көтеруге бағытталуға тиіс. Ал біздің кейбір режиссерлеріміз пьесаны жалпы көркемдік-идеялық сапасына назар аударудан гөрі, қайсыбір жеке оқиғаға, болмаса, бірлі-жарым жеке көріністерге қызығып, соны ғана тереңдетуге ұмтылады. Авторды өз ой-тұжырымына қарай жетелеп, бір жақты кетіп қалу бар. Драматург өзінің көркемдік принципіне, ұстаған мақсатына шығармашылық тұрғыдан көзі жетсе, режиссер ыңғайына жығыла бермеуге тиіс. Режиссер мен драматургтің бір нысанаға ұмтылуы – шығармашылық қарым-қатынастың негізі болуы керек. Өткені, драматург пьесаны жазу үстінде «режиссер» болып, әрбір көріністі, оқиғаны кейіпкерді көз алдына ойнатып отырады. Барлық ой мақсатын, өзінің таңдап алған өмір болмысын өз шығармашылық жоспары тұрғысынан жүзеге асырады. Ал, режиссер театрдың сахналық техникасына сүйеніп, мүлдем автордың ой-тұжырымынан шықпайтын шешім, пікір ұсынбаса, яғни екі жақтан ортақ тіл табылмаса, онда да бәрібір, тәуір шығарма күту қиын. «Сондықтан да сөз, сөз болғанда қарсылық пен қақтығысқа, құрылған әрекет қуаты күшті сөз «Станиславский жүйесінің заңдылық негізіне жатады» [4, 251 б.], – деп, айтқан сөз қақтығысы, сөз қарым-қатынасы, сөз өнері, дәлірек айтқанда, тіл идеясы қазақ эпостарының өн бойында қалыптасқан.

Қайсыбір театр түрін құндылығы тек эстетикалық тілекті қанағаттандыру дәрежесімен ғана өлшесек - онда біржақтылыққа бой ұрар едік. Театрдағы қандайда бір жақсы шығарма көрермен қауымды - адамдар психологиясының сан - қырларына үнілтіп, өмірді әртүрлі қырынан тереңірек тануға көмектесіп жатса - міне сонда ғана оның ғұмыры ұзақ, кәдеге жарағандығы. Қазақстан театрларының көп бөлігі мемориалды – консервативті театр бағытын ұстанған. Қазақ театрларында бір қағида қалыптасқан, мысалы: егер классикалық шығарма қою керек болса, атадан балаға үлгі болып келе жатқан Абай айтқандай: «Сылдырап өңкей келісім, тас бұлақтың суындай» бір таусылмас сарқын байқалады. Мысалы Абайды ойнау керек болса иллюстрация жасап үстіне шапан, басына тақия киген бейне елестейді. Абай тірі адам емес, ескерткіш сияқты. Бірақ Абай қазақ ауыз әдебиетіндегі үлгілермен шектеліп қалған жоқ, сонымен қатар шығыс әдебиетін де, батыс әдебиетін де зерттеді. Бір сөзбен айтқанда Абай екі бағытты ұстанушы. Сондықтан Абайдай біртуар тұлғаны жас буынға әртүрлі қырынан терең зерттеу режиссураға тиесілі.

Көрерменнің дүниетанымы мен эстетикалық талғамын ойлы қойылымдармен биіктетуіміз қажет. Ал оны дәл бүгінгі күннен бастауымыз керек. Білім мен өнердің өзге салалары сияқты қазақ театры да әлемдік стандарт талаптарына жауап бере алатын биік кәсіби деңгейге жетуі керек. Ол үшін режиссер де, актер де бәсекеге қабілетті болуы шарт. Бұл дегеніміз – театрды еуропаландыру деген сөз емес. Театр формаларының өзгеруін бүгінгі уақыт талап етіп отыр.

Бізде заманауи драматургия жоқ деп айтуға болмайды. А.Сүлейменовтің драмалық дүниелері, сондай-ақ Д.Исабековтың «Әпке», «Тор», Ә.Таразидің «Күлмейтін комедия», Т.Әбдіковтің «Біз үшеу едік», О.Бөкейдің «Құлыным менің», Е.Аманшаевтың «Үзілген бесік жыры», Р.Мұқанованың «Мәңгілік бала бейне» секілді ондаған пьесалар форма, сюжеттік құрылым, авторлық стилистика тұрғысынан болсын қазіргі заманғы әлемдік драматургияның қатарынан орын алатын туындылар деп білеміз. Бұл пьесаларды әлемдік театрлардың сахналауы үшін, кәсіби тұрғыда ішкі мазмұнын, түрі мен тағылымын бұзбай шет тілдеріне аудару қажет. Тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйіні қазақ театр өнеріне реформа жасау – кезек күттірмейтін мәселе. Қазақ елінің өнері мен мәдениетін модернизациялай алатын мықты концепция қажет. Ол үшін – «Мәдениеттің инновациялық орталығы» секілді жоба ұсынар едім. Жоба құрылымын зерттеу мен сараптама

жасау, мониторинг, реформа ісі, театр менеджменті, режиссура мен актер өнері, драматургияны жетілдіру секілді өнердің сан түрлі кәсіби тетіктері құрайды. Екіншіден, Үкімет тарапынан қазақ театр өнерін дамытуға арналған мемлекеттік бағдарлама қабылданса, нұр үстіне нұр болар еді. Сонымен қоса «Театр өнері туралы» арнайы заң қабылдайтын да уақыт жетті. Себебі, облыстық, қалалық театрларды қайтадан Мәдениет министрлігінің қарамағына беріп, орталықтандырылған (қаржыландыру) жүйесін іске қосуды құқықтық тұрғыда реттей алатын заң тетіктері қажет. Үшіншіден, еуропалық білім стандарттарына жауап беретін театр педагогикасын ретке келтіруіміз керек. Ең бастысы, методологиядан бастап, оқу бағдарламасын, әдіс-тәсілдерін жүйелеп алуымыз шарт. Бұл орайда театр туралы оқулықтарды, теориялық және драматургиялық еңбектерді аудару жұмысы қолға алынуы маңызды. Төртіншіден, режиссерлер, актерлер, сценографтар, театртанушылар, менеджерлер секілді театр мамандарын Еуропа елдерінде оқытып, кәсіби біліктілігін дамытудың маңызы зор. Біліктілік көтерілмей, өз қазанымызда өзіміз қайнасақ, талғам мен тағылым көкжиегінің биікке көтерілуі өте қиын. Сондықтан да алдағы уақытта қазақ театр өнерінің биікке көтерілуіне барлығымыз да атсалысу керекпіз деп ойлаймын.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч. в 8-томах. – М.: Искусство, 1954. Т. 1. – 430 с.
2. Попов А.Д. Театр. Режиссер. Артист. –М.: 1989. 233 стр.
3. Әуезов М. Жалпы театр өнері мен қазақ театры. Шығармалар жиырма томдығы. – Алматы: 1996. – 143 б.
4. Байсеркенов М. Сахна және актер. Ана тілі. А.: - 1993 ж. 336 б.

ТАРИХИ ТҮЛҒАЛАРДЫ БЕЙНЕЛЕУДЕГІ ӘНУАР БОРАНБАЕВТЫҢ СУРЕТКЕРЛІК ІЗДЕНІСТЕРІ

Еркебай Анар Сайымжанқызы

Т. Қ Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті, өнертану кандидаты,

Алматы қ.

aerkebaj@bk.ru

Аңдатпа: Мақалада Қазақстанның халық артисі Әнуар Боранбаевтың театр сахнасында сомдаған тарихи бейнелері қарастырылады. Қ.Мұқашевтың «Дала дастанындағы» Ильяс, Б.Римованың «Абай – Әйгеріміндегі» Абай, М.Әуезовтің «Қилы заманындағы» Прокурор сынды рольдері талданады. Актердің сахнаға шығарған әр тарихи тұлғасының өзіндік ерекшелігі мен даралығы айқындалады.

Кілт сөздер: Әнуар Боранбаев, қазақ театры, сахна өнері, актер, тарихи тұлға.

Аннотация: В статье рассматриваются исторические личности сыгранные на казахской сцене народным артистом Казахстана Ануаром Боранбаевым. Анализируется роли Ильяса в «Степной балладе» К.Мукашева, Абая в «Абай – Айгерим» Б.Римовой и прокурора в «Лихой године» М.Ауэзова. Выявляется особенность и индивидуальность каждой исторической личности созданные на сцене актером.

Ключевые слова: Ануар Боранбаев, казахский театр, сценическое искусство, актер, историческая личность.

Abstract: The article considers historical figures played on the Kazakh stage by the people's artist of Kazakhstan Anuar Boranbayev. The author analyzes the roles of Ilyas in «Steppe ballad» by K. Mukashev, Abay in «Abay-Aigerim» by B. Rimova and the Prosecutor in «Dashing Godin» by M. Auezov. The author reveals the peculiarity and individuality of each historical person created on the stage by an actor.

Keywords: Anuar boranbayev, Kazakh theater, stage art, actor, historical personality.

Қазақ театрының тарихына көз жүгіртсек, онда кеңестік дәуір тұсында-ақ тарихи және ғұмырнамалық тақырыптағы қойылымдардың репертуарда берік орын алғандығын көреміз. Тарихи тақырыпты өзек еткен туындыларда ұлттық идеяны режиссерлік түрлі интерпретациялар мен актерлік ойындар арқылы шығарған. Өйткені сол жылдары тарихи тақырыптағы пьесаларды сахналаған кезде режиссерлер мен актерлерде еркіндіктің лебі айрықша сезілді.

Кеңестік дәуір кезінде ел есінен өшуге айналған ірі тарихи тұлғаларымызды ойнау бақыты өзіне бұйырған актерлердің бірі Әнуар Боранбаев болды.

Актерлік өнер ұқыптылықты, үлкен жауапкершілікті, терең толғану мен ойлануды талап етеді. Әнуар Боранбаевтың актерлік өнері бір қалыпқа симады. Ол трагедия, драма, комедия жанрларының барлығында нақышына келтіріп ойнаған кең диапозынды орындаушы еді. Ал тарихи драмаларда оның еркін сілтеп, күрделі бейнелер жасағаны актердің шығармашылық белсенділігін көрсетеді.

Әнуар Боранбаев тарихи драматургияның негізінде қойылған спектакльдерде М.Әуезовтың «Түнгі сарынындағы» Сапа мен «Абайындағы» Әбдірахман, Ә.Тәжібаевтің «Майрасындағы» Бақтияр, Б.Майлиннің «Майданындағы» Дәуіт, Қ.Мұқашевтың «Дала дастанындағы» Ильяс, Т.Ахтановтың «Антындағы» Бөгембай батыр, С.Мұқановтың «Шоқан Уәлихановындағы» Семенов Тянь-Шаньский, Б.Римованың «Абай – Әйгеріміндегі» Абайды, тағы басқа толып жатқан бейнелерді сомдап, өзінің актерлік шеңберінің кеңдігін танытты.

Мұхтар Әуезов атындағы академиялық драма театрының репертуарында ұзақ сақталған спектакльдердің бірі Құдаш Мұқашевтың «Дала дастаны» еді. Ал мұндағы Ильяс ролі жас актердің театр сахнасындағы ірі табысына айналды.

Әнуар Боранбаевтың «сахнадағы ақыны шабытқа мінген, ойы өткір, сөзінде әжуа басым. Актер албырт жас Илиястың қызулығымен бірге, жан дүниесін, төңірегін қоршаған адамдармен қарым-қатынасын, оның бітім-болмысының қалыптасуын нанымды суреттеген. Мұнда жігер жалын атқан, шындықты бетке айтатын, әрі турашыл, әрі табиғатынан мейірімді адамның характер белгі-бедерлері біртіндеп қалыптаса бастағаны байқалады... Жастық албырттығы басылмаған романтика ләзатындағы Илияс – әлі асау ат, шабыты балаң поэзия, сұлу табиғат, дархан даланың құшағында...

Актер өз геройының әділет үшін, бостандық үшін өлеңмен ғана емес, қолға қару алып күресудің қажеттілігін ұғу процесін көрсетеді» – деп кезінде театр зерттеушісі, өнертану докторы Бағыбек Құндақбайұлы актердің ойынына жоғары баға берген еді [1, 322 б.].

Бикен Римованың «Абай – Әйгерім» қойылымындағы Әнуар ағамыздың Абайы үлкен адамгершілік пен адал махаббаттың иесі. Актер жалын атып тұрған сымбатты да жігерлі Абайды бейнеледі. Оның қоңыр да ашық жағымды дауысы естіген құлаққа жылы еді.

Актер Әйгерім, Тоғжан, Салтанатқа деген махаббат сезімін, жүректің түбіне жететін назды ішкі монологтары арқылы ғашық ақынның бейнесін шынайы жеткізді. Ол «жүрегін махаббат жалыны жайлаған ұлы ақынның сол тұстағы екпінін, эмоциясын көрсете алды».

Тәуелсіздік жылдары тарихи пьесалардың авторлары көркемдік шындық арқылы өз ұлтының әлеуметтік тыныс-тіршілігін жан-жақты ашуға тырысты. Осы кезеңдегі актер – ұлттық рухты арттыратын, патриоттық сезімдерді оятатын бірден-бір күшке, қойылымның тірегі, әрбір кейіпкерге, сахнадан айтылатын адамзаттық мәселелерге жан бітіруші тұлғаға айналды десек қателеспейміз.

Әнуар ағамыздың 90-шы жылдардағы рольдерінің басым бөлігі тарихи қойылымдарда болды. Н.Әбутәлиевтің «Өттің дүниесінде» Бекмұхамбетті, И.Оразбаевтың «Шыңғыс ханында» Жебені, Қ.Ысқақтың «Жан қимағындағы» Мұса мен Төбе биді, А.Тасымбековтың «Кебенек киген арулардағы» адвокатты, М.Әуезовтің «Қилы заманындағы» Прокурорды, Ә.Кекілбаевтың «Абылай ханында» Тұрсынбайды жарқырата сомдады.

Әнуар Боранбаев үлкен ой мен мол ізденістің, көп еңбектің актері екенін оның әр ролі дәлелдеп отырды. Сондықтан оның репертуарынан ұнамды мен ұнамсыз кейіпкерлер, әр ұлттың, әр дәуірдің алуан түрлі адамдары берік орын алды. Сондай рольдерінің бірі – М.Әуезовтың «Қилы заман» қойылымындағы Прокурор еді.

Отаршылдық әкімшіліктің өзге де лауазымды чиновниктері мен әскери қызметкерлерінің өгей жұртқа өктемдігі мен әділетсіздігінің шексіз екенін прокурор бейнесіндегі Әнуар Боранбаевтың сот тергеушісінен қысылмай-ақ пара ақшаны бөліп алуы, Жәмеңкеге у беру сахнасынан-ақ көрініп тұрды. Империяның басқару аппараты – тыңшылық пен сатқындыққа, алып-сатарлық пен параға сүйенушілер. Жауапқа шақырылған тұтқындарға прокурордың биіктен қарап, олардың жауаптарын дұрыс тыңдамай, «бәрі бір менің айтқаным болады» дегенді нақты іс-әрекеттерімен көрсетеді. Алдында тұрған тамағына қалай болса солай қарап, шашып-төгіп жеуі, қолындағы қойдың басын бей-берекетсіз кескілеп, қызыл шарабын төгіп-шашып ішуі арқылы көрсетеді.

Бұл жерде актер спектакль режиссері Әубәкір Рахимов ұсынған метафоралық шешімді терең ұққан, яғни, қойдың басы – қазақтың басы, ал қызыл шарап – Жәмеңке, Ұзақ, Әубәкір, т.б. жазықсыз қаны судай төгілген ондаған, жүздеген батырлардың қасиетті қаны.

Ә.Боранбаевтың прокуроры өзіне берілген билікке тым сенімді, оның қимылы баяу, асып-саспайды, әр сөзіне мағына бере, екпін түсіре сөйлейді. Жәмеңке, Ұзақ,

Әубәкірлердің батыл, кейде тіпті өрескел, намысқа тиетін жауаптарын шыбынның ызыңындай көрмей, елемей, өзін олардан жоғары тәкаппарлана ұстайды. Осындай әрекеттерімен актер прокурорды нағыз Ресей империясын қорғайтын адам, немқұрайлық пен менсінбеушіліктің артында оның жауыздығын, қаталдығын дәл көрсетті.

Ә.Боранбаев тарихи тақырыпқа жазылған пьесаларда тек қана басты рольдерде емес, сонымен қоса эпизодтық рольдерде де жасындай жарқырап ойнады. «Кебенек киген аруларда» кәсіби адвокат, жаны таза, өктем саясаттың күнәсін іштей білетін азамат бейнесі көрермен қауымды немқұрайлы қалдырмайтын.

«Айқын дикциялы, сөз саптауы салмақты, сахна тіліне шешен де жүйірік актердің әрбір рөліндегі өзара ұқсамас дара интонациясы, құлаққа қонымды, жанға жайлы қоңыр үні мен қобыз дауысы, оның құлашты қимыл-қозғалысы мен кермиық кескіні Науша бойына бек жарасып, ол қазақ сахнасының келісті сүрлеуімен асқақ өрлеп келе жатқан-ды» [2, 273 б.] – деп театр сыншысы, профессор Әшірбек Сығай өз естелік мақаласында жоғары баға беріп кеткен еді. Шынымен, Әнуар Боранбаевтың диапазоны кең, адам жанының иірімдеріне терең бойлай алатын талант иесі болғаны дәлелдеуді қажет етпейді. Оның сахнаға шығарған кейіпкерлері кез-келген спектакльдің сәнін келтіретінін, ол ойнаған рольдер өзіндік ерекшелігімен дараланатындығын сонау алдыңғы толқын ағалары театрдың жақсы жайсаңдарымен бірге жүріп сомдаған рольдері айтып-ақ тұр.

Әнуар Боранбаев өзінің тамаша өнерімен, қайталанбас шеберлігімен жадымызда сақталған театр тарихында ерекше аты бар қайраткер. Оның шығармалық тәжірибесі мен театрға деген сүйіспеншілігі бүгінгі сахналық өнерге ұмтылған жастарға үлкен өнеге деп білеміз.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Қазақ театрының тарихы. II том. – Алматы: Ғылым, 1978. – 360 б.
2. Сығай Ә. Ой төрінде театр. – Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 330 б.

ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ КЕЗЕҢДІК ҚОЙЫЛЫМДАРДЫҢ САХНАЛАНУ ТАРИХЫ

Иманбекова Асем Қайратовна

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 2 курс магистранты,
Алматы қ.

asema_2404@mail.ru

Ғылыми жетекші:

З. У. Исламбаева, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Мақалада іргетасы 1926 жылы қаланған М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік қазақ драма театрының репертуарына шолу жасалады. Автор ұзақ жылдар сахнада жүрген спектакльдердің кезеңдік ерекшеліктеріне тоқталған. Мақалада театр репертуары кешенді түрде қарастырылып, оған сипаттама беріледі. Сол сияқты репертуарлық ерекшелікті анықтау назарға алынады.

Кілт сөздер: репертуар, ұлттық театр, спектакль, кезеңдік қойылым, актер, режиссер, драматургия, сахна.

Аннотация: В статье рассматривается репертуар Казахского государственного казахского драматического театра имени М.Ауэзова, основанного в 1926 году. Автор акцентирует внимание на периодических особенностях спектаклей, которые были на сцене на протяжении многих лет. В статье всесторонне рассматривается театральный репертуар и дается его описание. Точно так же определение репертуара принимается во внимание.

Ключевые слова: репертуар, национальный театр, спектакль, этапная постановка, актер, режиссер, драматургия, сцена.

Abstract: The article considers the repertoire of the Kazakh State Kazakh Drama Theater named after M. Auezov, founded in 1926. The author focuses on the periodic features of the performances that have been on the scene for many years. The article comprehensively examines the theater repertoire and gives its description. Similarly, the definition of a repertoire is taken into account.

Keywords: repertoire, national theatre, performance, stage setting, actor, director, dramaturgy, scene.

Ғасырға жуық тарихы бар қазақ театрының репертуарын құрауда тарихи классикалық шығармалардың ойып алар орны зор екені айқын. Ал, классика дегенде бірінші ойға оралатыны – Мұхтар Әуезовтің есімі мен оның ұшқыр қиял қаламынан туған туындылары. Мұны белгілі театр сыншысы Бағыбек Құндақбайұлы: «Бүгінгі жан-жақты дамыған көп салалы мәдениетіміздің үлкен арнасы – қазақтың ұлттық театр өнерінің дүниеге келуі мен дамуы, профессионалдық үлгіде қалыптасу кезеңдері Мұхтар Әуезовтың есімімен тығыз байланысты. Ол тұңғыш драма театрының өміріне ұзақ жылдар бойы араласып, негізгі репертуар қорын жасаған драматург. Қазақ драматургиясының тұңғышы «Еңлік–Кебектен» бастап М.Әуезовтың барлық пьесалары сахнаға қойылып, ұлттық театрдың әр кезеңдегі даму белестерін айқындады» [1, 6б.],– деген сөзімен дәлелдеген болатын. Ғалым атап өткен тұңғыш драмалық шығарма «Еңлік – Кебектен» бастап ұлттық әдебиетіміз бен мәдениетіміздің төрінен берік орын алған, қазақ театрының жұлдызды спектакльдері болып табылатын «Қарагөз», «Айман – Шолпан», «Қарақыпшақ»

Қобыланды», «Абай», «Ақан сері – Ақтоқты», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Қыз Жібек», «Ер Тарғын», «Біржан – Сара», т.б. әлі күнге дейін сахнадан түскен жоқ. Әрі бұлар алдағы ғасырларда да түрлі көркемдік шешімдерімен халықтық, яғни әр буын ұрпақтың рухани-эстетикалық талғамын арттыруға өзінің ықпалын тигізетіні анық.

Мұндай көркем дүниелердің уақыт өткен сайын жаңарып, жасанып, репертуарға қайта оралып отыруының себебі, әлеуметтік-қоғамдық, адамзаттық-гуманистік психологиялық-моральдық мәселелерді бейнелеуінде. Негізінен осы шығармаларда көрініс тапқан ел дауы, жер дауы, таптар арасындағы күрес, махаббат тақырыбындағы оқиға-қақтығыстар қай заманда да бар және бола беретін өзекті мәселе екендігі түсінікті. Тек оларды рухани құндылығы мен маңыздылығын сақтай отырып, трансформациялағанда ұлттық бояуды жоғалтпасақ аталған классикалық дүниелеріміздің қазақ халқына әлі талай бай репертуар жасап беретіні сөзсіз.

«Абай» драмасын 1939 жылы Мұхтар Әуезов пен Леонид Соболев бірігіп жазды. XIX ғасырдың соңындағы қазақ халқының әлеуметтік өмірі мен Абайдың адамгершілік, ақындық болмысы, оның өз халқының рухани жұтандықтан ада болып, керісінше орыс, еуропа сияқты ірі елдермен терезесі тең болуы жолындағы күресі бейнеленген шығарманы 1940 жылы ең алғаш Асқар Тоқпанов сахнаға шығарды.

Араға тоғыз жыл салып, 1949 жылы бас театрдың ұжымы Шәкен Айманов режиссурасымен «Абаймен» қайта жүздесті. Мұндағы Ш.Айманов пен Я.Штейннің қазақтың ұлы ақынының көркемдік бейнесін эпикалық деңгейге көтергеніне театр тарихы куә. Спектакльдің жоғары деңгейін бізге жеткен жазбадағы: «Туындыға қатысқан бір топ орындаушылар Ш.Айманов, Х.Бөкеева, С.Қожамқұлов, Р.Қойшыбаева, Қ.Бадыров, Қ.Қуанышбаев, Е.Өмірзақов және инсценировка суретшісі В.Голубовичтер Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты атағын да осы «Абаймен» алды» [2, 12; 16 б.б.], – деген жолдардан байқай аламыз. Жалпы бас театр жетпіс жылдың ішінде бір ғана Абай тақырыбына он бір мәрте оралған екен. Осыны зерттей отырып, жоғарыда аталған А.Тоқпанов пен Ш.Аймановтың «Абайынан» бері қарай бұл тізімнің мына жолмен жалғасын тапқандығына куә болып отырмыз:

- 1962 ж.–М. Әуезов «Абай» (реж. Ә.Мәмбетов)
- 1981ж. –Б.Римова «Абай – Әйгерім» (реж. Ж.Омаров)
- 1987 ж.–Иран-Ғайып «Мен ішпеген у бар ма?» (реж. А.Әшімов)
- 1995 ж. –«Өзгеге көңілім тоярсың» (реж. Ж.Медетбаев)
- 1995 ж.– Б.Римова «Абай – Әйгерім» (реж. Б.Атабаев)
- 1995 ж.–Иран-Ғайып «Мен ішпеген у бар ма?» (реж. А.Әшімов)
- 2001 ж.–И.Сапарбай«Абай – Тоғжан» (реж. Н.Тұтов)
- 2002 ж.–М.Әуезов «Абай» (реж. Ә.Мәмбетов)
- 2010 ж.– М.Әуезов «Абай»(реж. Е. Обаев)

Соның ішіндегі бүгінгі көрерменнің көз алдындағы Абайды театрдың тәжірибелі актерлері Ерлан Біләл мен Азамат Сатыбалды орындап жүр. Есмұхан Обаевтың режиссурасындағы бұл «Абай» театр сахнасында он жыл бойы қойылып келеді. «...атақты өнер адамдары туралы спектакльдерге деген көрерменнің ықыласы ерекше. Мұндай спектакльдердің репертуарда ұзақ тұрақтауы оның көркемдік деңгейінің жоғарылығына емес, орталық рөлді орындаушының шынайы бейне жасауына байланысты. Және кейде көрерменнің кейіпкерге деген сенімінен болуы мүмкін» [3, 108б.],– деп жазады белгілі театр сыншысы Анар Еркебай өзінің монографиясында. Расымен де айтар ойы мен режиссерлік қызықты шешімі бар көркемдік туындылардың сахнадан түспейтіні белгілі.

Дәл осындай сахналық ғұмыры ұзақ шығарманың бірі ретінде М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек» трагедиясын айта аламыз. Өткен ғасырда қазақ театрының шымылдығын ашқан бұл пьесаға академиялық театр өз тарихында бес оралыпты. Мұны сахналаған режиссерлер: С.Қожамқұлов (1926 ж.), А.Тоқпанов (1944 ж.), Қ.Қуанышбаев (1957 ж.), Ж. Омаров (1970 ж.), Ж.Хаджиев (1996 ж.). Сол сияқты осы күнге дейін ұлттық классикаға деген үлкен құрметпен режиссерлер академиялық театрдың сахнасында «Қарагөзге» төрт

рет, «Ақан сері – Ақтоқтыға» үш рет, «Қозы Көрпеш – Баян сұлуға» бес рет қайта оралып отырған екен.

Жалпы әлемдік сахна өнерінің тарихы тереңде екенін ескерсек, қазақ театрын әлі сәби деуге болады. 1926 жылы ұлттық театрымыз өз шымылдығын ашқалы бері еліміздегі бұл өнердің жүріп өткен жолы жемісті де жеңісті болды деп айта аламыз. Тоқсан төрт жылда мөлдір өнеріміз көркемдік жағынан өрлеп өркендеуді де, құлап құлдырауды да басынан кешірді. Репертуардағы барлық дерлік қойылым табысты, жұлдызды, сәтті бола берген жоқ.

Бұл туралы Б.Құндақбайұлының бір ғана: ««Айман – Шолпан» спектаклін қойған режиссер С.Асылханов комедияға тың жолмен келуді ойлап, оған өзінше сахналық түсінік беруге ұмтылған. Ол пьесаның бұрын-соңды қойылған сахналық дәстүрінен, актерлік және режиссерлік тәжірибесінен мүлдем бас тартқан. ...Бірақ режиссерлердің тапқан шешімі, ой\тұжырымы авторлық материалдан мүлдем алшақ кеткен. Мұндай спектакльді М.Әуезов пьесасынан туды деудің өзі ыңғайсыз. ...Мазмұн мен түрді бірінен-бірін бөліп карауға болмайтынын, түрін өзгерткеннен мазмұн тереңдейтін жас режиссер ескере білмеген» [1, 40-41б.б.], – деген сөздерінен байқаймыз. Жалпы қазақ театрының тарихында С.Асылхановтың режиссурасымен қойылған «Айман – Шолпан» спектаклін кәсіби талдаған білгір маманның сыны тәрізді пікірлер аз емес. Дегенмен үнемі ізденіс үстіндегі шығармашылық ұжымның репертуарында көркемдік сапа жағынан тәуір дүниелер де бар.

Ал, санға келер болсақ 1926-2019 жылдар аралығында М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театры сахнасында 500-ге жуық пьеса сахналаныпты. Оның 170-ке жуығы еліміз тәуелсіздікке қол жеткізген жылдарда жарық көрген туындылар

Тәуелсіздік жылдарындағы қазақ театрының жай-күйін, репертуарын мазмұнды деуге болады. Театртанушы Аманкелді Мұқан: «Кезінде бірнеше мәрте кеңестік жазалау машинасының құрбанына айналған Алаш қайраткерлері ақталып, олардың шығармалары сахнадан көрсетіле бастады. Еліміздің тәуелсіздік алуы бізге өз тарихымызды өзгелер емес, өзіміз айтуға, өзіміз жазуға мүмкіндік берді. Бұл үлкен жетістігіміз. Театр сахнасына қойылған тарихи тақырыпқа қалам тербеген драматургтеріміздің басым бөлігі ерлік пен жеңіске толы өткен тарихымызды саралады. Отансүйгіштік, елдің тұтастығын сақтау, бірлікке дәнекер болу тұрғысынан жырлады. Сөзсіз, бұл туындылардың әр қайсысы тарихымызға жаңа көзқарас қалыптастырған маңызды шығармалар. Бұл бағытта отандық театрларымыз бен драматургияның әлі қаузайттын, көтеретін толық ашылмаған қызықты тақырыптары жетерлік» [4], – деген сөзіне сүйенсек, еліміз тәуелсіздік алғаннан кейін театрдың жаңа бір белеске көтерілгенін байқауға болады. Бұған дәлел Ә.Кекілбайдың «Абылайхан», М.Байсеркеұлының «Абылайханның ақырғы күндері», Р.Мұқанованың «Мәңгілік бала бейне», Шахмарденнің «Томирис», І.Жансүгіровтің «Исатай – Махамбет», Иран-Ғайыптың «Шыңғысхан», т.б. пьесалар негізінде қойылған спектакльдер театр репертуарын жаңартып, жаңғыртып қана қоймай көптеген актерлік ойындардағы жетістіктерді көрсетіп берді.

Қазіргі күндегі қайсыбір драматургтің кез келген пьесасын алсақ та заманға лайық кейіпкерлердің шынайы бет бейнесін көреміз. Оларда бүгінгі қоғамның үні, заманның бейнесі сезіліп тұрады. Сол сияқты қазіргі уақытта театр репертуарында тарихи қойылымдар, драма, трагедия, комедия жанрларындағы шығармалар көптеп орын алып келеді.

Есімі әлемге әйгілі ағылшын режиссері Питер Брук – өзіндік ойы мен көзқарасы бар, шығармашылық қағидалары қалыптасқан режиссер. Ол баспа сөзде берген бір сұхбатында: «Я делаю все, чтобы у меня не было премьеры в привычном понимании – то есть я не хочу, чтобы на мой спектакль пришли критики, какие-то важные люди. Премьера – это преступление против спектакля. Я видел, как много хороших постановок было разрушено из-за премьерной публики: из-за скоротечных суждений критиков,

высокомерной реакции «важных» людей. Надо принимать премьеру как один из этапов в жизни спектакля – не как экзамен или финальную стадию работы»[5], – деп әлемде қалыптасып қалған театр жүйесіндегі үрдіске қарсы екенін ашық білдіреді. Бұл пікірмен толық келісуге болады. Сол сияқты мұны көрнекті орыс режиссері, теоретик Вс.Мейерхольд: «Спектакль готов только, когда его сыграют пятьдесят раз»[6], – деген сөзімен толықтыра түседі.

Жалпы А.Мұқанов жоғарыдағы еңбегінде айтып өткендей, қазіргі таңда драматургия саласы үшін әлі азық болар тақырып көп. Бүгінгі жазылып жатқан пьесалардың басты ерекшелігі күнделікті тұрмыстың әртүрлі құбылыстары жан-жақты бейнеленуінде. Осы күнге дейін қойылып келген, сахналанып жатқан спектакльдердің ішінде кезеңдік қойылымға айналған, жұлдызы жарық шығармалар аз емес. Театр тарихында жоғарыда аталған «Абай», «Қарагөз» сияқты кезеңдік спектакльдердің маңызы зор десек, театр болашағынан да зор үміт күтеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. Зерттеулер мен мақалалар. – Алматы: Өнер, 1981. – 328б.
2. Қазақтың мемлекеттік Мұхтар Әуезов атындағы академиялық драма театры. – Алматы: Өнер баспасы, 2002. – 145 б.
3. Еркебай А. Қазіргі қазақ театры: тарихи спектакльдер. Монография. – Алматы: Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2015. – 212 б.
4. Мұқан А.О. Қазақстандағы заманауи театр үрдісі және театр сыны мәселелері [//https://www.oner.kz/theatre/view/3818-kazakstandagy-zamanaui-teatr-urdisi-zhane-teatr-syny-maseleleri](https://www.oner.kz/theatre/view/3818-kazakstandagy-zamanaui-teatr-urdisi-zhane-teatr-syny-maseleleri) 13.04.2017.
5. Питер Брук: Я ненавижу слово «культура» URL-мекенжайы: <https://iz.ru/news/300310> 03.03.2005.
6. Мейерхольд Вс. Я ненавижу слово «культура» URL-мекенжайы: <https://iz.ru/news/300310> 03.03.2005.

ИСКУССТВО ОНЛАЙН КАК НОВАЯ ФОРМА ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Искакова А. О.

канд. пед. наук, доцент кафедры «Иностранных языков и АНК».
Казахская национальная академия искусств Т. К. Жургенова, г. Алматы
aliya.iskakova.1959@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы функционирования искусства в виртуальном пространстве как одной из основных сфер жизнедеятельности человеческого сообщества. Основываясь на использовании таких методов научного познания, как наблюдение за текущими процессами в области современной культуры и искусства, анализ работ современных искусствоведов, автор делает попытку сравнить два существующих мира современного искусства - реальный, живой и искусство онлайн и проследить их качественные отличия.

Ключевые слова: искусство, виртуальное пространство, искусство онлайн, арт-коммуникация, современная культура, различия.

Андатпа: Мақалада виртуалды кеңістіктегі өнердің адам қызметінің негізгі бағыттарының бірі ретінде жұмыс істеу мәселелері қарастырылады. Қазіргі заманғы мәдениет пен өнер саласындағы процестерді бақылау, заманауи өнер сыншыларының шығармаларын талдау сияқты ғылыми білімнің әдістерін қолдану негізінде автор қазіргі заманғы өнердің екі әлемін, яғни - шынайы және онлайн өнерді салыстыруға және олардың сапалық айырмашылықтарын байқауға тырысады.

Түйін сөздер: өнер, виртуалды кеңістік, интернет өнері, көркемдік байланыс, қазіргі заманғы мәдениет, айырмашылықтар.

Annotation: The article considers the problems of art functioning in the virtual space as one of the main spheres of life activity of the human community. Based on the use of such methods of scientific knowledge as observation of current processes in the field of contemporary culture and art, analysis of modern art critics works, the author makes an attempt to compare the two worlds of modern art existing - real, living and art online and to trace their qualitative differences.

Key words: art, virtual space, art online, art communication, modern culture, differences.

Современное общество отличается стремительным развитием компьютерных информационных технологий и систем телекоммуникаций. За последние годы в этой области произошел качественный скачок, который в максимальной степени проявился в процессе формирования и функционирования Интернета, переставшего быть просто системой хранения и передачи сверхбольших объемов информации. Он стал новым слоем нашей повседневной реальности и сферой жизнедеятельности огромного числа людей. В связи с этим «... у пользователей компьютерных сетей, проводящих значительную часть жизненного времени в виртуальном пространстве, возникают новые интересы, мотивы, цели, установки, а также формы психологической и социальной активности, напрямую связанные с этим новым пространством» [1, с.67]. Искусство как одно из важнейших отраслей жизнедеятельности человека тоже достаточно активно вовлечено в данный процесс.

Освоение искусством новых территорий – процесс, который происходил и происходит постоянно с тех пор как появилось само искусство как таковое. Расширение территории существования искусства за счет режима онлайн началось достаточно давно с появлением собственно интернет-технологий. Просмотр фильмов, спектаклей, опер, различных шоу и концертов онлайн представляет собой реалию 21 века. Вирусная пандемия ковида-19 вынудила человека ввести рестрикты во всех сферах

жизнедеятельности общества, в том числе и искусства – по всему миру, в том числе и Казахстане начали закрываться театры, кинотеатры, концертные залы, музеи и картинные галереи, выставочные салоны, и жизнь общества приобрела совершенно новое качество, новый формат – жизнь онлайн. В 2017 году вышло в свет японское анимэ-сериал, который назывался «Счастливая жизнь в сети» и который тогда воспринимался как нечто удивительное - сегодня это стало нашей реальностью. В настоящее время мы наблюдаем как искусство осваивает новую территорию, цифровую территорию – даже премьерные показы балетных спектаклей происходят в сети, так например премьеры балетов «Анна Каренина» в Мариинском театре, «Золушка» - в Большом театре состоялись на платформе «Искусство онлайн», многие казахстанские звезды – Роза Рымбаева, Сакен Майгазиев и другие – дают концерты онлайн, не так давно национальный симфонический оркестр Франции сыграл несколько классических произведений онлайн, причем каждый музыкант и даже дирижер оркестра находились отдельно друг от друга из-за режима самоизоляции. Существуют множество онлайн платформ в интернет-пространстве, такие как «TheatreHD», «ОККО entertainment», которые сегодня стоит только нажать кнопку – «кликнуть» предлагают тебе тысячи опций насладиться искусством в режиме онлайн – музеи, театры, художественные выставки и многое другое.

Таким образом, искусство довольно быстро осваивает цифровое пространство, и наша задача попытаться осмыслить данную тенденцию и насколько это оправданно с точки зрения ценностной ориентации искусства. Следует помнить, что любая отрасль и любое направление человеческой жизнедеятельности развивается в зависимости от потребностей общества. Искусство шагнуло онлайн и довольно смело и масштабно там существует. В первую очередь, это связано с тем, что люди нуждаются в искусстве постоянно, особенно определенные категории с обостренной тягой к прекрасному – в условиях определенных жизненных ситуаций (например, пандемии), нехватки времени, отсутствия возможности пойти непосредственно в театр, в музей по какой-либо причине и материальной в том числе, они могут оказаться лишенными доступа к культурным ценностям. В таком случае им предоставляется опция не отрываться от тех духовных ценностей искусства, в которых они нуждаются. Разумеется, приобщаясь к искусству онлайн, человек получает радикально другую эмоцию, если иметь в виду качество эмоционального напряжения и удовольствия, получаемых от непосредственного лицезрения какого-либо перформанса – будь-то спектакль, концерт или картина известного художника. Более того, многие эксперты-искусствоведы [2,3] считают, что консервированный продукт онлайн вряд ли может заменить живой объект искусства, люди заполняются информацией, а не впечатлениями и эмоциями, поскольку то, что происходит вне живого представляет собой акт получения информации, даже если это потрясающий балет или изумительная выставка – не происходит обмена энергией, взаимопроникновения чувств, не осуществляется духовная работа в полном объеме. Именно по этой причине подобное приобщение к искусству, как считают многие искусствоведы не будет способствовать «духоподъемности» и реализации самой главной функции искусства – обновление и спасение человеческого духа.

Онлайн искусство потребляется в основном теми, кто далеко от культурных учреждений. Вход в виртуальное пространство свободный. Онлайн коммуникация завоевывает нашу жизнь – сейчас мы общаемся даже с близкими в основном онлайн, но непосредственное общение, вживую, воочию, тем более с объектом искусства, качественно иное. В любом случае речь не идет об отказе от одного мира искусства в реальном его восприятии, что называется здесь и сейчас, ради искусства в виртуальном пространстве. Это два мира искусства, которые существуют равноправно и человек живет одновременно в этих двух мирах, зачастую не рассуждая, который из них лучше. На самом деле они просто разные. Проблема заключается в том, что без живого мира искусства существование человека немислимо и искусство онлайн является всего лишь производным и существует только благодаря тому, что живой мир очень наполнен,

свободен, полон эмоций и чувств. Фактически, материал для онлайн поступает из живого реального мира. В онлайн нет чувственности, зато есть много других достоинств, которые мы можем использовать как инструмент. Онлайн мир дает пространство другой свободе, не просто демонстрирующей, не просто информирующей, он дает возможность создавать новые интеллектуальные проекты, которые позволяют вступать в некий диалог со зрителем, что не всегда возможно в реальной живой жизни.

Таким образом, общение с искусством вживую, в реальном мире и восприятие искусства онлайн - это два различных способа арткоммуникации, которые не замещают друг друга, а скорее дополняют, и каждый из которых связан с качественно разными эмоциями и имеет свои преимущества. Не все любители прекрасного имеют возможность общаться с искусством вживую по разным причинам, чаще всего это отдаленность от учреждений культуры и финансовые затруднения. Виртуальное пространство – это массовый продукт, он дает возможность доступа практически всем. Наедине с Кастеевским музеем, наедине с Эрмитажем в виртуальном пространстве дает возможность пообщаться «фейс ту фейс», не ощутить энергию толпы, а заглянуть внутрь себя, осознать себя как личность через восприятие искусства один на один в онлайн. Не менее важен и тот факт, что в виртуальном пространстве человеку предоставляется возможность посмотреть любой перформанс, имевший место несколько лет назад или даже ранее. Виртуальная реальность как эстетический феномен сегодня еще terra incognita, («неизведанная земля»), которая настоятельно требует пристального внимания современных эстетиков и искусствоведов.

Список литературы:

1. Бондаренко Т.А. Виртуальная реальность в современной социальной ситуации. Ростов-на-Дону, 2007 <https://www.dissercat.com/content/virtualnaya-realnost-v-sovremennoi-sotsialnoi-situatsii>
- 2..Лошак М. Музей как место силы. М., 3 октября, 2019 года. Открытая лекция в университете креативных индустрий Universal University.- <https://artmoskovia.ru/muzej-kak-mesto-sily-lekciya-direktora-gmii-im-a-s-pushkina-mariny-loshak.html>
3. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. Раздел «Виртуальная реальность в искусстве и эстетике». С. 310–327;
4. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_2/2.pdf

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАТЮРМОРТНОГО ЖАНРА В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИЦ КАЗАХСТАНА XX ВЕКА

Кайранов Е. Б.,

доктор философии (PhD), доцент КазНАИ им. Т. Жургенова, г. Алматы;

Байгазина А. М.,

магистрант 2-курса специальности 6М041300-«Живопись» КазНАИ им. Т.

Жургенова, г. Алматы;

Умбетова К. Ж.,

магистр искусств, ст. преподаватель КазНАИ им. Т.Жургенова,

г. Алматы.

Аннотация: В статье рассматривается становление и развитие натюрмортного жанра в станковой живописи художниц Казахстана XX века. Проводится анализ некоторых произведений натюрморта таких известных художниц страны, как А.Г. Галымбаева, Г.М. Исмаилова, Е.П. Карасулова, О.Д. Кужеленко и Э.Н. Бабад. Исследуется важность натюрмортного жанра в творчестве художниц страны эпохи соцреализма. Определяется вклад многих художниц в развитие натюрмортного жанра в станковой живописи Казахстана советского периода.

Ключевые слова: станковая живопись, натюрмортный жанр, творчество, изобразительное искусство, советский период, природа, цветы, вещи, XX век.

Түйіндеме: Мақалада XX ғасырдағы Қазақстан суретші-әйелдердің станоктік кескіндемесіндегі натюрморттік жанрдың қалыптасуы мен дамуы қарастырылады. А.Г. Галымбаева, Г.М. Исмаилова, Е.П. Карасулова, О.Д. Кужеленко және Э.Н. Бабад сияқты еліміздің белгілі суретші-әйелдердің кейбір натюрморт туындыларына талдау жүргізіледі. Социалистік реализм дәуірі кезінде елдегі суретші-әйелдердің шығармашылығындағы натюрморттық жанрдың маңыздылығы зерттеледі. Кеңестік заманында Қазақстанның станоктік кескіндемесіндегі натюрморттік жанрдың дамуына қосқан көптеген суретші-әйелдердің үлесі белгіленеді.

Кілт сөздер: станоктік кескіндеме, натюрморттік жанр, шығармашылық, бейнелеу өнері, кеңестік заман, табиғат, гүлдер, заттар, XX ғасыр.

Summary: The article discusses the formation and development of a still life genre in easel painting by artists of Kazakhstan of the twentieth century. Analyzes some still life painting of such well-known artists of the country, as the AG Galymbaeva G.M. Ismailova, E.P. Karasulova, O.D. Kuzhelenko and E.N. Babad. The analysis of some works of still life of such famous artists of the country as A.G. Galymbaeva, G.M. Ismailova, E.P. Karasulova, O.D. Kuzhelenko and E.N. Babad. The importance of the still life genre in the work of artists of the country of the era of socialist realism is investigated. The contribution of many artists to the development of still life in the easel painting of Kazakhstan in the Soviet period is determined.

Keywords: easel painting, still life genre, creativity, fine art, Soviet period, nature, flowers, things, twentieth century.

Натюрмортный жанр в станковой живописи занимает особое место в изображении характера предметов вещей и взаимодействии пространства, в раскрытии света и тени, всестороннем гармоничном его изображении. Этот жанр призывает людей с интересом и любовью вглядываться в предметы, на которые мы не обращаем внимание в повседневной жизни. Этот жанр позволяет передать внутреннее состояние каждого художника, его мысли и чувства. Очень многие художники в период своих творческих исследований учатся искусству у природы, и не раз обращаются к натюрмортному жанру. В истории мирового изобразительного искусства появились разные виды натюрморта, которые с

середины XX века нашли свое продолжение и в казахском изобразительном искусстве. В казахстанской живописи советского периода известны немало профессиональных художниц, сыгравших важную роль в становлении и развитии натюрмортного жанра Казахстана. Как отмечает одна из профессиональных искусствоведов страны Ли К.В.: «Пейзаж, как и натюрморт, не будучи связанным с тематической идеологией, стал в творчестве художников Казахстана 50-60-х годов XX века своего рода экспериментальным пространством для построения собственного живописно-выразительного языка. Развитие жанра натюрморта связано с именами женщин-художниц А. Галимбаевой, Г. Исмаиловой, О.Кужеленко, Е. Карасуловой» [1]. Конечно, многие художницы Казахстана советского периода известны не только великолепными произведениями пейзажного и портретного жанров, но и произведениями натюрморта. Однако, подробно ознакомившись со многими фундаментальными, прикладными и диссертационными трудами изобразительного искусства Казахстана мы пришли к выводу, что отсутствуют специальные исследования развития отечественного натюрмортного жанра. И мы считаем, что данная проблематика является тоже актуальной в рамках реализации проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире» (госпрограмма «Рухани Жаңғыру»).

В разные годы выпускались и выпускаются каталоги и альбомы, монографии и другие фундаментальные труды с иллюстрациями произведений изобразительного искусства Казахстана, составителями которых являются многие ученые и искусствоведы ГМИ им. А. Кастеева, ИЛИ им. М. Ауэзова и ЦГА РК. Среди их трудов о творчестве многих мастеров живописи отрывочно встречаются некоторые исследования о развитии отечественного натюрмортного жанра в XX веке. В этом плане полезными были труды и вступительные статьи таких ведущих ученых и искусствоведов, как Сарыкулова Г.А., Рыбакова И.А., Копбосинова Р., Шалабаева Г.К., Юферова И.П., Барманкулова Б.К., Ергалиева Р.А., Сырлыбаева Г., Ли К.В., Шарипова Д.С., Кобжанова С., Батурина О.В., и другие.

Проанализировав творчества таких известных художниц, как Галимбаева А.Г., Исмаилова Г.М., Карасулова Е.П., Кужеленко О.Д., Бабад Э.Н., Гинзбург Н.И., Кузнецова В.П., Лизогуб М.С., Тусипова З.Ж., Бейсембинова Е.С., Ярема И.З., Смагулова К.К., мы понимаем, что они среди многих других художников страны сыграли важную роль в становлении и развитии натюрмортного жанра Казахстана в XX веке. В связи с этим, учитывая ограниченность научной статьи, авторы в данном исследовании акцентируют внимание на анализе только некоторых натюрмортных произведений первых пяти известных личностей из двенадцати вышеперечисленных художниц, исходя из имеющихся источников отечественной литературы.

Галимбаева Айша Гарифовна (1917 – 2007 гг.) - советская и казахская художница кино и живописец, Заслуженный деятель искусств КазССР, Народный художник КазССР, первая профессиональная казахская художница, произведения искусства которой составляют золотой фонд страны. У А. Галимбаевы образы картин передают любовь ко всему земному, она видела мир во всем богатстве конкретностей, в ее работах присутствует некоторая простота: каждый мазок, пятно на виду. Возможно, потому что она прожила долгую жизнь, которая вместила все трудные события XX века: и голод, и войну, и разруху, и целину. Она в совершенстве владела языком света, но больше всего в ее картинах преобладают мажорные сочетания красок. Среди произведений живописи А.Г. Галимбаевой нам известны 41 натюрморта, с которыми ознакомлены по трудам 1970 года И.А. Рыбаковой [2] и 2017 года Б. Барманкуловой, С. Мамытовой [3]. Одной из самых известных картин является ее натюрморт «Дастархан». Художница показывает перед зрителем богатства своего дастархана: хворост, нарисованный ярким желтым и маленькие и изящные баурсаки, белоснежный сахар, где в центре стола находится коржын с красивым орнаментом, как символ национальной принадлежности. В другой работе «Натюрморт с арбузом» главными объектами стали чайники, чашки, ткани, древняя

керамика, подносы из нержавеющей стали, где игра света словно приглашает зрителей к столу насладиться яркой и сочной мякотью арбуза. Художница стремилась рисовать предметы правдоподобно, и именно в натюрморте она достигла технического совершенства, занимаясь «чистой живописью», именно в этом жанре присутствовала свобода от идеологии. «Именно А. Галимбаевой в конце 50-х начале 60-х годов XX века впервые разработан тип национального натюрморта, представляющего композицию предметов национального быта. Развивая этот жанр, А. Галимбаева, как знаток национального костюма, впервые вводит тему национального натюрморта из предметов традиционной одежды» [4]. Советский искусствовед Рыбакова И.А. в 1970 году в творчестве художницы отмечает следующее: «А. Галимбаева и не стремилась создать «зарисовку» с натуры, это была своего рода живописная реплика, ее отзыв на народно-традиционный обычай, его сказочный красочный образ. Среди реалистических работ, преобладающих в то время, она выглядела как фантастическая жар-птица, нечаянно залетевшая в обычный серый дом. Так А. Галимбаева опередила свое время, создав полотно, где обобщенность и символика цвета стали главным лейтмотивом живописно-пластического решения образа. Этот прием в последующие десятилетия самостоятельно разрабатывался многими казахскими художниками, и в определенной степени стал отличительным качеством разных этапов казахстанской художественной школы» [2].

Творчество Народного художника Республики Казахстан Гульфаруз Мансуровны Исмаиловой (1929 - 2013 гг.) является яркой страницей в истории изобразительного искусства нашей страны. Заслуженный деятель искусств КазССР Г.М. Исмаилова работала в казахском театре, и в связи с тем, что она работала со сценой, ее картины имели больше декоративно-экспрессивный характер, поэтому она далека от быта и прозы жизни в своих картинах, в них присутствует намеренная идеализация, у нее свой неповторимый взгляд на мир. Для ее картин характерна особая декоративность, столь созвучная традициям казахской художественной культуры. В натюрморте Г. Исмаиловой под названием «Кумысница», выполненном на холсте масляными красками, на переднем плане изображена деревянная посуда для кумыса, которая знакомит зрителей с кочевым бытом казахского народа. «Натюрморты «Кумысница» и «Головные уборы», обрамляющие основную часть триптиха, по-своему рассказывают о жизни народа и его таланте, воплотившемся в предметы декоративно-прикладного искусства. Саукеле напоминают изделия искусного ювелира - настолько виртуозно выполнена их выпуклая, осязаемо-культурная вышивка, сдержанно и благородно поблескивающая на темно-красном бархатном фоне» [5].

Карасулова (Челохян) Елена Петровна (1892 – 1980 гг., родилась в г. Екатеринодар - ныне Краснодар, РФ) - казахстанская художница, живописец. Е. Карасулова относится к старшему поколению художников-корифеев. Ее работы хранятся в экспозиции музея имени Кастеева и входят в сборник шедевров казахской живописи, таким образом ее имя уже давно известно широкой публике. Она является художницей с большой буквы, и основной частью ее работ как раз являются её натюрморты. «Один из ее произведений - «Натюрморт с кошмой» (1974 г.) продолжает добрую традицию казахских натюрмортов блестящей плеяды художниц национальной школы живописи А.Галимбаевой, Г. Исмаиловой. Обилие фруктов и ягод на фоне орнаментированного войлочного ковра с традиционным казахским орнаментом, дает характерное определение происхождению картины, что сразу же отличает этот натюрморт от его европейских собратьев. Один из самых любопытных натюрмортов, сделанных в ее творчестве, называется «Моя мастерская» - мы видим некий иносказательный мир её мастерской, в которой создаются и придумываются образы. Мастерская является местом, где художника посещает вдохновение, для того, чтобы изобразить особенность этого места, она прибегает к своему особому колориту» [6, С. 53]. Подробнее обо всех произведениях можно ознакомиться в Каталоге персональной выставки художницы [7].

Кужеленко Ольга Дмитриевна (1911 – 2001 г., родилась в г. Днепропетровск, Украина) - с 1942 член СХ КазССР, казахстанская художница работала в жанрах портрета и натюрморта. Этот жанр требует беспристрастного отношения к себе, без оглядки на будущего зрителя. Произведения художницы находятся в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева. «2016 году в ГМИ РК им. А. Кастеева прошла выставка «Энергия творчества», посвященная 105-летию со дня рождения художницы О. Кужеленко. В экспозиции было представлено более 40 работ 1930-1980-х годов из фонда музея и частных собраний. С творчеством таких художников, как О.Д. Кужеленко связана история становления изобразительного искусства Казахстана. Она приехала в республику из Днепропетровска в 1934 году, когда только начинался процесс консолидации художественных сил страны. Ее творчество – это отражение истории страны. С конца 1950-х основное место в работе О. Кужеленко занимают портрет и натюрморт. Мир повседневности, возведенный в ранг уникальности, нашел свое достойное изображение в многочисленных натюрмортах О.Д. Кужеленко. Они очень личностные, поскольку художник составлял их из предметов, находившихся в доме, мастерской. Они отражают ее вкусы, пристрастия, увлечения, настроение, в котором она пребывала в момент создания картины. Через них зритель постигает время, эстетические приоритеты представителей разных поколений» [8]. Среди произведений художницы нам известно около 10 натюрмортных работ.

Бабад Эмилия Науумовна (1912 - 1990 г., родилась в г. Киев, Украина) - советская и казахстанская художница, член СХ КазССР с 1957 года. Э.Н. Бабад является одной из художниц старшего поколения, которая также отдала всю жизнь искусству, сделав благотворный вклад в наследие страны. Главным ее жанром стал натюрморт, которому она посвятила большую часть времени и жизни. Самой известной работой в этом жанре был натюрморт, изображающий хлеб, который олицетворяет урожай, осень, есть в нём некоторый идеологически заданный смысл. Э.Н. Бабад очень свободно и уверенно чувствует себя в жанре натюрморт, так как она изображает в нем свой внутренний мир женщины, но он отличается от стиля А.Г. Галимбаевой или Г.М. Исмаиловой. Один из узнаваемых её натюрмортных работ - «Натюрморт с куманом». Его можно назвать восточным с узнаваемым для этого типа древним фоном, который является средой, пространством в жизни этого кумана. Легко и непринужденно расположены предметы, очень точно найдено место для лепешек, фруктов, чая и старинного ковра. Все они образуют такой единый неразрывный мир, и не один предмет нельзя отделить от другого, все они гармонично сочетаются друг с другом. Также, одной из широко известных ее натюрмортных работ – это «Букет с ирисами». Здесь художница не боится больших размеров, и вообще, оказывается, большинство ее натюрмортных работ монументальные по размеру. «Букет с ирисами» считается одной из лучших картин в направлении соцреализма в казахской живописи. Потому что здесь всё реалистично передается: пространство, воздух, форма, колорит каждого цветка. Зритель чувствует так, как будто изображенный букет живой, ароматный. «Эмилия Бабад вошла в историю казахского изобразительного искусства как мастер, воплотивший свой живописный дар в натюрморте. На протяжении всей долгой творческой карьеры Э. Бабад стремилась раздвинуть рамки избранного ею жанра» [6, С. 88]. Сегодня нам известно 7 работ из ее натюрмортных работ.

В целом, специальный анализ произведений натюрмортного жанра многих художников страны позволил сделать следующий вывод. В становлении и развитии натюрмортного жанра в станковой живописи Казахстана XX века внесли неоценимый вклад именно они, пять известных художниц - А.Г. Галимбаева, Г.М. Исмаилова, Е.П. Карасулова, О.Д. Кужеленко, Э.Н. Бабад. Далее, в своем творчестве часто обращались к натюрморту и внесли тоже немалый вклад в развитие данного жанра в отечественном изобразительном искусстве XX века следующие известные художницы страны, как: Лизогуб М.С. [9], Кузнецова В.П. [10], Гинзбург Н.И. [11], Тусипова З.Ж. [12], Ярема И.З. [13], Бейсембинова Е.С. [14], Смагулова К.К. [15].

В заключении статьи необходимо отметить, что кропотливый поиск оригинального почерка и индивидуальности в живописи позволило многим художницам найти свои собственные уникальные стили и в натюрмортом жанре. Благодаря этому в изобразительном искусстве XX века проявились многогранность и универсальность взгляда на мир. Иначе говоря, тонкое проникновение в глубинную суть вещей окружающей среды и наполнение их смыслом через произведения натюрморта в период соцреализма, сыграло одну из главных ролей в становлении и в дальнейшем развитии жанра натюрморта в станковой живописи Казахстана. Также, надо отметить, что советская высшая художественная школа, выпускниками которой как известно являются многие выдающиеся художники страны, оказала фундаментальное влияние на становление и развитие натюрмортого жанра страны. Когда проходит эпоха остаются лишь вещи, самые ценные из которых хранятся как наследие. И только они могут рассказать поколению, идущему следом, о времени, их породившем, очень многое. И по ним мы замечаем к примеру в музеях, что женская душа в казахстанской культуре ближе к искусству натюрморта как к природе. Свидетельство тому многие современные известные художницы, творчество которых часто обращаются к искусству натюрморта, как многообещающий девиз «Искусство спасет мир» в XXI веке.

Использованная литература:

1. Ли К.В. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр = Изобразительное искусство Казахстана. XX век. - Алматы: Атамұра: ChevronТехасо, 2001, 330 с.;
2. Рыбакова И.А. «Айша Галимбаева». - М.: «Советский художник», 1970 г., 92 стр.;
3. Барманқұлова Б., Мамытова С. «Айша Галимбаева». – Алматы: «RUAN», 2017. - 240 б.;
4. Ли К. Айша Галимбаева. Алматы: изд-во «Баур», 2007. — 180 с.;
5. Шалабаева, Г.К. Гульфайрус Исмаилова. Живопись и театрально-декорационное искусство. – Алматы: «Атамұра», галерея «Ою». 1999 г., 160 с.;
6. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 264 с.;
7. Е.П. Карасулова: Каталог персон. выст. с 6 по 20 июня 1980 г. / Мин. культуры КазССР, СХ КазССР. - Алма-Ата: Онер, 1982. - 14 с.;
8. Сырлыбаева Г. Выставка «Энергия творчества» к 105-летию Ольги Кужеленко (1911-2001) / <http://gmirk.kz/ru/sobytiya/398-lang-ru-vystavka-energiya-tvorchestva-k-105-letiyu-olgi-kuzhelenko-1911-2001-lang-lang-kz-olga-kuzhelenkony-tu-ayna-105-zhyl-toluyna-bajlanysty-shy-armashyly-uary-k-rmesi-lang-lang-en-lang> (дата обращения - 09.04.2020 г.);
9. https://artchive.ru/artists/23434~Marija_Sergeevna_Lizogub (дата обращения - 09.04.2020 г.);
10. Кузнецова Виленина Павловна (1927-2010) / Галерея искусств. - <http://artumar.kz/index.php/avtory/71-kuznetsova-vilenina-pavlovna> (дата обращения - 13.04.2020 г.);
11. А. Ковгар «Тихая жизнь на холсте». газета «Новое поколение». 15.07.2005 г., №28 (372) / <http://np.kz/old/2005/28/rcultura2.html>. (дата обращения - 13.04.2020 г.);
12. Юферова И. Зейнекул Тусипова / альбом. Алматы: ГМИ им. А. Кастеева, 2013 г., 207 с.;
13. Н. Нурфеизова, Выставка «Благодарю» Ирины Яремы / <http://gmirk.kz/ru/sobytiya/669-lang-ru-vystavka-blagodaryu-iriny-yaremy-lang-lang-kz-irina-yaremany-al-ys-ajtamyn-k-rmesi-lang-lang-en-thank-you-by-irina-yarema-lang> (дата обращения - 13.04.2020 г.);
14. Сатбаева И. В арт-галерее «Бакшасарай» открылась персональная выставка Елены Бейсембиновой «Зима. Весна. Лето. Осень» / Газета «Вечерний Алматы», №156 от 27.12.2018 г., <http://vecher.kz/how2rest/vremena-zhizni> (дата обращения - 13.04.2020 г.);
15. Ким Е.М. Күләтәйдың тұнық әлемі. Светлый мир Кулятай. / Каталог ГМИ А. Кастеева. – Алматы: «RUAN», 2007 г., 25 с.

ТЕХНИКА АКВАТИПИИ КАК СПОСОБ СОВРЕМЕННОЙ РАБОТЫ В МОНОТИПИИ

Калшора А. Б.

Магистрант 2 курса кафедры «Изящных искусств»
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова,
Казахстан, г. Алматы
kalshora@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируется такой вид техники монотипии как акватипия. Изучается опыт работы автора статьи над иллюстрированием казахских сказок. Актуальность исследования состоит в том, что, у работающего в акватипии художника есть выбор современных способов передачи художественного образа. Полученные в процессе работы градации пятен красок позволяют выявить и увидеть образно-символические значения казахского орнаментального искусства. Используемые методы исследования – сопоставительно-сравнительный, эмпирический, иконографический и иконологический анализ – позволяют получить новые знания. Выводы статьи могут быть применены в методологии практики выполнения книжной графики.

Ключевые слова: акватипия, образ, казахский орнамент, символ, иллюстрация.

Annotation. The article analyzes such a type of monotype technique as water-ink printing. We study the experience of the author of the article on illustrating Kazakh tales. The relevance of the study lies in the fact that the artist working in the water-ink printing has a choice of modern ways of conveying an artistic image. The gradations of paint stains obtained during the work allow us to identify and see the figurative and symbolic meanings of Kazakh ornamental art. New knowledge received based on conducted research methods – comparative, empirical, iconological and iconographic analysis. The conclusions of the article can be applied in the methodology of book graphics.

Keywords: water-ink printing, image, Kazakh ornament, symbol, illustration

Введение

Акватипия от слова от лат. «aqua» – вода, греч. «τύπος» – отпечаток как одна из техник в монотипии. Одним из первых художников, открывший мир монотипии, был Эдгар Дега. Говоря о его творчестве, в первую очередь следует вспомнить, что он – художник-экспериментатор. Художник любил применять эстамп монотипии как основу для дальнейшей её проработки пастелью, пробуя и комбинируя её сочетание с разными материалами. «Монотипия, сочетающая и живописное, и “печатное” начала, обрела второе рождение прежде всего благодаря Эдгару Дега, увлекшемуся этой техникой в середине 1870-х годов» [1]. Именно через эту технику рисования художник выявлял красоту и богатство колорита во многих работах, таких как «Звезда балета» (1878), «Две танцовщицы выходят на сцену» (1877–1878), «Сцена балета» (1879), «Танцовщица на сцене с букетом» (1876), «Репетиция балета» (1876) и многих других произведениях. Возможно даже, что благодаря монотипии, художник научился применять в своём творчестве некоторую непосредственность сочетаний красок, легкости и общего живописного колорита, свойственного его манере исполнения. К ней обращаются многие художники, как к технике рисования, позволяющей открывать новые возможности художественного выражения.

Другой художник, Макс Эрнст, много работал в разных техниках монотипии, таких как граттаж, фроттаж («Обычай листьев. Лист №18 из серии “Естественная история”, (1925) и декалькомании и др. В биографическом исследовании, книге «Макс Эрнст (1891–1976)» упоминается: «Интерес Эрнста к психологии, творческая изобретательность, умение превращать привычные, обыденные вещи в неожиданные и загадочные образы

нашли благодатную почву для выражения» [2, с.10]. В книге особенно отмечают такие неординарные произведения в декалькомании как «Наполеон в пустыне» (1941), «Наряд невесты» (1939), «Испанский врач» (1940) и т. д.

Но в нашем исследовании речь пойдет о такой технике рисования как акватипия. Её начало возникновения относится к Востоку, как техники рисования на воде под названием эбру. Она была известна в Китае, Японии, Узбекистане, Пакистане, Индии, Персии и нет единого мнения о точном месте происхождения техники эбру [3]. Она вызывает достаточно большой интерес среди современных художников. Яркий пример недавнего арт-события: на одной из прошедших выставок «Грёзы на воде» в 2018 году в Казани турецкие художники Хикмет Баручгугиль и Айгуль Окутан – мастера эбру с международным признанием – рисовали в этой уникальной технике [4]. Техника эбру известна благодаря искусству книгопечатания, которую называют ещё «турецким мраморированием». Её используют и по сей день в качестве художественного оформления многих элементов книг, таких как форзац, края обреза книги и т. д. Мастера эбру богато расписывают таким способом книгу, что не только выглядит роскошно, но и просто ценится её обладателями, любителями и коллекционерами.

Основная часть

Одна из особенностей техник монотипии состоит в том, что любой задуманный образ, замысел, идея художника, воплощённая в этой технике, приобретает значение уникального произведения. И одной из таких нами рассматриваемых разновидностей техник монотипии является акватипия. Её еще называют акваграфия, водная печать, но главный смысл остаётся в том, что, как и в монотипии, она отпечатывается в своём единственном и неповторимом экземпляре.

В этом случае, наше исследование основано на примере авторского выполнения свободных иллюстраций по мотивам казахских сказок. Рассмотрим одну из многих наших работ – «*Казахский танец*», 2018 (Рис.1), и расскажем о технологии её выполнения.



Рис. 1. А. Калишора. Казахский танец. 2018. Акватипия. Бумага, колеры, цветные карандаши

Нужно сказать, что автор руководствовался «домашним» способом изготовления акватипии. Под этим подразумевается, что мы использовали несколько цветных колеров, растворитель № 647, цветную бумагу формата А 2 и ёмкость в виде ванночки с водой. Здесь нужно учитывать её размер, который должен подходить под выбранный формат бумаги. К тому же, хотелось бы заметить, что для такой техники монотипии выпускаются уже готовые краски под названием «Краски для эбру» или «Краски для мраморирования», хотя и сам художник может их сделать, учитывая, что в интернете есть множество рецептов их изготовления. В этом случае художник по чутью, исходя из своего опыта индивидуального творчества, подбирает используемые краски, фантазируя с материалами, находя свой «личный рецепт». Такие краски приобрести не так просто, возможно, в силу их не особой популярности у нас, в Казахстане.

Далее краски разводим с растворителем в баночке для более удобного их перемешивания до жидкой консистенции, таким способом приготовим два цвета – красный и зелёный. Затем разбрызгиваем кисточкой в свободной манере по поверхности воды, получая разводы красок, с которыми можно играть, рисуя по воде другим концом кисточки. Стоит не забывать, что в этом случае краски никогда не будут стоять, застыв на одном месте, как в традиционном эбру с применением специальных красок. Поэтому для автора важно маневрировать в быстром темпе, чтобы успеть накинуть бумагу, пока краски удачными узорами растекаются по воде. После этого мы аккуратно стягиваем бумагу в обратную сторону от ванночки и оставляем высыхать.

Мы получим отпечаток в виде своеобразных и расплывающихся оригинальных узоров. Отпечаток уже является самостоятельным декоративным произведением, однако в качестве доработки мы использовали цветные карандаши для выявления конкретного образа.

Как и в случае работы Макса Эрнста, для которого декалькомания давала случайно возникающие образы в отпечатанном полотне, так и для нас акватипия позволила выявить, что в полученном пятне появился персонаж из сказки. В книге о М. Эрнсте говорится: «Случайные силуэты отпечатков вызывали в воображении художника образы, которые становились более конкретными после доработки отдельных деталей с помощью кисти – из смутных видений рождались и обретали собственный облик фантастические персонажи, оставлявшие зрителю свободу интерпретации увиденного» [2, с.26]. Подобным образом автор в самом оттиске изначально уже видит предполагаемый образ и прорабатывает его карандашами. В этой работе мы можем увидеть девушку в национальном казахском костюме, которая словно кружится в характерном движении «қамшы» (плеть) казахского танца. Сами расплывшиеся узоры напоминают многие казахские орнаментальные фрагменты. Допустим, мы можем заметить на платье девушки часто встречающийся растительный мотив, например, «қызғаздақ», что переводится как «тюльпан», символизирующий красоту, а также часто использующийся для украшения одежды девушек [5]. Мы можем проследить, что в нижней части одежды особенно часто встречаются как крупные, так и мелкие тюльпаны. В тоже время они напоминают многоярусные воланы платья, стилизованные автором под такие цветы. Само контрастное сочетание не только подчеркивает выразительный способ передачи в трёх цветах, но также, в свою очередь, имеет символическое значение. В книге «Казахский народный орнамент» пишется: Особая сила и привлекательность декоративной казахской культуры сказывается в цвете. Именно потому, что казахское искусство в основном сводилось к узору, народные художники особенно ярко выявляли лиризм, эмоциональность своего творчества в цвете, в его ритмике в гармоничных цветовых композициях. <...> Расцветка никогда не бывает безучастной к графической схеме узора. Она всегда выделяет основные фигуры, декоративные центры создавая для них подсобный цветовой фон» [6]. Таким способом автор использовала красный и травянисто-зелёный, как основные взаимно-контрастные, всегда гармоничные цвета, а жёлтый цвет бумаги играл роль не только

готового фона, но и дополнил трехкомпонентность колорита, символизируя собой мудрость. Мы также можем заметить, что головной убор девушки, свадебный «сәукеле», случайным образом отпечтался в виде одного из старинных казахских мотивов орнамента «мүйіз» (рога). В книге «Казахское народное прикладное искусство» А. Маргулана пишется, что: «Олицетворение барана как символа богатства и благополучия особенно ярко сохранилось в искусстве казахов, узор бараний рог в различных вариациях до сих пор является одним из основных зооморфных мотивов казахского орнамента» [7]. Можно предположить, что этот узор своеобразным образом передаёт «уқи» (пушистый пучок перьев филина) на макушке «сәукеле».

Таким образом, мы смотрим на танцующую девушку, чьё платье «соткано» из бутонов тюльпанов, струящихся волнами. Как и в случае Эдгара Дега, которому было свойственно передавать мгновенье движений и поз в танце балерин, их воздушные пачки, контрастно выделяющиеся на общем фоне монотипии. Рассмотрим работу «Звезда» (1878), где Дега пользуется монотипией, чтобы выявить краткий момент движения полёта танцовщицы. Так и в нашей акватипии мы старались выявить красоту жеста в казахском танце, передав мимолётное ощущение движения. В этом случае мы также можем осознанно понимать и строить плановость композиции. В книге «Искусство цвета» И. Иттен рассуждает, о том, что пространственное воздействие цвета зависит от различных компонентов [8, с.78]. На примере нашего цветового решения можно заключить: «Контраст по насыщенности вызывает следующие ощущения о восприятии цвета: чистые, насыщенные цвета будут выступать вперёд по сравнению с близкими по светлоте, но блёклыми цветами» [8, с.78].

Отпечаток акватипии можно использовать как коллаж в смешанной технике. Подобным образом, в авторской оригинальной технике, была выполнена обложка книги в развороте к казахским сказкам (Рис. 2).



Рис. 2. А. Калшора. Обложка книги «Казахские народные сказки». 2017. Коллаж. Акватипия, оригинальная графика

В этом случае мы первоначально выполнили композицию гуашью в сочетании с перламутровыми красками на цветной бумаге с чёрным фоном, затем в качестве вырезок из полосок использовали отпечатки акватипии. Расплывающимися узорами,

напоминающими стиль казахских узорных войлочных текеметов, они эффектно вписываются в общую композицию, подчеркивая национальные традиции.

Выводы

Для художника акватипия даёт бесценный опыт как в сочетании различных техник рисования, так и выявлении новых и нестандартных решений в книжном искусстве. Но акватипия имеет множество разных возможностей в решении свободных фигуративных образов, а также идеи воплощения декоративных композиций. Во время работы с акватипией, у автора возникли образы в казахском национальном колорите, имеющем символическое значение. На самом деле, играя с красками в акватипии возможно целенаправленно достигать замысла, находить в самом отпечатке свободные ассоциативные образы человека, животных, цветов и т. д.

Список литературы

1. Русский музей представляет: Монотипия из собрания Русского музея / Альманах. Вып.313 – СПб: PalaceEditions, 2011. С. 6.
2. Макс Эрнст (1891–1979). Т. IX. / авт. текста М. Г. Пивень. – М.: Директ-Медиа, 2016. С. 10-26.
3. Эбру / <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B1%D1%80%D1%83> (дата обращения: 31.03.20)
4. "Грезы на воде": уникальная выставка работ эбру открылась в Казанском кремле / https://m.islam-today.ru/islam_v_rossii/tatarstan/grezy-na-vode-unikalnaa-vystavka-rabot-eburu-otkrylas-v-kazanskom-kremle/ (дата обращения: 31.03.20)
5. Презентация "Изучение национальных символов, казахского орнамента, национальной одежды" Карачева О. А. / <https://infourok.ru/prezentaciya-izuchenie-nacionalnih-simvolov-kazahskogo-ornamenta-nacionalnoy-odezhdi-906580.html> (дата обращения: 01.04.20)
6. Казахский народный орнамент / вводная статья и примечания к таблицам В. Чепелева. М.: Искусство, 1939. С. 7.
7. А. Х. Маргулан. Казахское прикладное народное искусство Т. I. – Алма-Ата: Онер, 1986. С. 42.
8. Итген И. Искусство цвета. – М.: Д. Аронов, 2004. С. 78.

ОБРАЗ «ОСОБОГО ЧЕЛОВЕКА» В КИНЕМАТОГРАФЕ США

Касымханова А. А.

магистрант кафедры «История и теория кино»;
akmaral.25.03@mail.ru

Попов В. И.

доктор PhD, старший преподаватель кафедры «Режиссура экранных искусств»;

Ногербек Б. Б.

доктор PhD, доцент кафедры «История и теория кино».
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

Аннотация. Данная статья освещает эволюцию образа «особого человека» в кинематографе США, анализирует примеры голливудских актеров с ограниченными возможностями, а также рассматривает непосредственное участие в съемках «особых людей».

Ключевые слова: «особый человек», «особые люди», эволюция образа, инвалидность, кинематограф США.

Андатпа. Бұл мақала АҚШ киносындағы «ерекше адам» бейнесінің эволюциясы туралы, Голливудтың мүгедектігі бар актерлердің мысалдарына талдау жасайды, сонымен қатар «ерекше адамдар» түсіріліміне тікелей қатысуды қарастырады.

Түйін сөздер: «ерекше адам», «ерекше адамдар», бейненің эволюциясы, мүгедектік, АҚШ киносы.

Abstract. This article covers the evolution of the image of “an exceptional person” in the USA cinema, analyzes the examples of Hollywood actors with disabilities, and also considers direct participation in the filming of “exceptional people”.

Keywords: “an exceptional person”, “exceptional people”, evolution of an image, disability, cinema of the USA.

Введение

Кинематограф, согласно концепции киноведа С.Н. Пензина, исполняет воспитательную функцию, потому что произведения киноискусства обладают величайшими возможностями для формирования патриотизма, мировоззрения, эстетического и нравственного воспитания людей [1]. Этой характеристике полностью соответствует кино об «особых людях», то есть, о людях с ограниченными возможностями, потому как данное направление кинематографа тесно переплетено с острыми социальными проблемами и их замысловатыми сюжетами, взятых из самой жизни. Так, в ведущих странах мира постоянно создаются фильмы, освещающие жизни и судьбы людей с ограниченными возможностями. Именитые актеры Голливуда исполняют роли «особых людей» (Дастин Хоффман в «Человеке дождя», Аль Пачино в «Запахе женщины», Колин Ферт в «Король говорит!», Сальма Хайек во «Фриде») и получают награды на престижных кинофестивалях. В мировой практике кинематографии для людей с ограниченной жизнедеятельностью – не существует ограничений в жанрах кино, то есть, как в жизни обычных людей: есть место радостям, горестям и страхам, их не дискриминируют по признаку инвалидности. В зарубежном киноискусстве создано множество выдающихся кинокартин, посвященных людям с ограниченными возможностями. Так, в США и в странах Европы, люди с ограниченными возможностями являются полноправными представителями своих стран наряду со здоровыми жителями, общество принимает их, а развитая инфраструктура позволяет им жить полноценной

жизнью. Более того, мировое кино еще давно ввело в практику приглашать людей с ограниченными возможностями на съемки в фильмах, где они сами себя представляют. Не хочется умалять таланты профессиональных актеров, они могут «вжиться» в любую роль, но «особому человеку» не надо играть роль человека с ограниченной жизнедеятельностью - он просто проживает свою жизнь в кино. Таким образом, данная статья представит вниманию «особого человека» в качестве актера, который может обогатить любой фильм за счет своей неподдельной искренности.

Целью статьи является анализ феномена «особого человека» в кинематографе США.

Задачи:

- проанализировать эволюцию образа «особого человека» за время существования киноиндустрии,
- провести наблюдение творчества мировых актеров с инвалидностью,
- представить фильмы с непосредственным участием «особых людей».

Ю.Г. Воронцовская-Соколова провела анализ эволюции образа «особого человека» в мировой игровой кинематографии. Согласно проведенному исследованию автора, образ человека с ограниченной жизнедеятельностью претерпел изменения от «негативного клише аутсайдера к гуманистическому прочтению личности «особого человека» и его места в современной экранной культуре». На этапе зарождения кинематографа, образ «особого человека» был связан со странностями, иронией, иногда даже сарказмом в их адрес, отмечает Ю.Г. Воронцовская-Соколова. Физические деформации и недостатки «особых людей» ассоциировались со страхом, опасностью, отвращением, поэтому эти признаки применялись в жанре фантастики или фильмов ужасов («Человек, который смеется» (1928), «Уродцы» (1932)). Далее автор анализирует эволюцию образа «особого человека» через призму горького опыта Второй мировой войны, где находит отражение личная трагедия ветерана войны, адаптация к мирной жизни. В 1970-80-х гг. образуется авторское концептуальное кино, в котором первостепенное место отводится человеку во всех его проявлениях и ипостасях. Таким образом, этот период ознаменовался появлением реалистичных фильмов об «особых людях», в которых отражаются проблемы, вызванные категориями нарушений и с «точки зрения внутренней субъективности» («Каждый за себя, а Бог против всех» (1974), «Форрест Гамп» (1994)). И наконец, признание Европой и США гуманистических ценностей, как в социальной, так и в культурной сферах жизнедеятельности, привносят на экраны нового «особого человека» – обладателя истинных ценностей, романтика, способного осчастливить того, кто рядом («Я Сэм» (2001), «А в душе я танцую» (2004), «Один плюс один» (2011) [2].

Однозначно фильмы отражают время и устои общества, эволюцию тех или иных процессов и образов, хронологию событий с начала XX века по настоящие дни, в связи с чем и был произведен обзорный анализ образа «особого человека» посредством фильмов автором статьи. Ю.Г. Воронцовская-Соколова наглядно показывает изменения образа «особого человека» за весь период существования кинематографа, подчеркивает положительную перемену общественного мнения по отношению к людям с ограниченной жизнедеятельностью, так как, наряду с образом менялся и социум на протяжении всего времени.

Мало кому известно, но среди звезд киноиндустрии имеются достаточно примеров головокружительного взлета, славы и мирового признания, невзирая на наличие инвалидности. Одним из ярких тому доказательств является известный голливудский актер Сильвестр Сталлоне. Будучи новорожденным младенцем, ему была нанесена травма акушерами – повреждение лицевых нервов. Однако паралич нижней левой части лица и невнятная речь не были окончательным приговором для Сталлоне. Активная физическая работа над собой не прошла даром, Сильвестр прочно занял нишу среди актеров с ампула сильного мужчины, у которых, как правило, действия говорят красноречивее слов. После «Рэмбо», «Рокки», «Кобра», «Неудержимые» и целой галереи других образов, манера

говорить одним углом рта стала визитной карточкой актера [3]. Таким образом, величайший мотиватор, Сталлоне, свой недостаток превратил в достоинство.

Майкл Берриман также умело воспользовался своим, мягко говоря, недостатком, он – актер одного амплуа, звезда жанра ужасов. Берриман родился со страшным диагнозом «гипогидротическая эктодермальная дисплазия», который лишает человека зубов, ногтей и волос. Обладателю яйцеобразной головы и огромных надбровных дуг, не светила кинокарьера даже в мечтах, но судьбоносная встреча с режиссером Милошем Форманом и съемки в фильме «Пролетая над гнездом кукушки» стали началом череды разных ролей монстров, маньяков и бандитов [3]. У актера получилось перевоплощаться в разных монстров без грима, а красота, по мнению Берримана, дело относительное. Следует отметить, что Майкла Берримана не расстраивали физические недостатки, ведь в жанре ужасов он добился ошеломительного успеха и признания.

Следующий представитель Голливуда с не ярко выраженной, но все же инвалидностью, это – Квентин Тарантино. Он – один из самых востребованных режиссеров на сегодняшний день, заручившийся любовью миллионов киноманов, каждый именитый актер считает за честь сняться в его фильме. Мало кто, кроме преданных поклонников, знает, что Квентин не любил учиться в школе и даже был из нее исключен, чтением книг он предпочитает просмотр фильмов. Объяснением этому является дислексия: ему доставляет сложность читать и писать, запоминать информацию. Следует обратить внимание на тот факт, что дислексией страдают и ряд других коллег по цеху Тарантино, это Гай Ричи, Стивен Спилберг, актеры Вупи Голдберг, Орландо Блум, Кира Найтли, Киану Ривз, Том Круз, Дэниэл Рэдклифф и другие [3]. На первый взгляд кажется, что дислексия – это не серьезный недуг, но ведь актерам надо прочесть и выучить сценарий, можно только догадываться, как они с этим справляются.

Наряду с признанной голливудской плеядой звезд, на экранах появляются и непрофессиональные актеры с инвалидностью, которые ни сколько играют, а сколько проживают роль «особого человека» в кинокартинах. Можно привести много примеров американских фильмов с участием «особых людей», но хочется остановиться на новинках 2019-го года «Арахисовый сокол» и «В погоне за ветром». В этих фильмах сыграли одну из главных ролей люди с синдромом Дауна. Режиссерам «Арахисового сокола» Т. Нилсону и М. Шварцу смелости не занимать, ведь они совместили в фильме несколько жанров: драма, комедия, приключения, спорт к тому же с «особым человеком» в роли протагониста [5]. Фильм повествует историю о парне с синдромом Дауна, который вынужден коротать свою жизнь в доме престарелых, но мечтает стать настоящим рестлером. Герой сбегает из места заточения и на пути к своей мечте встречается с рыбаком, и этому забавному дуэту предстоят невероятные приключения. Актер Зак Готтзаген действительно имеет синдром Дауна, на экране он продемонстрировал не только способность вести активный образ жизни, но и блестящее актерское мастерство. Благодаря актерскому союзу Шайи ЛаБафа, Дакоты Джонсон и Зака Готтзагена фильм получился добрым, искренним и жизнеутверждающим.

Следующий фильм «В погоне за ветром» основан на реальных событиях, это австралийская драма о первой женщине, выигравшей скачки на Кубок Мельбурна. Мишель – это девочка, мечтающая о кубке Мельбурна с детства и отличающаяся трудолюбием и рвением к мечте. Младший брат Мишель родился с синдромом Дауна, все его братья и сестры стали жокеями, а он конюхом. Стиви снялся в фильме о своей сестре в роли самого себя. Это, пожалуй, самое удачное режиссерское решение Рэйчел Гриффитс [6]. Игра Стиви самого себя напоминает о том, что эта история – не вымысел, а реальность, и что в победителях здесь не только Мишель, которую не удалось сломать, но и ее брат, Стиви, безграничная любовь и доброта которого помогли ей выстоять.

Людей с синдромом Дауна называют «солнечными», и это вполне справедливое наблюдение, ведь они дарят положительные эмоции, являются открытыми и

доброжелательными по своей натуре. Несмотря на инвалидность, они вполне могут вести полноценный образ жизни и более того, сниматься в кино, как показала практика.

Таким образом, стремление к заветной мечте, неимоверное трудолюбие, вера в себя, поддержка близких могут сделать «особого человека» настоящей звездой Голливуда. К тому же, непосредственное участие в съемках «особых людей» преобразует фильм, делает его более естественным и искренним. Следует помнить, что фильмы об «особых людях» являются средством социальной адаптации и реабилитации для людей с ограниченной жизнедеятельностью. Более того, для обычного среднестатистического человека, фильмы с «особыми людьми» являются не менее мотивационными и жизнеутверждающими, они вдохновляют зрителя преодолевать трудности и добиваться намеченных целей наперекор всем обстоятельствам.

Опыт и вклад США в развитие мирового кинематографа значителен и грандиозен, в частности, в освещении острой социальной темы - образа «особого человека» на киноэкранах. Благодаря этому, отношение американских граждан к людям с ограниченными возможностями изменилось в лучшую сторону. Этот бесценный культурный опыт и положительный пример следует перенять и нашему молодому Государству.

Список использованной литературы:

1. Пензин С.Н. Кино как средство воспитания. – Воронеж: Издательство Воронежского университета. 1975. - 152 с.

2. Воронцовская-Соколова Ю.Г. Эволюция образа «особого человека» в зарубежном игровом кинематографе [Электронный ресурс] // Концепт. – 2014. – Современные научные исследования. – Вып. 2. ART 54463. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54463.htm> (дата обращения 15.03.20)

3. Заяц А. 10 киноактеров с физическими отклонениями. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Film.ru. – URL: <https://www.film.ru/articles/iskusstvo-byt-soboy?page=show> Дата публикации: 19.05.2016. (дата обращения 25.03.20)

4. Реутова К. «В погоне за ветром»: Рецензия Киноафиши. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Киноафиша. – URL: <https://www.kinoafisha.info/reviews/8328066/#> Дата публикации: 08.11.2019. (дата обращения 30.03.20)

САХНАҒА САНАЛЫ ҚАДАМ

Кубеков Талгат

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының аға оқытушысы
talgat.nuskabek@mail.ru

Аңдатпа: Бұл мақалада театр өнеріндегі кездесетін олқылықтар жайлы айтылады. Әр ұлттың өзінің тарихы мен ұстанымы, әдет-ғұрпы, сөз саптау ережесінің бары тілге тиек етіледі. Қазір қандай жаңашыл спектакльдер қойылуда? Неге біз сахнадағы әсем өнерден алшақтап, құбыжық өнерге әуеспіз? Қайда барамыз? Қазақтың тарихы мен классикалық шығармалары қайда? Біз еліктеуден қашан кетеміз? - деген сұрақтар төңірегінде сөз қозғалады? Сахнадағы өнерді коммерциялық және фестивальдық деп екіге бөліп қарайтын заман келгені ме? Сол шығармаларды қоярда неге көрерменді ойламаймыз? - деген сынды кеңес пен ой-пікір жазылды.

Кілт сөздер: Театр әлемі, театр сахнасы, заман талабы, көрерменнің түсінігі, сахналақ әсемдік, ұлттық қойылымдар.

Резюме: В этой статье говорится о недостатках, которые встречаются в театральном искусстве. Также говорится о том, что у каждой национальности своеобразная история, традиция и правила правильного подбора слов в речи. Какие новейшие спектакли ставятся на данное время? Почему мы склонны к плохому, тем самым не замечаем то самое прекрасное на сцене? Куда мы катимся? Где мы оставили историю казахов и классические произведения? Когда мы перестанем увлекаться "не своим"?! В области этих вопросов написана статья. Пришел ли тот момент, когда мы делим искусство на коммерческое и фестивальное? Почему мы не думаем о зрителе, когда ставим те самые спектакли? Все эти вопросы подробно рассмотрены в статье.

Ключевые слова: Театральный мир, театральная сцена, современные требования, концепция зрителя, сценическая красота, народная постановка.

Abstract: This article addresses the shortcomings of theatrical art. Each nation has its own history and principles, customs and spelling rules. What innovative performances are taking place now? Why do we move away from beautiful art on stage and love the art of monsters? Where are we going? Where is Kazakh history and classic? When do we stop imitating? - What problems? Is it time to divide stage art into commercial and festival art? Why do not we think about the audience when we stage these works? - critical advice and opinions.

Key words: Theatrical world, theatrical stage, modern requirements, the concept of the viewer, stage speech, folk production.

Театр тәрбие орны десек, бүгінгі театр сахнасындағы қойылымдардың мазмұны осы критериге сай ма. Мәлененің маңызды екені анық мұның артында ұлт, мемлекет идиалогиясы тұр. Ғасыр үні- нені үндейді. Күрделі кезеңді өткізіп жатқанымыз анық ұлт болып қалыптасу, мемлекет болып беку кезеңі. Осы тұрғыда мәдениет үлкен роль атқаратыны анық. Патриатизм, сенім, жоспар, нақты қадамдар жасау бәрі мәдениеттің маңызды мақсаты. Театр репертуарына кіретін қойылымдардың маңыздылығын түсіну керекпіз. Көркем өнер дегеніміз- көз бояшылық емес екенін түсіне алмай жатырмыз. Сахнаға саналы қадам жасау –драматургия, режиссура, актёр, суретші т.б сол қадамның салмағын сезіну. Көптен байқалып келе жатқан үлкен проблема бар мысалы сахнадағы қойылымдардың көрерменге арналған не фестивальдық деп бөлінетін жағы бар және бір түрі комерческии деп аталады. Мұны үлкен қасірет - деп санауға болады. Өзіміз бұрын сонды көрмеген кездейсоқ бір дүниелер болса жақсы екен деп, жылы сөз айтып құтылуға үйрендік. Соның себептерінен сапа көркем өнерді жоғалтуға жақын тұрмыз.

Жарнамасы жер жарған қойылымдар бір көргенге ғана жарамды. Себебі бүгінгі спектакльдерден тебіреніс таппайсың. Тек сырт пішін, секіру, билеу, ән салу форма ғана. Нарықтық заманда уақыт өлшеулі тұтынушының талабына сай қойылым болмаған соң, бәрі бекер. Сөздің ашығына көшейік мәселе - ұлттық санада. Көрермендердің көкейіндегі сұрақтарға кім жауап береді. Тақырыбы ескірген шығармалар ұлттық менталитетке сай келмейтін, оның үстіне оларға арнайы киімдер тігілуі керек дәл бүгінгі көрерменге өрескел көрінетін заманауи үлгіге сәйкес келмейтін театрдың қаражатын ойып алатын қойылымдар түкке қажеті жоқ екенінін кесіп айтамын. Елдігімізді, жетістігімізді көргеніміз болашағымызға үміт сыйлайтын мативациялық қойылымдар жас ұрпақ ертеңгі тізгін ұстайтын азаматтарға позитивті қойылымдар қойылмайды. Ақтуальды тақырыппен айналыспай оңалмаймыз, көрермен жоқтың қасы. Тақырыбы ескірген шығармалар ұлттық менталитетке сай келмейтін оның үстіне оларға арнайы киімдер тігілуі керек дәл бүгінгі көрерменге өрескел көрінетін замауи үлгіге сәйкес келмейтін театрдың қаражатын ойып алатын қойылымдар түкке қажеті жоқ екенінін кесіп айтамын. Елдігімізді жетістігімізді көргеніміз болашағымызға үміт сыйлайтын мативациялық қойылымдар жас ұрпақ ертеңгі тізгін ұстайтын азаматтарға позитивті қойылымдар қойылмайды. Ақтуальды тақырыппен айналыспай оңалмаймыз көрермен жоқтың қасы. Көрермен көз қарасы өзгерген интеллектуалды даму кезеңде келеміз көкірек көздері ашық күллі әлемнің проблемасымен жетістігіне қанық. Ал біз ұсынып отырған қойылымдар көнерген қалай төңкерсекте талапқа сай критетерилерге жауап қатпайды.

Театр режессурасы артистері жаңа жол таба алмай отыр. Себеп идеологияда арнайы тапсырыс көркемдік кеңес нақты бағдар қажет. Өнерді бағамдап бағалайтын өнер тану немесе сын мәселесімен айнасытын мамандарға да назым бар. Баяғы үрдістерін өзгерткілері келмейді айналып кеп айтатындары баяғы былай болған екен деген баз баяғы, баяғы әз қожаның таяғымен жүр. Сыншыны сынайтын кезде келді-ау. Жыйрма жылдың төңірегінде Қазақстан театрлары тұралап тұр десек өтірік емес. Қас сұлудың көз жасындай мөлдір өнер - театр деген Ғ.Мүсірепов дәл осы баламаға лайықты қойылымдар жоқтың қасы. Себеп қаншама фестивальдар өткізіліп жатыр, сол фестивальдардың бас жүлделерін алып жатқан спектакльдер - сахнада бір құбыжықтар жүргендей елестейді. Қойылымдарда мазмұн жоқ. Образ сомдап, салынып жүрген актёр көрмейміз жеңіл-желпі сырт пішін мен шешілген көрермен түгіл, өздері түсінбейтін не образдық шешім стилі жоқ, рактовка мүлде. Органикалық көңіл-күй тек бір арман шығар қысқасы, сахнада құбыжықтар арылы-берілі сабылып билегенсіп страдальщинамен айналысып жатады. Музыка оправдания мизонсцена решения бәрі тапталды. Мен мұны індет деп айтамын. Дәл осындай қойылымдарға бас жүлделерді беріп, бүкіл театр үрдісін тоқырауға ұшыратқан сол сыншылар қауымы деймін. Көзімнің жеткені бұл сыншы мырзаларға ойларына оқшаулау, әдеттегіден өзгешелеу болса, соны мақтай жөнелетін жағымпаздық пайда болған. Театр құлдырағаны тікелей сіздердің жауапкершіліктеріңізде. Қазақ сын түзелмей, мін түзелмейді дегенді осыған орай айтқан болар. Қара қылды қақ жарып, жалтармай жағынбай сөйлесе әліде түзелерме еді. Мысалы мемлекеттік театрларға бір жылдық қойылымдарға қаншама қаражат қарастырылады. Ал сол қаражат тиімді пайдаға асып жатырма? Мемлекеттігіміздің даңқын асқақтатып жатырма? театрға барған көрермен Қазақстан деген мемлекеттің азаматы екеніне мақтан етемін деп шығатындай қойылым көріп шықтыма? Жастар мативация ала – алдыма? Неге? Қазағымыздың тарихын, даналығын, дәстүрін, әдемі үрдісін, киімін насихаттайтын ұлттық ерекшелігізді айтатын, тамаша қойылымдармен толтырмаймыз. Эксперимент не теңіміз? Біз дініміз бөлек тәрбиеміз, салтымыз бөлек, санамыз бөлек, ұлт емеспізбе. Қолда тұрған алтыннан қашып, қара көмірдің арасынан қоғасын іздеп адасып жүрміз. Әй дейтін әже, қой дейтін қожаға құлақ аспайтын болдық. Қожа да, әжеде жоқ боп тұрған шығар бәлкім. Қазақтың бала берсең сана бер, санасыз болса ала бер -дегені осы болар.

Театр реформаторы К.С Станиславский сахнада саналы актёр ғана әрекет тудыра алады деген. Жарнамада мына театрда Гамлет қойылып жатыр екен деген жалған

лозунговый қойылымдардан қашуымыз қажет. Ол заман өтті. Жаңа ғасыр, жаңа заман, жаңа талаптар болғаны дұрыс. Театр сахнасында Қазақ деген елдің ерекшелігін көрсететін, мақтан ететін қазақ классикалары, қазақ шығармалары көп қойылуы қажет деп білемін. У Шекспирді, Б. Шоуды, Гогольді т.б басқаны дәріптеп болған шығармыз. Европа, Ресей өз шығармаларын бізден жақсы дәріптейді. Өздерінен асып біз жарытпайтынымыз белгілі. Қамба толы қазына. Қазақтың әр-бір эпосы, дастаны, аңыз әңгімелері, поэзиялары, кез- келгені бір -бір драматургия жасауға дайын тұрған қымбат қазыналар. Кешегі У.Шекспирлер өздерінің пьесаларын сол заманның одан ертеде өткен халық арасында тараған новеллалар, афсаналар, әңгімелерді негіз қылып жазған екен деседі. Міне біз өзгені дәріптеуді жақсы білетін, өзінікін бағалай алмаған елміз. Ұлтшыл емес екеніміз жақсы, ұлтжанды емес екеніміз, жақсы емес деймін. Әлемнің қай жеріне барсаңда тіпті кино, спектакльдерін көріп отырып, сол елдің ерекшелігін өз мәдениетіне, ұлтына деген махаббаттын байқайсың. Мына тұрған көрші ел қырғыздан да, арысы өзбетенде тағысы -тағы ұйренеріміз көп. Керек десеңіз сол Шекспирді ойнаса өз ұлттырының киімін киіпте ойнай береді. Ал біздер еліктеу, қайталау, ұқсап бағу толып жатқан проблема. Өз шығармаларымызға келгенде жыртық, жарымаған киім, декорация музыканың өзін арнайы жазғызудың орнына тапқанымызды қоя салып болады осы дегендей. Ал басқа шетелдік шығармаларда керемет талдап түймесіне дейін ондағы белгілерге дейін көңіл бөлеміз. Біздің өнер танушыларымыз өзінікінен өзгенікін жақсырақ біледі тіпті кей бірі өз тілінде түсінбейді. Міне осылар бізге сыншы...

Мақаланың негізгі мақсаты даттау емес, ұлтжанды болуға шақыру деп біліңіздер. Ендігі көрерменге ұлттық шығармаларды көп насихаттауымыз қажет. Өгенің керек болмайтынын кесіп айта аламын. Себебі жаңа ұрпақ паатритизімі жоғары жастар келе жатқанын ұғыныңыздар. Академиялық театрлар болсын, облыстық жеке театрлар болсын, ешкім ат тонын алып қашып ақтамайақ қойсын. Көркемдік кеңес құрылуы керек деген сөзді мен ғана айтып отырған жоқпын. Қазақ өнерінің қамын қаншалаған азаматтар шырылдауда. Әр-бір театрларда қойылып жатқан қойылымдарды сараптайтын идеологияға сай келеме? анықтайтын жанашыр жандарды тағайындау қажет. Өз тілін ұлтын сүйетін азаматтар болғаны міндетті. Қазақтың ұлы - күллі әлемді Мағжанның әнімен, халық әндерімен тәнті қылғаны бәрімізге белгілі. Мен Димаш Құдайбергнді айтып отырмын. Міне бізге мысал әлемді төл шығармаларымызбен де, тамаша спектакльдермен де тәнті ете аламыз. Қазақ деген елдің ерекшелігі европада, америкада да көріп таң қалдыра аламыз. Өнер әр ұлттың ерекшелігін, сұлулығын, әдеп ғұрпы, киімі, тілі, қарым- қатынасын көрсететін ғажайып сала екенін білмей келеміз. Ағылшынның шығармасын қойып Англияға барғаннан, Орыстың шығармасын қойып Ресейге барғаннан ешнәрсе ұтпаймыз. Олар оны күтпейді де. Қазақ деген ел қандай екен? мәдениетін көрейік деп күтеді. Осы күні тіпті театрларымыз плагиатпен айналысуды бастады. Ұят осы жолмен режессёрларымыз қайраткер атынып та жатыр. Көркемдік кеңестің жоқтығынан міне осындай жайлар белең алып барады. Бұл қауіп деп білемін. бірінші ден қоғам алдында айыпты боламыз, екіншіден көрерменнен айрыламыз. Осы әдепсіздіктер тоқтаса деп тілеймін. Қорытындылай келе қоғам алдында ұрпақ алдындағы жауапкершілікті сезінейік - дегім келеді күллі өнер мамандарына. Бұл бір ғана саланы айтып отырмыз, толып жатқан мәселелер жеткілікті жұмыла көтерейк.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Сығай Ә. “Сахна саңлақтары”. Алматы ЖШС. 1998.
2. Сығай Ә. “Толғам”. А.Парасат. 2004.
3. Мастерство режиссера и актера Учебное пособия М.,ГИТИС 2002 г.
4. Брехт Б. Театр. (В 5-и томах). –М.: Искусство, 1995;
5. Брук П. Нити времени . – М., 2005
6. Брук П. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 2008.

КИНО-ПРОДЮСЕРСТВО В КАЗАХСТАНЕ: ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ

Кумарова А. Ж.

Магистрант кафедры «Режиссура экранных искусств»
Научный руководитель:

Сорокина Ю. В., PhD

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова,
г. Алматы
aishoka96@mail.ru

Summary

The article discusses the main role and tasks and responsibilities of cinema producers in Kazakhstan realities, and also analyzes the main achievements of the audiovisual arts and production (film and TV) in Kazakhstan. The article will present the results of a survey of leading and novice producers in Kazakhstan, reflecting the problems of the profession and will also use the method of comparing domestic and foreign films. Kazakhstan cinema production will be analyzed in the context of global film production and its leaders (on the example of such foreign film as - Stephen Spielberg («Save Private Ryan») and domestic film by Sergey Dvortsevov («Аука») will be considered.

Keywords: producers of Kazakhstan; cinematograph of Kazakhstan; audiovisual economics; cinema of independence; «Kazakhfilm» studio

Введение

Механизм продюсирования в кинопроизводстве сложился в первом десятилетии XX века в Голливуде. Был необходим человек, который мог бы взять ответственность на свои плечи от начала проекта и до конца, чтобы он мог найти идею, сценарий, найти инвесторов и взять всю организационную часть на себя. Нередко продюсер вкладывает в проект собственные деньги и рассчитывает на прибыль. Продюсер – (producer) «производитель» – это специалист, который обычно принимает участие в производстве проекта, продукта (кино, программа, клип, реклама, и т. д.), регулирует (или помогает регулировать) административные, технологические, творческие или юридические вопросы деятельности, политику при выполнении какого-либо проекта. Одним словом, можно сказать, что это руководитель проекта [1, с 1].

Слово «продюсер» появилось в 1920 г. в театральной сфере, позже и в кино. Также, не нужно забывать о создателях кино, братьях Люмьер. Они в 1895 г., когда впервые снимали «двигающиеся изображения», также выполняли работу продюсера, искали себе операторов, помощников, актеров. Таким образом, если Луи снимал на камеру, то Огюст находил актеров и т. п.

В СССР до начала 90-х годов кинопроизводство было государственным, поэтому понятия «продюсер» не существовало. Человека, который занимался административно-финансовыми вопросами при производстве фильма, называли директором картины. Первым советским фильмом, в титрах которого появилась должность «продюсер», стал фильм А. Разумовского «Мордашка» (1990) [5, с.1-2].

В Казахстане продюсирование появилось в 1991 г. после обретения независимости. Казахстанские продюсеры поначалу осваивали основные задачи профессии: находили идею (литературную основу) будущего кино (теле)проекта; находили финансирование; находили инвесторов (спонсоров, финансовые фонды) для выполнения и реализации проекта; формировали основной состав съёмочной группы; участвовали в производстве (осуществлении) проекта на всех возможных его этапах; занимались продвижением готового фильма (дистрибуцией). Но несмотря на все приложенные усилия в кино-индустрии Казахстана были и проблемы и достижения.

Методы

В статье рассматриваются основные проблемы и достижения продюсерства Казахстана. Для рассмотрения заявленных вопросов применяется комплексный подход, который включает в себя несколько методов: компаративный анализ и метод интервьюирования. При помощи этих методов, в статье рассматриваются отличия и сходство отечественных режиссеров и продюсеров кино и ТВ, также сравниваются фильмы отечественного и голливудского производства. Данный подход поможет раскрыть отличительные качества работы в кино за рубежом и в Казахстане; дать перспективу для будущих проектов, применять тактику и профессиональные аспекты для создания качественного кинопроекта.

Результаты

В ходе исследования были составлены вопросы для интервью, в том числе по поводу проблем и достижений связанных с процессами продюсирования отечественного кинематографа. По данным вопросам были опрошены известные режиссеры и продюсеры Казахстана – Н. А. Лаврик, Б. К. Рамазанова, Д. К. Манабай и А. М. Ахметжанова.

По мнению Н. Лаврик, проблемы в сфере продюсирования, она связывает с тем, что сложности те же, которые существуют во всем мире. Помимо концепций и конъюнктуры, продюсеры некорректно находят финансовые средства, а также точно не знают предпочтение зрителей. Лаврик считает, что сложно сравнить продюсирование советского времени с нынешним, ведь в то время продюсером выступало само государство. О продюсировании в Казахстане заговорили, когда прошло довольно много лет и когда наступила независимость. А во времена СССР все работали на киностудии «Казахфильм», где государство выступало продюсером.

По мнению Б. Рамазановой, одной из главных проблем продюсирования является то, что сфера кино в США устроена по-другому, там она работает по строго определенным законам свободного рынка. Наша сфера кино больше построена на постсоветской системе ВГИКа. В этом году в РК приняли закон о кинематографии, тем не менее, многие моменты в нем не были прописаны с точки зрения продюсирования. Например такие важные аспекты как страхование, нормативы и стандарты, по которым работала бы наша киноиндустрия.

Д. Манабай утверждает, что сферы продюсерства у нас как таковой нет, так как эту роль до сих пор берет на себя государство. Часто картины финансируются из государственных фондов. А вот продюсерам необходимо учиться, уметь считать смету, планировать проект. По мнению Д. Манабая проблема кинопродюсирования заключается в том, что в Казахстане только начинает проявляться вкус у зрителя, за счёт того, что количество отечественных кинокартин с каждым годом растёт, зрители могут выдвинуть своих любимых режиссеров, на чьи фильмы они ходят с удовольствием. У нас государство поддерживает отечественное кино, это большой плюс, но слабо развито продвижение проектов на зарубежные фестивали, чаще всего сами режиссеры заняты рассылкой фильма по фестивалям. Фильмы, снятые на государственные деньги, пылятся на полках киностудии.

Дискуссия

В ходе интервьюирования были высказаны также ряд предложений, которые могли бы улучшить перечисленные проблемы. Н. Лаврик считает, что помимо конъюнктуры и концепции проекта необходимо правильно находить финансовые средства и знать предпочтение зрителей, то есть что они хотят видеть на экранах. Б. Рамазанова уверена, что необходимо работать, несмотря на сложность процесса, нужно уметь делать дело и делать его грамотно. Нужно знать юриспруденцию, документацию, экономические вопросы. Продюсер должен быть компетентным, он обязан создавать такие картины, которые несли бы поучительный посыл, фильмы, которые действительно могли бы быть на уровне классических, как фильмы Шакена Айманова – «Наш милый доктор» и «Меня зовут Кожа». Нужно правильно формировать контент, понять, что интересно зрителю. С

другой стороны и коммерческие фильмы это не плохо, если будут появляться хорошие «попсовые» фильмы, уровень коммерческих фильмов тоже будет подниматься. Для решения данной проблемы, по мнению Д. Манабая, необходимо дать свободу (демократию) продюсерам в отношении снимаемого проекта. То есть дать свободу мыслей и фантазии в работе над снимаемым проектом. По мнению А. Ахметжановой, главное – это не заработать, а сделать кино, которое будет действительно важным вкладом в развитие общества. Кино должно нести поучительный смысл, пусть даже это комедия.

Показательным может стать сравнительный анализ выдающихся картин - «Айка» режиссера Сергея Дворцевого с фильмом Стивена Спилберга «Спасти рядового Райана», мы можем соотнести стиль работы режиссеров и продюсеров, и всей съёмочной команды.

Дворцевого заинтересовала жизнь мигрантов в Москве и особенно тема материнства, которые показаны в фильме. В фильме есть борьба, есть мотивация, драматургия, здесь заметна большая работа режиссера, но на съемки фильма ушло большое количество времени, в виду множества образовавшихся на съемках фильма проблем. Например у Дворцевого были такие причины как нехватка финансов, для того, чтобы доснять картину.

В голливудской картине Стивена Спилберга о рядовом Райане, можно увидеть сходство с картиной Дворцевого, в том, что и на этот фильм было потрачено немало времени и финансов. С организационной точки зрения это была сложнейшая работа с множеством одновременно попадающих в кадр деталей. Хотя Спилберг хотел подчеркнуть ужас и хаос реальных военных действий, на экране был мнимый хаос, который был создан в результате долгих репетиций и четкого планирования каждого фрагмента, что было поддержано хорошим бюджетом картины. Разнонаправленность проблем двух замечательных фильмов тем не менее демонстрируют векторы развития отечественной киноиндустрии и её творческий потенциал. Стоит отметить достижения режиссеров и продюсеров, которые обогатили культурную жизнь нашей страны, сделали ее ярче и разнообразнее и подарили публике много интересных кинопроектов. Практически ежегодно какие-либо продюсерские проекты становятся популярными в современном обществе и участвуя на разных кинофестивалях, представляют качественный кинопродукт отечественным потребителям. Яркий пример – вышеназванный фильм «Айка» выиграл пальмовую ветвь 71-го Каннского кинофестиваля в номинации «Лучшая женская роль», её обладательница – актриса Самал Еслямова. Кроме головокружительного успеха в Каннах, кинофильм «Айка» вошел в шорт-лист кинопремии «Оскар», как лучший фильм на иностранном языке. А на премьере в городе Нур-Султан, Самал вручили национальную премию «Народный любимец» в номинации «Провыв года».

Выводы

По проведенному выше экспресс-анализу можно сделать следующие выводы:

- Говоря о механизме продюсирования, можно выделить ряд важных исторических вех развития профессии. Продюсерство зародилось еще в XX веке в Голливуде. Позже в СССР организаторскую работу выполнял директор картины, а позже уже сам продюсер.

- Взятые у отечественных продюсеров и режиссеров интервью можно разделить круг проблем казахстанского продюсирования. По их мнению, продюсирование в советское время и продюсирование наших дней сильно отличаются между собой. В советское время продюсером выступало само государство, а в современное время продюсеры находят инвесторов и спонсоров. Для того чтобы получился хороший проект, необходимо, чтобы продюсер помимо организаторских навыков, знал и творческую часть проекта, имел необходимую свободу действий и находил достаточное финансирование.

- В американском и казахстанском продюсерских подходах несмотря на разные проблемы есть немало общего. Сложность формирования идеи, достижения убедительности необходимы не только хороший бюджет, но и талант команд двух

выдающихся фильмов – «Спасти рядового Райяна» и «Айка». Несмотря на разные условия, в фильмах хорошо заметна слаженная работа режиссеров и продюсеров. Данные два фильма заслуживают значимых кинопремий, которыми были удостоены.

- Почему же кино-отрасль в плане продюсирования в Казахстане развивается не так бурно и не так интенсивно, как хотелось бы? Эта сфера требует не только знаний экономики и бизнеса, но и особого вкуса, образованности, любви к искусству и к кино в частности, что не всегда имеет место быть. И главное – должно быть желание не только заработать, но и создать что-то важное, значимое для общества. Роль продюсера неотъемлема от работы аудиовизуальной сферы, ведь не зря говорят, что если режиссер-постановщик – мозг проекта, продюсер же является его сердцем.

Список использованных источников:

- 1 Власов М.П. Киноискусство и современность. – Москва: Знание, 1976. – 39 с.
- 2 Огурчиков П.К., Падейский В.В., Сидоренко В.И. Мастерство продюсера кино и телевидения– Москва: ЮНИТИ ДАНА, 2009. – 863 с.
- 3 Официальный сайт телеканала «Астана» //URL: <https://astanatv.kz/ru/> (дата посещения: 05.12.2019).
- 4 «История продюсерства» // URL: <https://ru.wikipedia.org/> (дата посещения 07.12.19).
- 5 Лаврик Н.А. Интервью / рукопись автора, 28.11.2019. – 3 с.
- 6 Рамазанова Б.К. Интервью / рукопись автора, 28.11.2019. – 3 с.
- 9 Ахметжанова А.М. Интервью / рукопись автора, 28.11.2019. – 3 с.
- 10 Манабай Д.К. Интервью / рукопись автора, 28.11.2019. – 3 с.

АКТЕРЛІК ШЕБЕРЛІКТІҢ КЛАССИКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРДА ТРАНСФОРМАЦИЯЛАНУЫ

Қасым Дүйсехан

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 2 курс магистранты,

Алматы қ.

duisehankasym@gmail.com

Ғылыми жетекшісі:

З. У. Исламбаева, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Мақалада қазақ драма театрларының сахнасынан өздерінің өзгеше ойын өрнектерімен көрініп жүрген Е.Дайыров, А.Шаяхметов, Л.Қалдыбекова, т.б. актерлердің рольмен жұмыс жасаудағы ізденістері талданған. Жалпы қазақ театртану ғылымында өнер иелерінің драмалық шығарманың табиғатын, жанр ерекшелігін түсіне отырып әрекет етуіне баға беру қай кезде де өзекті болып табылады. Өйткені ұлттық мәдениетке айтарлықтай үлес қосып келе жатқан өнерпаздардың сахналық тағдыры қазақ театрының тарихын құрайды. Аталған актерлердің шығармашылығына кәсіби талдау жасау олардың өнерін өзара салыстырмалы тұрғыдан жүргізледі. Ғылыми мақалада жас актерлердің өнері бүгінгі көзқараста тұжырымдала отырып, олардың сахналық шеберлігінің шыңдалу үрдісі анықталады.

Кілт сөздер: актерлік шеберлік, режиссура, классикалық шығармалар, драма, тұжырым, шығармашылық ізденістер.

Аннотация: В данной статье проанализированы работы актеров со сцены казахских драматических театров, которые выдвинулись на сцене своими актерскими ролями такие как Е.Дайыров, А.Шаяхметов, Л.Калдыбекова и др. В целом, в казахстанской театральной науке всегда важно оценивать действия артистов с пониманием природы драматического произведения и специфики жанра. Ведь история казахского театра – это сценическая судьба артистов, которые вносят значительный вклад в национальную культуру. Профессиональный анализ работы этих актеров проводится в сравнительной манере. Научная статья формулирует искусство молодых актеров с сегодняшней точки зрения и определяет процесс укрепления их сценического мастерства.

Ключевые слова: актерское мастерство, режиссура, классическое произведение, заключение, творческие поиски.

Abstract: This article analyzes the work of actors from the stage of Kazakh drama theaters, who were awarded their own acting roles on the stage, such as E.Dayyrov, A.Shayakhmetov, L.Kaldybekova and others. In General, it is always important in Kazakh theater science to evaluate the actions of artists with an understanding of the nature of the dramatic work and the specifics of the genre. After all, the history of the Kazakh theater is the stage fate of artists who make a significant contribution to the national culture. Professional analysis of the work of these actors is carried out in a comparative manner. The scientific article formulates the art of young actors from today's point of view and defines the process of strengthening their stage skills.

Keywords: acting, direction, classical work, conclusion, creative search.

Актердің шыңдалуы үшін классикалық шығармалардың маңызы өте зор. Ондағы алуан түрлі кейіпкерлердің мінезімен танысып, психофизикалық күйін анықтау және оған

жан беру күрделі процесс. Белгілі сыншы Ә.Сығай «Толғамында»: «Репертуар-театрдың бет-бағдары. Қойылым деңгейі-сахна әлемінің көрсеткіші, режиссерлік-актерлік орындаушылық өнерлерінің рухани өлшемі. Соның ішінде классикалық репертуардың мәңгі таусылмас зәру проблемалары күн тәртібінен еш уақытта түскен емес. Классика өнерді өсіреді. Сахнагерлерді шынықтырады, шабыттандырады.» [1, 246-247 б.] деп салмақты туындының ерекшеліктерін атап көрсеткен. Жалпы классикалық шығармалардың сюжеті жазылғанына көп уақыт өткеніне қарамастан өзектілігін ешқашан жоғалтпайды. Яғни, қай заманда, қай дәуірде болмасын адамзат үшін актуалды тақырыптарды қозғайтын жаршы болып қалады. Мұндай пьесаларға режиссер де, өнерпаз да жүрексіне баратыны аян. Себебі ондағы бейнелердің ішкі толғанысын, психологиялық өзгерістері мен көкейкесті мақсаттарын аша білу қиынның қиыны. Бірақ та елімізде қанша ауыр болса да сол жүкті еңсеріп, сахнасында озық үлгідегі драматургияларды шығарып жүрген театрлар бар. Ал сол спектакльдердегі бейне жасаушылардың ойындарына талдау жүргізу, қай кезде күн тәртібінде. Өйткені классикалық дүниелер орындаушысының шеберлік деңгейін көрсететін өлшем бірлігі секілді.

Мәселен, қазақтың тұңғыш профессионал театрының сахнасын ашқан М.Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясы көркемдік-идеялық мазмұны жағынан өресі биік шығарма. Рулық күрестің құрбаны болған қос бейбақтың өмірі арқылы санаға сілкініс алып келетін, ойландыратын, толғандыратын дүние. Ол осы уақытқа дейін талай режиссердің суреттеуі арқылы сызылып, орындаушылардың ойыны арқылы жанданды. Көрермендерін тәрбиеледі. Бірақ әр кезеңде өзгеше түрге енді. Әрбір қоюшы тұлғаның жеке пайымына байланысты инценировкаланып, ішіне тығылған қоғам қасіртін заманына лайықтап сөйледі. Солардың бірі әкем театрдың төріне 2010 жылы Х. Әмір-Темірдің еңбегі нәтижесінде шыққан болатын. А.Тылахметтің: ««Еңлік-Кебек» трагедиясының қоюшы-режиссері-Хұсейін Әмір-Темір драматургтің көркемдік-идеялық бағытын ұстанып, Кеңгірбай мен Еспембетті және Есенді негізгі мақсатта көрсетуге тырысқан. Осы кейіпкерлердің жер дауы мен жесір дауындағы руаралық мәселелерін, бүгінгі күннің ел билеушілері арасындағы жағдайлармен үндестірген. Қазіргі заманда жоғарыдағы аталған бейнелердің қатыгездік әрекеттері күн сайын көбейіп отыр. Сондықтан режиссер пьеса идеясындағы осы байламды негізгі тартыс көзіне айналдыруды мақсат тұтқан. Хұсейін Әмір-Темір төрт актылы, бес суретті пьесадағы Еңліктің туған ел, өскен жермен қоштасатын тұстарын қысқартыпты.» [7, 57-58 б.б.] деп қойылым режиссурасы тұрғысында толғанады. Бұл ойлармен толықтай келісеміз. Ал актерлердің образдарына келер болсақ, Кебектің кейпін жасаған Е.Дайыров роліне шынайы ене білген. Әсіресе оның балаша киінген Еңлікпен танысқандағы тебіренісі, ару қыздың шешендігіне таңданысы, көз қарасы, драматургтің көркем сөздерін әдемі қолдануы қуантты. Сүйгеніне деген махаббаты, ол үшін басын бәйгеге қоятын ер жүректігі, адалдық-адамдық мінездері дәл айшықталды. «Оның Есенмен күш сынасатын жерінде, қашқында жүріп ішкі сырын айтатын сахналарында дауыс интонациясы мен қимыл әрекеттерінде салмақтылық жетіспейді.» [7, 3 б.] деген зерттеушінің сөзінде жан бар, психологиялық иірімдері жеңіл сәттерді тамаша суреттейтін Е.Дайыров бейненің кеудеге ауыртпалық салатын жерлерінде тосырқап қалды. Десе де, бұл орындаушының ойыны да дикциясы да қойылымның көп бөлігінде мөлдір бұлақтай таза болды.

Бала күнінен қазақтың данышпан ақыны Абай Құнанбаевтың шығармаларын сүйсініп оқитын балғын Мұхтар өз кезегінде ұлы тұлғаның өмірін зерттеумен әуестенгені жазған еңбектерінен белгілі. Келер ұрпаққа оның жүріп өткен, мың соқпақты жолын жеткізіп, үлгі етіп қалдыруды мұрат тұтқанына бір ғана «Абай жолы» романының төрт томдығы дәлел болса керек. Ал сол кемеңгер баба бейнесін кітап бетінде ғана қалдырмай, сахнаға жетелеп, Л.Соболев пен біріге төрт перделі «Абай» трагедиясын 1939 жылы жазып шықты. Оны Мәскеудегі режиссерлер мен өнерпаздарды даярлайтын ГИТИС-тің енді бітірген түлегі, даңқты режиссер А.Тоқпанов сахналады. Ал ұлы ойшыл бейнесін театр тарихында көтеген нанымды образдарымен қалған, аңыз актер Қ.Қуанышбаев

сомдады. Бірақ Қ.Қуанышбаевтың бұл рольді толық алып шығатынына М.Әуезов әуелгіде сеніңкіремейді. Оны театртанушы Б.Нұрпейіс өз кітабында былай кескіндеген: «М.Әуезов бір сөздің мағынасын дұрыс жеткізе алмай қалған Қ.Қуанышбаев пен режиссерге қатты ренжіп қалады. Соңғы күштерін жинап репетицияға қайта кіріскен А.Тоқпанов суретші С.И.Гуськовтың көмегімен грим жасағаннан кейін ғана Абай бейнесін салмақты, байымды, сабырлы тұлғасымен тұра қалғанын айтқан. Трагедияның өзекті кейіпкері табылған соң барып қалған кейіпкерлердің (достары, шәкірттері, дұшпандары) Абаймен қарымқатынастары тез шешілген.» [4, 188-189 б.б.]. Мәтінге назар аударсақ кейде кейіпкер мінезінің, тұлғалық қасиеті мен ішкі жандүниесінің ашылуына гримнің көмегі тиетінін байқаймыз. Мысалы репетиция барысында ешқандай костюмсіз, гримсіз жүрген орындаушының, үстіне кейіпкер киімін киіп, грим салдырғаннан кейінгі жүрісі, сөйлеген сөзі ерекшеленгенін бірден аңғаруға болады. Сондықтан да дайындық кезінде образ туындатуда кедергілер туындаса А.Тоқпанов жасаған тәсілді қолдану тиімді әсер етеді. Кейініректе осы бір құнды дүниені театр төріне шығарып, Ә.Мәмбетов секілді талай режиссерлер дана көсем тағдырын арқау еткен трагедиямен жұмыс жасады. Ал оларға берілген бағалар, мақалалар архивтеде сақтаулы тұр. Сондай ақ синтездік өнерге «Абайдың» тұңғыш қоюшысы А.Тоқпановтың жетегімен келген, дарынды режиссер Е.Обаев та 2010 жылы ғаламат шығармаға өзінше дем бере білді. Спектакль шымылдығы ашыла бере, күлгін және қызыл түспен күңгірттенген, тау мен қырат бейнеленген сахнада біртуар ақынның «Айттым сәлем, Қаламқас» әнінің хормен айтылуы, жүрегімізді сілкінітіп, көңілімізді түпсіз тереңге, ұшы-қиыры жоқ алысқа батырып әкетті. Сол әннің аясында бір-біріне елжірей қарап, қол ұстасқан қос ғашық Айдар-А.Шаяхметов пен Ажар-Н.Қарабалина кеудемізге әдемі әсер сыйлады. Бірінші аяқ алыстан ақ Айдардың Ажарға деген пәк махаббатын, оны құшуға даяр ынтықтығын көруге болады. Оразбай мен Нарымбеттердің үстерінен түскендегі дәрменсіз алысулары орынды. Одан кейінгі Ажармен табысып, үйленетін шақтағы қуанышы, Керімнің берген уынан кейінгі хал үстінде жатып, қауқарсыз үлгі тұтар ағасынан медет күтіп, оның атын айтып ыңырануы жүрегімізді елжіретті. А.Шаяхметтің образы адал, аңғал, ғашық, Абайды шын қастерлейтін тұлға болып көрінді. Поэзияны халыққа жеткізуінде кемшілік жоқ. Дегенмен өлім аузында жатып, керімге қарай бірден атып тұрғаны күмәнділеу. Ажардың-Н.Қарабалина сөйлеген сөз мәнеріндегі орынсыз үзіктер мен айқайлар жандүниесінің толық ашылуына кедергісін тигізді. 25 жастағы Айдар серінің жарын жас актриса ойнаса тамаша болар еді. Трагедиядағы ақынның ұлы Әбдірахманды- Ғ.Оспан сәтті шыққан бейне деп айта аламыз. Оның ауылға келе сала, сүйген жары Мағыштан бас кешуіндегі білінбес қимастық сезімі қылаң берсе, әкесіне көп ұзамай өлерін айтар кездегі монологы көкірегімізді тесіп өтердей сенімді болды. «Әділетсіз жаратылыс! Бүйтер болсаң неге әкелдің бұл дүниеге? Өлім өкініш емес, аға, жанбай сөнген жасымды қайтем? Еңбегімнің жемісін елге әкеп екпек ем. Қайран әкем, тәрбиенді ақтамақ ем. Енді міне, біткелі тұр сапарым. Айдар да бір, мен де бір.» [9.] дегендегі жан тебіренісі, буырқынған өкініші сахнагердің көзінен де, дауыс интонацияларынан да анық көрінді. Мағышқа естіртер сәттегі ішкі тартысы қол бұлғады. Ғ.Оспанның орындауындағы Әбдірахман жас, жүрегі таза, оқыған көзі ашық екендігі әрбір ісі мен сөзінен байқалып тұрды. Ал дәл осы рольді өзінше екшелеп, жан бітірген Е.Дайыров та өз деңгейінде өнер көрсетті. Оның Әбіші жалынды, қарсы алдындағы тажалға бас игісі келмейтін, бойына нағыз Абайдың тәрбиесін сіңірген ұл есебінде көрінді. Көңіліндегі ауыр арпалысты көрсететін сахнасындағы әкесі мен Мағышқа аз өмірі қалғанын айтуға шешім қабылдап, кейін оны жеткізген жерлерінде шынайы өкініштің табы бар. Салыстырмалы түрде алсақ қос актердің екеуінен де кемшін кеткен тұсты анықтау қиын. Дегенмен Ғ.Оспанның монолог оқыған шақта барлық күйігін ішіне ұстап, ажалға амалсыз көнгендегі түрі көрермендерге қатты әсер етті. Оқуға кеткен Әбішті зарыға күткен Мағыш-Л.Қалдыбекова шексіз махаббаттың символы секілді. Себебі ұзақ жол тостырған қалыңдығы көкірегінен итергенде де кетпей, оның жазылмас дертке шалдыққанын білгеннен соң да тастамауы соның дәлелі. Л.Қалдыбекова кейіпкерін

түсініп ойнағаны бәрімізді қуантты. Тек дикциямен жұмыс істесе дейміз. Негізі осы қойылымның орындаушылық құрамы нанымды жұмыс жасады деп айта аламыз.

Бүгін де ұлттық классикамыздың жарқын өкілі Ғ.Мүсіреповтің де туындылары сахналардағы өміршеңдігін жоғалтпай келеді. Соның бірі мал үшін серттескен серігін, тіпті туған қызын да қия салатын әке мен екі жүзді Жантықтың, қоқыраңдаған Қодардың қорлық мінездеріне қарсы тұрған қос ана мен екі ғашықтың хикаясы баян етілетін «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» трагедиясы. Оны еліміздің дарынды режиссері Ж.Хаджиевтің академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында қойған нұсқада жақсы білеміз. Аталмыш қойылымның осы уақытқа дейін репертуардан түспеуі, пьесадағы өзекті мәселелердің режиссердің ұтымды шемімі мен сахнагерлердің өрнекті ойындарының арқасы деп танымыз. Мысалы: Қозының бойындағы Баянға деген пәк сезімді, анаға деген еркелікті, балаңдықты тамаша суреттеген Е.Отарбаев Қодармен-Б.Камаранов айқас кезіндегі өзгеше батылдықты та өзгеше көрсеткен. Дауыс мәнері де шынайы шыққан. Ал Б.Тушаев Жантықтың екі жүзділігі мен дүние мүлікке жету жолындағы құйтырқы істерін көз алдымызға келтірді, десе де өнерпаз ролмен әлі де жұмыс істеуі керек. Кейіпкерінің арманы мен көкейкесі мақсаттарын ашатын диалог манологтардағы сөз астарына үңілсе дейміз. Қодардың қордаңдаған бейнесін сомдаған орындаушы Б.Камаранов образы Баянға ессіз ғашық, қызғаншақ, есер мінездерін орынды кескіндей алған. Жантықтың сөзіне алданып, Қозыны өлтірген соң өкініп, өкіріп қиналғаны жан күйзелісі оның аңғалдығынан, намысынан хабар беретіндей.

Мүсіреповтің көркемдік тілі биік туындысының бірі «Ақан сері – Ақтоқты» трагедиясы 2016 жылы М.Әуезов атындағы академиялық драма театрда Қ.Адыловтың шешімімен сөйледі. Басты рольді сомдаған А.Шаяхметов Ақанның сом тұлғасын жасап, нағыз өнерлі ақын, ер жүрек, ескілікке қарсы күрескер етіп жасайды. Спектакльдің ортасында ғана көрініс беретін Ақтоқты- Л.Қалдыбекованың бойынан ізгілік, қызға тән ұяндық менмұндалайды. Десе де актриса кейіпкер бойындағы ішкі тебреністер мен психологиялық күйінің өзгеруін сенімді жеткізе алмады.

«Қыз Жібек» трагедиясы жазушының лиро-эпостық жырдың ізімен жазылған еңбегі. Е.Нұрсұлтаннның кескіндеуімен әкем театрға жолдама алған бұл туындыдағы артисттердің сауатты ойындары көзге шалынады. Мысалы: М.Тағанов Шегені жарастықтың жаршысы, ақ пейіл дос етіп көрсетсе, З.Карменова Дүрияны қылықты, еркелей де білетін, еркек шоралыңымен қағытып та алатын суретін жасаған. Е.Дайыровтың Бекежаны да нағыз кесек тұлғалы, ашуланса жан жағын жайпайтын айқұш мінезді болып шықты.

Бүгінде әлем классикасының төресі Шекспир пьесалары екені дау тудырмайды. Жазылу ерекшелігі, драматизм, қоғам тынысы мен психологиялық иірімге толы кейіпкерлер, бәрі де оның дүниелеріне құн қосатыны да ақиқат. Белгілі орыс театр сыншысы С.С.Мокульский У.Шекспирдің шығармалары туралы: «Сложный, противоречивый сплав дворянских и буржуазных тенденций характеризует все произведения Шекспира. С одной стороны, Шекспир, несомненно, аристократичен. Он постоянно рисует положительные образы просвещенных аристократов (в том числе аристократов по крови). Он высказывает презрительное отношение к народной массе, «черни». Он, в основном, соблюдает социальную дистанцию между различными сословиями, проповедует покорность низших высшим, объявляя сословную структуру общества «природой установленным порядком». Он отрицательно относится к буржуазии, ее торгашеству, царству «бессердечного чистогана», презирает ростовщичество, разоблачает губительную роль денег» [4, С. 236], – деген болатын. Шын мәнінде, жұмбағы көп У.Шекспир әлемді зерттей берсең, біртіндеп ашыла беретін бұлақ секілді. Яғни, бұл шығарма – әлемдік мәдениетті арттыруда ықпалы зор сарқылмайтын рухани байлық. Оның ел мен жер, ұлт пен ұлысты таңдамайтын шығармалары қалай интерпретациялауға да лайықты.

Сондай туындыларының бірі «Ромео Джульетта» академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында Ж.Жұманбайдың режиссерлігімен «Бір сен үшін тудым» деген

атпен қойылды. «Алғашқы сахналардың бірінде орын алатын би қойылымы да хореографтың актерлік ансамбльмен жасалған нәтижелі жұмысын көрсетеді. Ұзақтығы 2 сағат 10 минутқа созылатын қойылымды көрермендер тырп етпестен отырып ерекше қабылдауы, біріншіден, шығарманың қос ғашық тағдырын арқау еткен әлемдік туынды болуы, екіншіден спектакльдің өн бойынан қазақы әуенмен ұлттық нақыштағы белгілердің табылуы еді. Сан мыңдаған әлемдік театрларға сахналанған туындының сол мыңдардан ерекшелігі де ұлттық әндерімізбен көркемделуі еді. Қазақтың ұлттық махаббат дастандары сарынымен «Дудар-ай» әнін лейтмотив етіп алғаны өте ұтымды режиссерлік шешім деп есептеуге болады.» [8] деп пікір білдірген театртанушының сөзімен келісеміз. Шынында да Ж.Жұманбайдың әлемдік классиканы қазақы үнмен қабыстыруы сәтті шыққан. Өнерпаздардың орындаушылығына келер болсақ Ромео-Қ.Керімқұлов образдың баландық мінезін асыра сілтеп, нәзіктендіріп жіберген. Оның Тибальтпен қақтығысы кезінде де жігерлілік жетіспеді. Д.Нұрболаттың Джулиеттасы шын мәнінде балалығы басым, аңғал, ғашық, нәзік болып көрінді. Актрисаның бұл жағынан ізденісі айқын білінді. Бенволио – Елдар Отарбаев, Меркуцио – Мақсат Сәбитов және Тибальт – Мақсат Рахметгер, Б.Камажановтар да образдарының нанымдылығымен көз тартып, ерекше әрекеттерімен есте қалды.

Роль орындау барысындағы кейбір кемшіліктеріне қарамастан ұлттық театр өнеріне айтарлықтай үлес қосып, репертуардың ауыр жүгін көтеріп келе жатқан өнерпаздардың шығармашылық тәжірибесі толыса келіп, алдағы уақытта тың әрі кесек образдар жасайтынына кәміл сенімдіміз. Өйткені олардың бойында бүгінгі күннің тынысын сезінетін ерекше сезім мен қандай рольде болмасын өзіндік көзқарасын танытатын зейін мен зерде бар.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Сығай Ә. Толғам, Алматы: Парасат. – 2004. -392 бет.
2. Исламбаева З. Ұлттық өнердің жауһарлары. Монография. – Алматы: Service Press, 2019. – 256 б.
3. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. – 248 б.
4. Нұрпейіс Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915-2005). Монография.– Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. –520 б.
5. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 384 б.
6. Мокульский С.С. История Западноевропейского театра. – Москва: Лань, Планета музыки, – 2011. – С. 752.
7. Тылахметова А. Ескі сарындағы жаңа қойылым // Мәдениет. – 2011. – №3. – 64 б
8. <https://www.oner.kz/cozimming-karasy/view/11293-bejbit-alceeva-alemdic-classica-kazak-sahnasynda>
9. <http://auezov.kz/files/760.pdf>

ПЕДАГОГ МАМАНДЫҒЫНДАҒЫ АКТЕРЛІК ШЕБЕРЛІКТІҢ ЭЛЕМЕНТТЕРІ

Қашағанова Т. Ү.,

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура»
кафедрасының доценті, п. ғ. к.

Мамытқалиев Қ. С. магистр,

Рахимов А. С. профессор

Аңдатпа: Мақалада, педагогикалық шеберліктің маңызды бөліктерінің бірі болып табылатын актерлік шеберлік қабілеттерінің мұғалім бойында болуы, мұғалімнің сабақта және сабақтан тыс уақытта да актерлік шеберлік элементтерін пайдалана білу қажеттілігі туралы баяндалады. Мұғалім шебер актер, әрі тәрбиелеуші. Оқытушы бір уақытта бірнеше рөлге ене алатын, жан-жақты тұлға. Актер болу ол шеберлікті талап етеді. Болашақ педагогтардың кәсіби міндетін дамыту, қазіргі уақытта мұғалім бойындағы психологиялық-педагогикалық, актерлік элементтерін дамыту, зерттеу мәселесіне айналуда.

Осы мәселе тұрғысынан К.А.Станиславский және т.б ғалымдардың жүйелі дәлелдеулері арқылы, педагогикалық шеберлікке актерлік шеберлік арқылы жақсы, нәтижелі жетістіктерге жетуге болатындығы туралы айтылады.

Түйін сөздер: Педагогикалық шеберлік, педагогика, психологиялық-педагогикалық, мұғалім, оқытушы, оқу жүйесі, К.А.Станиславский, актерлік шеберлік.

Аннотация: В данной статье рассматривается, актуальность использования педагогом актерских умений в педагогическом процессе обусловлена требованиями к молодым преподавателям. На сегодняшний день педагог обязан быть не только профессионалом в знании своей дисциплины, но и быть творческой личностью.

Образование XXI века ориентирует на свободное развитие человека, творческую инициативу, самостоятельность и конкурентоспособность. Педагогу как творческой личности необходимо овладеть педагогической логикой, развивать педагогическую интуицию, способность к импровизации, педагогический артистизм.

При подготовке будущих учителей огромную роль играют элементы актерского мастерства. Формирование педагогического мастерства через актерского мастерства по системе К.А.Станиславского и др. дает положительные результаты.

Ключевые слова: Педагогическое мастерство, педагогика, К.А.Станиславский, актерское мастерство, интуиция, способность, импровизация, педагогический артистизм.

Annotation: This article considers the relevance of the teacher's use of acting skills in the pedagogical process is conditioned by the requirements for young teachers. Today, the teacher must be not only a professional in the knowledge of his discipline, but also to be a creative person.

The education of the XXI st century focuses on human free development, creative initiative, independence and competitiveness. The teacher as a creative person needs to master pedagogical logic, develop pedagogical intuition, ability to improvise, pedagogical artistry. In the preparation of future teachers, elements of acting play a huge role.

Keywords: Teaching skills, pedagogy, K.A. Stanislavsky, acting skills, intuition, ability, improvisation, pedagogical artistry.

Қоғам дамуының жаңа саяси, әлеуметтік-экономикалық шарттарына байланысты болған білім саласындағы түбірлі өзгерістер қазіргі маманның кәсіптік шеберлігінің

жоғары деңгейде болуын талап етеді. Педагогтің жұмысына қажет маңызды шарттардың бірі – өз ісі үшін жауапкершілігі ғана емес, оның жұмыстағы бостандығы еркіндігі болуы. Педагог өзі қолға алған барлық жұмысына жауап бере алатын, дербес білімді маман болуы керек.

Заман ағымына сай білімді, ой-өрісі жоғары, зерделі, жан-жақты дамыған маман болу – уақыт талабы. «Мұғалім – қоғамның ең білімді, ең отаншыл, білгілеріңіз келсе, «ең сынампаз» бөлігі болып табылады», - деп атап көрсетеді Елбасы Н.Ә. Назарбаев. Сондықтан бүгінгі таңда – елімізге білікті маман, өз ісінің шебері қажет.

Шебер педагог – бұл жоғары мәдениетті, өз ісінің шебері, оқыту мен тәрбиелеу әдістемесін білетін, психологиялық білімі бар, сонымен қатар әртүрлі ғылым саласынан хабардар маман. Педагогикалық шеберлік – ұстаздық талантпен тығыз байланысты. К.Д. Ушинский: «Педагогика теориясын қаншама жетік білгенімен, педагогикалық әдептің қыр-сырын меңгермейінше, бұған оның қолы жетпейтіндігін», айтады.

Көптеген театр қайраткерлері, түрлі театр мектептерінің негізін қалаушылар К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров актерге қажет ерекшеліктер мен сипаттар жөнінде жазды.

Педагог мамандығындағы актерлік және режиссерлік шеберлік элементтері К.С. Станиславскийдің педагог дайындауда театрлық жүйенің принциптерін атап көрсетеді.

К.С. Станиславский жазып қалдырған шығармашылықтың ғылыми сахналық теориясымен байланыстыру барысында педагогикалық мамандықты кәсіби тұрғыдан дамытуға болатындығын дәлелдей түсті.

К.С. Станиславский «Менің искусстводағы өмірім» атты еңбегінде «Сахнаның бірден-бір патшасы қожасы – талантты артист. Зор сезім мен құштарлықты көрсете білу үшін үлкен артист керек – аса талантты, күшті, техникалы артист керек. Мұндай артист көктен түспейді, ол М.С. Щепкин сияқты жер бетінде пайда болады да, сол сияқты ғасырлық мәдениет пен артистік техниканың ең жақсы үлгілерін бойына дарытады». (Станиславский, 1954: 624).

«Талант» деген сөзді әркім әрқалай ұғынуы мүмкін. Талант көбіне ақын-жазушыларда, әртістерде, өнер адамдарында кездеседі деген ұғым қалыптасқан. Ал, «мұғалім болу – талант па, ол әркімнің қолынан келе бермей ме? – деген сұрақ туындайды». Ұстаздың барлығы талантты болып тұмайды. (Жүсіпова Ж.А., 2011: 15).

Педагогикалық шеберлік – ұстаздық талантпен тығыз байланысты. К.Д. Ушинский, «Педагогика теориясын қаншама жетік білгенімен, педагогикалық әдептің қыр-сырын меңгермейінше, бұған оның қолы жетпейтіндігін», - атап көрсетеді. Педагогикада кәсіби қызметтің сапасын анықтайтын біртұтас әрі жүйелі түсінік «педагогикалық шеберлік» болып табылады. Педагогикалық шеберлікті адамның педагогикалық жұмысындағы жоғары өнерге қол жеткізген ерекше қалпы ретінде қарастыра отырып, оның кәсіби қызметтік және тұлғалық әрекеттері тұрғысынан өзіндік өлшемі бар екенін ескеру керек.

Шебер педагог көзі қарақты, құлағы сергек, көкірегі ояу, білім беру саласында атқарылып жатқан игі істердің куәсі болуы керек. Сонымен бірге жаныңды шуаққа бөлеп қана қоймай, үлкен үмітке жетелеуші, сыпайы әдебімен, тұнық мінезімен, терең білімділігі және ізденімпаздығымен көпке жақын адам.

Мұғалімге ең қиын жұмыс, баланы қырық бес минут бойы сабақта отырғызып, сабақ тыңдату. Қазіргі кезде балалар жан-жақты, ақпаратты тез қабылдайды. Сол үшін мұғалімге актерлік шеберлік қажет-ақ. Актер болу ол асқан шеберлікті талап етеді. Мұғалім – шебер актер, әрі тәрбиелеуші. Бір уақытта бірнеше рөлге енеді.

Шебер мұғалім сабақты қалай өткізу керек екенін біледі, бірақ актер болуды көздемейді. Сабақта, сабақтан тыс уақытта да актерлік элементтерін пайдалана білу керек.

Мәселен, сабақты нашар оқитын оқушы күнделікті ешбір дайындықсыз сабаққа келеді. Мұғалім бұл оқушыны қалай сабаққа қызықтыратынын білмейді. Мұғалім, өзі сабақта оқушының рөліне енеді де, ал оқушыны мұғалім рөліне қояды, сөйтіп алма-кезек рөл ауыстыру барысында, оқушының белсенділік принциптерінің элементтерін оята білді.

Педагогтар актердің, сыналатын тұлғаның адамдық құндылығына, оның ақиқат пен сенім сезіміне, яғни түрленуге деген қабілеттілігіне, тартымдылығына, қызықтыра әсер бере алушылығына, сезім күшіне және эмоциялық шапшаңдығына, сахналық тұрғыдан ыңғайлы сыртқы келбетіне көңіл бөледі.

Егер де, болашақ мұғалім өзінің шығармашылығында әртістікке дейін көрсетілуге ұмтылса, онда театр педагогикасының элементтерін меңгеру қажетті шарттардың бірі болып табылады.

К.С. Станиславский оқушының жан дүниесін түсініп, жұмыс жасауды ұсынады. Сондай-ақ мұғалімнің төрт түрін атап көрсетеді:

Бірінші түріне, белсенді, қиялы жақсы дамыған, әркез ізденушілікпен айналысатын мұғалім. Олар сабақты жаңа әдістермен өткізуге тырысады.

Екінші түріне, белсенді емес, өз пәніне деген немқұрайдылықпен қарайтын мұғалім.

Үшінші түріне, бір ізбен жүрмейтін мұғалім. Бірде сабақты қызықты, бірде жалқаушылық танытатын. Бұл мұғалім кітаптағы материалды қайталап қана қойып, еш жаңалық енгізбейді.

Төртінші түріне, кітаппен де, ізденушілікпен де айналыспайтын мұғалім. Мұндай мұғалім тіптен болмауы керек, - деген екен.

Режиссура классиктері К.С. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, А.Папов пластика іліміне зор көңіл бөлген. К.С. Станиславский жүйе жасау үрдісінде И.М.-Сеченовтың «Мидың рефлексі» туралы ілімін қолдануы, актердің сахнада ашылуына жол ашып берсе, ал педагогикада оқытушы шеберлігін қалыптастыруда қолдануға болады.

«Мәселен, ұзақ, тәжірибелі зерттеулердің нәтижелері көрсеткеніндей, оқушылардың 40 пайызы жасқаншақтықтан және өзіне-өзі сенімсіздіктен зардап шегеді екен. Жасқаншақтық және өзіне-өзі сенімсіздіктің емі - не нәрседен көп қорқақтаса, сол мәселені шешудің рөлін оқушының өзіне орындату. Бұл рөлді орындау барысында оқушы әлсіз, ұяң, жаралы жерлерін ұмытып, өзінің шынай қалпынан басқа адамның кейпіне көшеді.

Аяғында жұмысының нәтижесінен рахат табады, осындай бөгде кейіпкердің жан дүниесіне ене келе өзінің кемшілік жерлерін байқайды, қоғаммен байланысты мінез-құлық дағдыны қалыптастырады. Тапсырма қиындаған сайын, ол өзінің күш-жігерін, іскерлігін түгел пайдаланады. Тапсырманы қайтсем дұрыс орындаймын деген ой, оған басқа жағымсыз факторлардың қабаттасуына мұрша бермейді.

Бұл «мен емес – менің кейіпкеріме деген міндет, оның ойынша қол жеткізу мүмкін емес болып көрінетін әрекеттерді орындауына мүмкіндік береді. Осылайша, түрлі кейіпкерлерді сомдаудың барысында өзіне тиесілі сенімділік пайда бола бастайды. «Сана арқылы санасыздыққа, ерік арқылы еріксіздікке, шарттыдан шартсыздыққа ауысу үрдісі жүреді». (Жұмаділова С.М. 2006: 25).

К.С. Станиславскийдің мектепте қолданылатын принципі – өмір шындылық принципі. Өмір шындылық принципінің мақсаты ешқандай өтірік, тәртіпті бұзатындай әрекеттер жасамау. Өмір шындылық принципіне көмекші принцип – алдын-ала тапсырма беру. Осы арқылы үміттенген арманды іске асыра алады. Алдын-ала тапсырма беру принципін қолдану арқылы оқушының дайындық деңгейін білуге болады. Үшінші принцип – белсенділік және әрекет ету. Мақсат – образға ену және сабақтың практикалық бөлімінде оқушыларды белсендіре түсу.

Актерлік қаблеттіліктердің тәжірибеде жинақтаған өз белгілері бар. Көптеген театр қайраткерлері, түрлі театр мектептерінің негізін қалаушылар К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров актерге қажет ерекшеліктер мен сипаттар жөнінде жазды.

Педагогтар актердің, сыналатын тұлғаның адамдық құндылығына, оның ақиқат пен сенім сезіміне, яғни түрленуге деген қабілеттілігіне, саналық тартымдылығына, қызықтыра әсер беретініне және сендірерлігіне, сезім күшіне және эмоциялық шапшаңдығына, сахналық тұрғыдан ыңғайлы сыртқы мәліметтеріне көңіл бөледі.

Сәтсіз көрсеткіш кейде актердің абыржуымен, физикалық қысымымен, жанын күштеумен байланысты болуы мүмкін, ол шығармашылық ойлауға, олардың динамикасында күрделі сипаттарды жүзеге асыру шеберлігі бір көргеннен мүлдем байқалмайды.

Егер де, болашақ мұғалім өзінің шығармашылығында әртістікке дейін көрсетілуге ұмтылса, онда театр педагогикасының элементтерін меңгеру орындауды қажет ететін шарттардың бірі болып табылады.

Әртіс педагогтың міндеті – оқушыларға эмоциялы ықпал ету, олардың үн қосуына, мұңсыз өмірді және оның ұғымын терең қабылдауды, балалардың санасы мен жүрегінде өзіне сенімді нығайту, өзінің қатынасымен, сезімдерімен әсер ету (Жүсіпова Ж.А., 2011: 33).

Украин зерттеушісі В.Ф. Моргун былай дейді: «Актердің өнері біріншіден, әлеуметтік, екіншіден, өмірлі және үшіншіден ғана театралды болуы тиіс, оның үстіне мұндай ұйғарым педагогтың шеберлігіне қатысты әділ болып саналады. Демек, педагогикалық шеберліктің формуласы бойынша былайша көрініс табады: біріншіден, өнегелілік, екіншіден, біліктілік және үшіншіден әртістік».

Мұғалім – мәдениеттің қайнар көзі, жастарды қалыптастыратын мүсінші, адамтану мамандығының иесі. Мұғалімдік қызметтің басқа мамандықтардан ерекшелігі оның сауаттылығында, көрегендігінде және баланы сауаттандырып, Отанын, ұлтын сүюге тәрбиелеуінде.

Мұғалімге қойылатын талап – жауапкершілік жүктелген үлкен міндет, абыройлы ісінің сан қырлылығы, одан жан-жақты терең біліктілікті, аса педагогикалық шеберлікті, өте нәзік психологиялық қабілеттілікті талап етеді.

Мұғалімге қойылатын талаптарды шартты түрде үш топқа бөліп көрсетуге болады:

- Жалпы адамзаттық талаптар;
- Мұғалім мамандығының ерекшелігін анықтайтын талаптар;
- Пәні бойынша білім, іскерлік, дағдылары.

Жалпы адамзаттық талаптарға мұғалімнің адамгершілігі, қайырымдылығы, әділеттілігі, инабаттылығы, әдептілігі және т.б. жатады.

Ал, мұғалім мамандығының ерекшелігіне байланысты талаптарға, мұғалімнің сөйлеу мәдениетінің болуы, коммуникативтілігі, шыдамдылығы, ұйымдастырушылық қабілетінің болуы, шығармашылық іскерлігінің болуы, жауапкершілігі, үнемі үлгі-өнеге болуы және т.б. кіреді.

Үшінші топ бойынша, мұғалімнің терең теориялық білімінің болуы, педагогикалық-психологиялық білімдерінің болуы, әдістемелік білімдерді игеруі және т.б. өзіне меңгере білуі тиіс.

Мұғалім тұлғасына қойылатын талаптар жиынтығы, педагогикалық іс-әрекетке кәсіби дайындығын анықтайды. Кәсіби дайындық өз кезегінде психологиялық, педагогикалық, әдістемелік, теориялық, практикалық дайындықтардан құралады. Мұғалімнің кәсіби дайындық жүйесі кең ауқымды болғандықтан мұғалімге қойылатын талаптар да өте көп.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Байсеркенов М. Сахна және актер («Станиславский жүйесі» әм оның тезистері мен негізгі заңдылықтары). - Алматы, Ана тілі, 1993. – 336 бет.
2. Жүсіпова Ж.А. Педагогикалық шеберлік. Оқулық: Алматы: Экономика, 2011. – 316 б.
3. Жұмаділова С.М. Актерлік шеберлік арқылы педагогикалық шеберлікті дамыту. Қазақстан кәсіпкері-Профессионал Қазақстана. №6(37), 2006. 25-26 бб.
4. Станиславский К.С. Менің искусстводағы өмірім. Алматы, 1954. 648 б.

ЗАМАНАУИ ДЫБЫС РЕЖИССУРАДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ БАҒЫТТАР

Құлақмет Рабат Тайрұлы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты

Айдар Алма Мұратқызы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы, PhD,
Алматы қ.

Аңдатпа: Бұл мақалада қазіргі замандағы дыбыс режиссура саласының дамуына қатысты мәселелер және шығармашылық қызмет ретінде дыбыс режиссураның қалыптасуы мен дамуындағы негізгі тенденцияларды қарастырылады. Қазіргі уақытта дыбыс режиссурасы музыкатану тұрғысынан белсенді оқытылады, бірақ осы тақырыпқа арналған еңбектер отандық әдебиетте жоқ. Сонымен қатар мақалада дыбыс режиссердің негізгі құзіреттері сипатталған.

Кілт сөздер: дыбыс режиссура, дыбыс жазу, саунд-дизайн.

Аннотация: В данной статье рассматриваются актуальные вопросы развития звукорежиссура, а также основные тенденции развития и производства звукозаписи как творческой деятельности. В настоящее время звукорежиссура активно изучается в области музыковедения, но в отечественной литературе нет публикаций в этой области. В статье также изложены ключевые компетенции звукорежиссера.

Ключевые слова: звукорежиссура, звукозапись, саунд-дизайн

Abstract: This article discusses current issues in the development of sound engineering, as well as the main trends in the development and production of sound recording as a creative activity. At present, sound engineering is actively studied in the field of musicology, but there are no publications in this field in Russian literature. The article also sets out the key competencies of the sound engineer.

Keywords: sound engineering, sound recording, sound design

Қазіргі уақытта дыбыс жазудың шығармашылық құрамы белсенді дамуда. Дыбыс режиссура туралы мақалаларда әр түрлі эффектілерді шығармашылық тұрғыда қолдану [1] немесе микшерлік консольдер [2] мәселелері жиі қозғалады, сонымен қатар дыбыс өңдеу құралдары жайлы да мақалалар жазылған[6]. Мысалы, Antelope Audio компаниясының бас атқарушы және техникалық директоры Игорь Левин «Звукорежиссер» журналына берген сұхбатында былай дейді: «Менің ойымша, джиттер шығармашылық тұрғыда дизеринг – шудың бір түрі ретінде пайдаланылуы мүмкін...» [3].

Технологиялардың дамуымен фонограммаларды жазу мен жинақтаудың әртүрлі тәсілдері пайда болды және дыбыс режиссура қолданбалы сипаттағы мамандықтан музыкалық шығармашылықтың жеке саласына айналды. Осыған байланысты жинақталған тәжірибені қорыту, шығармашылық дыбыс жазбасының даму заңдылықтарын шығару және оны интерпретация өнері ретінде қарауға байланысты мәселелер ерекше маңызға ие бола бастады.

Әрбір дыбыс режиссердің жеке қолтаңбасы бар, осы арқылы біз бір дыбыс режиссердің фонограммасын екіншісінен ажырата аламыз. Дегенмен, «дыбыс жазу мектебіне» немесе басқа сөзбен айтқанда – шығармашылық бағытқа тән ортақ ерекшеліктер, дәстүрлер де бар. «А. Зеленин [4; 5] өз мақаласында дыбыс режиссерлер қолданатын микрофонды техниканы негізге ала отырып, заманауи дыбыс режиссурадағы 3 шығармашылық бағытты бөледі». Біз микрофондарды орналастыру тәсілдерін ғана емес, сонымен қатар жазылған материалмен кейінгі жұмысты да назарға ала отырып, өзге де терминологияны ұсынып, осы жіктеуді кеңейткіміз келеді.

Жазу кезінде – жазу тәсілін таңдауда, ғимараттың табиғи акустикалық параметрлерінің ерекшеліктерін пайдалануда, сондай-ақ микрофондарды таңдауда және орналастыруда. Дыбыс режиссер қабылдайтын бірінші шешім - жазу әдісін таңдау. 2 негізгі жолы бар: бір мезгілде немесе бөлек жазу. Бірінші әдіс екіншісінен әлдеқайда «ерте пайда болған» және дыбыс жазбасымен бірге пайда болды. Ол бір мезгілде барлық орындаушылардың дыбысын жазудан тұрады, яғни бірыңғай акустикалық оқиғаны түсіру. Мұндай әдіс концерт кезінде де, студияның өлшемдері бүкіл ансамбльді орналастыруға мүмкіндік берсе, студиялық жұмыста да қолданылуы мүмкін. Бір мезгілде жазу ансамбльдік ойынның барлық нюанстарын және ғимараттың акустикалық ерекшеліктерін сақтауды қамтамасыз етеді, алайда бұл ерекше болашақта қажеттілік дыбысты өңдеуде дыбыс режиссердің еркіндігін шектей алатынын ескеру қажет. [6]

Екінші тәсіл – бөлек жазу - кейінірек пайда болды, өйткені көп жолды дыбыс жазу және оны ары қарай жинақтауға мүмкіндігін береді, яғни бұрын жазылған жекелеген дыбыс жолдардан фонограмма жасауға болады.

Бірінші тәсіл жинақтаусыз да болуы мүмкін, мұндай жағдайда дыбыс режиссер алдын ала дайындық кезінде микшерлік пультте барлық мүмкін болатын параметрлерді жасайды. Мұндай әдіс дыбыс режиссерге айқас сигналының болмауы есебінен виртуалды дыбыстық кеңістікті кейіннен модельдеуде барынша еркіндікті қамтамасыз етеді, бірақ нақты акустикалық оқиғаға қатысты деструктивті болып табылады және орындаушылардан ерекше дағдыларды талап етеді.

Сондай-ақ осы екі тәсілдерді араластырудың сан алуан түрлері бар, ол өзінің мақсатында орындаушының табиғи жағдайға қол жеткізуге және максималды түрде акустикалық оқшаулау кезекте дыбыс өңдеуде үшін үлкен еркіндік береді. Мұндай тәсілдерді гибриді деп атауға болады, олардың ішінде кең таралғаны: дыбыс режиссер арнайы дыбыс сіңіретін немесе дыбыс түсіретін қалқандарды пайдалана отырып, дыбыс жазу студиясының акустикалық сипаттамасын бір мезгілдік ойын кезінде дыбыс көздерінің қажетті саралануына қол жеткізу үшін өзгертетін акустикалық модельдеу тәсілі; және орындаушылар студияның әртүрлі орындарында орналасып және құлаққаптар мен бейнемониторлар арқылы бір-бірімен байланысады.

Бұл тәсілдердің концептуалды айырмашылықтарына назар аудару қажет: бір мезгілдік жазбаны таңдай отырып, дыбыс режиссер шындыққа жақын екінші акустикалық өрісті жасауға деген ұмтылысын көрсетеді және осылайша өзінің академиялық бағыттағы дыбыс жазуға жататындығын білдіреді; керісінше - жазбаны салу немесе гибриді нұсқаларды таңдай отырып, дыбыс режиссер бір-біріне акустикалық, тембральды және динамикалық түрде тәуелді емес дыбыстардың ансамблін жазады, бұл одан әрі шығармашылық ізденістер үшін кең ауқымды кеңістікті ашады.

Дыбыс режиссер музыкалық материалдың құрылымына араласу дәрежесін өзі анықтайды.

Surround техникасы - академиялық дыбыс жазбасының ең жас ағымы, оның ерекшелігі дыбыс шығарудың көп арнаулы жүйелерін пайдалану болып табылады, оның көмегімен тыңдаушы екінші акустикалық өрістің ішіне енеді. Ол бұрынғысынша үш өлшемді, бірақ стереоға қарағанда тыңдаушының айналасында болады және залдың диффузды алаңын барынша шынайы қайта құруға мүмкіндік береді. Surround-техника киноиндустрияда көрерменге ең әсерлі ықпал ету жолын іздеу нәтижесі ретінде пайда болды. Алайда, қазіргі уақытта оны әр түрлі жанрадағы музыканы жазу кезінде дыбыс режиссерлер белсенді түрде пайдаланады. [2]

Дыбыс режиссер жұмысының келесі кезеңі - сведение, онда стерео немесе surround - техниканы таңдауда, музыкалық балансты құру тәсілі мен мәнерінде, микстың барлық компоненттерінің тембральды және акустикалық шешімінде стильдік заңдылықтар көрінеді. Төменде сөз болатын барлық бағыттар дыбысты жазу кезінде көпмикрофонды техниканы пайдаланады.

Snippet-sound (ағылш. snippet-лоскут, үзінді) бағытындағы дыбыс режиссерлар классикалық жазба дәстүрлерін елемейді және әдетте, микрофондардың көп санын пайдаланады. Snippet-sound жақтаушылары дыбыс картинаның шынайылығына ұмтылмайды, олар өзіндік дыбыс бейнелерді жасаумен айналысады. Алайда, бұл бағыт дыбыс режиссерлардың «шығармашылық өзін көрсету» қалауына байланысты туындамаған, ол өз идеяларын іске асырғысы келетін композиторлардың (әдетте авангардтық техникаларда жұмыс істейтін) арқасында пайдо болған. Бұл бағыттағы фонограммаларда әртүрлі дыбыс көздері үшін түрлі акустикалық шешімдер пайдаланылады, үлкен құрамдарда тіпті бір топтың инструменттері динамикалық және акустикалық өңдеу бойынша ерекшеленуі мүмкін. Осылайша, виртуалды дыбыс кеңістік үзінділік техника принципі бойынша ұйымдастырылады, онда әрбір элемент бірегей және қалғандарына мүлдем сай емес, бірақ олардың барлығы бір ұйымдастырушы принцип арқасында тұтас музыканы құрайды.

Фонограмманың соңғы өңделуі өтетін мастеринг кезеңі де маңызды. Бұл кезеңде виртуалды дыбыс кеңістік қалыптасқан, енді дыбыс режиссер микстің жекелеген компоненттерімен емес, бүкіл саундтағы фонограммамен жұмыс істейді. [2]

Академиялық бағыттағы one-point техникасында мастеринг жоқ, ал classic - және surround-техникаларда фонограмманы тираждауға немесе трансляциялауға дайындау функциясы ғана бар. Басқа бағыттарда бұл процеске едәуір көп көңіл бөлінеді және мәліметтердің жалпы тұжырымдамасына сәйкес мастеринг орындалады. Бірақ бұл мақалада біз негізгі тақырыптан ауытқып кетпеу үшін бұл мәселеге тереңірек тоқталмаймыз.

Осылайша, заманауи дыбыс режиссурада 4 бағыт бар: academic-sound, snippet-sound, illusory-sound және VST-sound. Бұл бағыттардың жақтаушылары дыбысты жазу және өңдеу үшін түрлі техникалық құрылғыларды пайдаланады және, әдетте, бір бағытқа сәйкес келетін нәрсе басқа бағытқа жат, бөтен болуы мүмкін.

Әрине, автор жұмыс істейтін жабдық мүмкіндіктерінің әсері үлкен, бірақ егер барлық мәселе тек техникалық жабдықта болса, онда әлемде көптеген бірдей жазбалар болар еді, себебі, әдетте, студиялар өте стандартты жинақталған. Ал қазіргі заманғы «әлемдік фонотека» дыбыс картинаның бояумен бір-бірінен ерекшеленетін ондаған мың фонограммадан тұрады. Сонымен қатар, егер мәселе тек техникада ғана болса, онда біз дыбыс режиссерлер арасындағы нағыз «қару-жарақ жарысының» куәгері болар едік. Алайда, сандық технологиялардың арқасында ешқандай шектеу жоқ уақытта симфониялық оркестрді 2 микрофонға жаза алатын дыбыс режиссерлар бар, олар микрофон саны аз болғандықтан бұлай істемейді, бұл саналы таңдау: қалаған дыбысқа қол жеткізу үшін бір стереопар жеткілікті. Аудиоматериалға араласуға қатысты өз ұстанымын таңдау және жоғарыда аталған бағыттардың біріне өзін жатқызу жеке дыбыс режиссерінің стилі болып табылады.

Сонымен қорытындылай келе дыбыс режиссураның ғасырлар бойы дамып келіп, сан алуан тәсілдері мен бағыттары бар екенін көріп отырмыз. Әр тәсіл, әр бағыт бір-біріне ұқсамай, өздігінше көркем және ерекше болып келеді. Меніңше, жоғарыда көрсетілген әрбір тәсілдің пайда болуы, ол автордың 1000 керек емес тәсілді тәжірбиеден өткізіп біреуін ғана жарыққа шығуы. Дыбыс режиссері өз-өзін шығармашылық бағытта дамытқысы келсе белгілі бір бағыттың критерияларына сүйенбей жаңа дыбыс жазудың түрлерін практикалық түрде асыру керек деп ойлаймын.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

- 1.Погодин В. Сорри за задержку! // Звукорежиссер. 2012. № 1.
2. Мягков А. Уаһаһа серия CL // Звукорежиссер. 2012. № 1. 8. Погодин В. Сорри за задержку! // Звукорежиссер. 2012. № 1

3. Василевский Я. Высококласные конверторы и clock-дизайн // Звукорежиссер. 2011. № 4.
4. Зеленина А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 1 // Звукорежиссер. 2011. № 8. Зеленина А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 2 // Звукорежиссер. 2011. № 9.
5. Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2006. 29 с.

ЖАҢА МАМАНДАНДЫРУ – ЖАҢА БЕЛЕС

А. Б. Құлбаев

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының професоры, Қазақстан еңбек сіңірген қайраткері

Аңдатпа: Жазылған еңбекте жаңа мамандаружың тарихи белестері мен өсу жолындағы дара тұлғалардың сахна мектебін жетілдіруге қосқан үлестері аталып өтіледі. «Актре өнері» мамандаруындағы жеке сахна жанр болып өркен жайған пластика үрдісі бүгінгі таңда кемелденген тренинг пен ізденістердің әсерінен «физикалық театр» атауына ие болуда. Бұл мамандандырудың орындаушыға қояр талабында оқитын пәндердің ерекшеліктері де өте күрделі.

Кілт сөзде: Физикалық театр актері шеберлігінің орындаушыға қояр талабында күрделі мамандыққа баулу, мамандандырудың шығу тарихы мен сабақтастырады.

Еліміздегі болып жатқан өзгерістер қазақ халқының экономикасына, мәдениеті мен әдебиетіне, руханияты мен тыныс-тіршілігіне зор ықпалын тигізген уақыты десек артық айтқанымыз емес. Бұл тұрғыда ұлттық өнеріміздің өркен жайып әр аймақтағы киелі қара шаңырақ астындағы сахналық ойын-өрнегін халқына силап жүрген сахна ұжымдарының кәсіби деңгейі, шығармашылық ұстанымы заман талабына сай өркен жаюда. Бүгінгі таңда өскелең ұрпаққа тамыры терең тарихымыздың ұлттық идеясының өзектілігін, егеменді қазақ елінің бүгінгі күнде жастарымыздың бойыны сіңіру тарихи формалар өте өзекті.

Ол Асанқайғының Жерұйық іздеп ұлы даланы аралап баға беруі нендей ғажап. Ондағы арман тілегі ұлы Қыпшақ даласында бүкіл түрік тілдес халықтардың татулығы мен бақытты өмір сүрудегі бірлескен қауымдық мемлекеттік идеясы болса, ал ұлы Абайды материалдық танымның аясында танысақ, бүгінгі таңда Абай айтқан, Абай жазған еңбектердегі ой, сананы сәлелендіруге үн қосуымыз керек.

Ия, жана дәуір – жаңа кезең басталғанын халық сезініп отыр, әсіресе өнердегіні, шығармашылықтағы зиялы қауым осы тұрғыда үлкен ізденістерден туған сахналық, экрандық, әдебиеттік туындылар жаңа көзқараспен қайта жанданып әлемдік аренаға шығып қолданысқа ене бастады...

Бұл сахна өнерінің даму қарқынына үлкен әсерін тигізуде. Бүгінгі жахандану кезеңінде әлемдік, халықаралық театр мектептерінің табысытары да үдкен бағаға ие болуда. Әрине, ондай баға алуы біріншіден шығармашылықтан шыққан тарихи туынды зерттеліп зерделенген өсу жолы ғылыми тұрғыда сараланғандығы айдан анық. Сондай бір-бірімен сатылы байланыстар шығармашылық еңбектің мәні мен мағынасы адам ғұмыры мен өсу-өркендеу фәлсапасына елеулі импульстар беретіне бек ақиқат. Театр өнерінің шығуы мен дамуы ұлттық өнерге қосар үлесі ұлт руханияты мен сабақтас дамып келеді.

Батыс Европа мен шығыс материктеріндегі ежелден келе жатқан өнер үлгілерінің дамуы мен адам баласының рухани жан азғына айналған ауыз әдебиетінен орындаушылық өнерге мән беріп сатылап дамып келеді.

Өнер – ұлттың рухани жаназығы. Соның ішінде сахна өнері ол ұжымдық синтездік өнер саласына жатқандықтан, ұдайы өсу-өркендеу жолы басқада өнер салалары мен тығыз байланыста болатынына күмән келтірмейміз. Сондықтанда ұлт аралық, мемлекет аралық, діні мен ділі басқа наным сенімде болса да адами фәлсапасын зерттеуші, оның рухани өмірінің психо-физиологиялық әрекетін көрерменнің көз алдына айна қойып қарағандай әсерге бөлендіруші – тетар өнері болып табылады.

XVIII-XIX ғасыр театр өнерінің дамуында алтын ғасыр өткелдері болып табылады. Ежелгі Грецияның анфитеатрнан басталған өнердің ғасырлар бойын сараланып ғылыми ілім ретінде қолданысқа айналғанша нешеме ағымдардың дүниеге келгені тарихтан белгілі. Дей тұрғанмен театр білімі мектебінің шындалына бүкіл өмірін аталмыш өнерге арнаған тұлғаларда жетіп артылады. Оның айғағы әлемдік отратадағы әйшілі мектептер

Ресей мен Франция, Жапон мен Қытай алдағы ғасырларда елеулі орындарды иеленгені рас.

Дегенмен К.С. Станиславский жүйелеген мектептің толық баламасын табу, оның оқушыларының қайбір бөлімдерде тісі бата алған жоқ. Бірақ сол оқушылар К.С. Станиславский жүйесін жан-жақты толықтырды. Өз тәжірбиелері арқылы саралап сахна мектебін өрістетіп әлемдік деңгейге шығарды. Шәкірттерінің ізденістері шығыс сахна мектептерінің сүбелі еңбектерін сабақтастыра алады. Яғни, Жапон театрның, Қытай театрның ғасырлай бойы қалыптасқан үлгісімен де иық тірестіре білді. Театр мектебіндегі шығармашылықтың актер өнеріндегі бар құралы ол – өзінің болмысы. Қолданыстағы халықаралық терминдер бойынша «вербальный, невербальный» - деп екіге бөлінеді. Демек актердің даусы мен қимыл қозғалысы. К.С. Станиславскийдің жүйесі бойынша бұл психо-физикалық әрекет деп аталады.

Осы психо-физикалық әрекет актер өнерінің сахнадағы көркемдік шығармасы. Ол қайдан туындайды? Қалай іске асады? Ол үшін не істеу керек, қандай дайындықтан өту керек? Біз бойымыздағы өнерден көрерменге нендей рухани ләзат береміз?! Деген санның сауалдар ғасырлар бойы шығармашылықтағы шешілмеген жұмбақ ізденістегі өмірін арнаған ғылыми шығармашылық тұжырымдар... Сондықтанда адам адамға өмір бойы жұмбақ тақырып. Осы жұмбақтың шешімін табу үшін қызығы мол қиын өнерді зерттеп зерделеуге бар ғұмырын арнаған дара тұлғалар есімі әлемдік алтын әріппен жазылған. Олар – К.С.Станиславский, Вс.Мейрхольд, М.Чехов, Е.Б. Вахтангов, М. Шепкин, Е.Гратовский, М.Грэм, П. Бауш, Е. Декру, Дзэами Мотокиё, Йоги Ойда, Жак Лекок, Э.Барба, Тадаси Сузика, А. Арто, Дж Райт, Вл.Немерович-Данченко, А.Тайров, тағысын тағы басқа сынды театр өнеріне еселі еңбек еткен дара тұлғалар тізімі жетерлік.

Бұлардың еңбектерінің негізгі түйіні сахна кеңістігіндегі орындаушының ұсынылған тосын жағдайдағы кейіпкердің көркемдік кейпін сомдау болып табылады. Әр елдің, әр ұлттар мен ұлыстардың дінімен діліндегі әдебиеті мен өнерінің жарқын да тірі бейнесін сахнада қойлымның кейіпкерін жасау... Ал шынайы «кейіпкер жандылық» метебінде ішкі ойдан туындаған сахналық әрекетке көрермен үшін тілмәштің керегі де шамалы. Сахна сыйқыры сонда!

Әрі қарай ойымызды індеттей берсек «сахна сиқырындағы» кейіпкер сондаудың өзіндік үлгілері де жан-жақты дамып, әр елдің метептері қалыптасып, сахналық көркемдік шешім, сұлулық пен сымбаттылықтың сиқырлы өнерінде, жанрлық үйлесімде мектептер қалыптастырып классикалық үлгідегі өнер өрісін өркендетті. Ол балет, ол пантомима, ол пластикалық сахналық қойылымдардан өріс алған «физикалық театр» өнері болып табылады. Өнер тарихының прақшаларын зерделеп ашар болсақ аталмыш «пластикалық», немесе «физикалық» театр өнерінің алғашқы қойылымына ат қойып айдар таққан француз мектебі болып табылады. Ал пластика атауының өзі айтып тұрғандай дене болмысындағы бұлшық еттердің иілгіштік, икемділік қасиеттерінен туындайтын сымбаттылық пен сұлулық сазының көркемдік көрінісі. Осы көрініске жету шығармашылық ұжымның сахналық-синтетикалық ой өрісінің қойылымдағы адами өмір өрісінің түйсігі болуы шарт. Әрине, мұндай деңгейге жету үшін қаншама балама пәндерді орындаушы – актр бойына сіңіру қажеттілігі туындайды. Олар: Би түрлері мен қатар Контепорари, Степ, Схана пластикасы, Сахна сайысы, Пантомима пәндері мен қатар Сахна тілі, Актер шеберлігі пәндерінде толық меңгеруі қажет. Ия, алғашқы бастамасында «пластика театры» жанры тек қимыл-қозғалыс, би баста ұстанымы болса, ол балет жанрына қарай реңк ала бастайды.

Осы бәсекелік жағдайлардың шешуші бағыты «физикалық театр» элементтеріне ойысты. Яғни, қойылымда сахнадағы кейіпкер сомдаушы актер аталған пәндер мен қатар сөздіде қолдануға мүмкіншілік тапты. Оны алғашқы рет өмірге алып келген француз режиссері әрі актері Этьен Декру. Дегенмен, мұндай жанрды сахна төріне шығару оңай шаруа болмағаны сахна тарихынан белгілі. Ол кезенді парақтап көрсек, «Әп» дегенен-актер шеберлігіндегі басты элементтер сахналық психо-физикалық әрекеттердің негізі

болып саналатын дененің қимыл қозғалысының бет әлпетінің сахналық көркемдік мәнерлеріндегі ізденістер болды. Ал жетістіктеріндегі жанрлық ерекшеліктері орындаушының шеберлікке қосқан үлесі болып табылады. Ең бастысы көрерменнің қабылдау психологиясын сахнаға қалай тартамыз? Немен қызығушылық танытамыз? Рухани ой жүйесіне өнер тармақтары арқылы қабылдау түйсігінен кері байланыстың кілтін табу. Мәселенің шешімін табу жолдары. Әр режиссер мен орындаушы шығармашылық бірлестікте көптеген эксперименттер жасап өнер танушылардың талқысына салды. Бұл салада табылған жетістіктерде жоқ емес. Солардың бірі К.С. Станиславский шәкірттерінің орындаушылық өнердегі табысты ізденістері ұстазының жүйесін жаңа ренкте жағастырды. Олардың әлемдік сахна мектебіндегі қолданысқа айналған терминдерін атасак: Вс.Мейрхольдтің «Биомеханикасы», М.Чеховтың «Психологический жесті», Е.Гратовскийдің «Мренингтері». Француз мектебіндегі әсерлі жаналық болған Ш.Дюльеннің «Альфред Жерари» театры, А.Артоның қойылымдары ерекше мазмұн мен актер өнеріндегі мағыналы мәнге ие болды. Антонио Арто мен қатар шығыс тетар метептерін зерттеп сахна өнеріне қолдану тәсілдерін дамытқандар: Е.Гратовский, Жан Луи Барро, Э.Декру, М. Марсо, Ф. Шаляпин, Князь Сергей Волконский, М. Шепкин, Б.Брехт, Ч.Чаплин, Жак Лекок тағы басқалары қолдануда К.С. Станиславскийдің «Создание жизни человеческого духа» яғни, «Аламның рухани тіршілігін» көркем өнердің сахнадағы көркемдік көріністерін көрсету амалдарын іздестіруде рухани сабақтастықтың тапқанын өздері де мойындап көптеген зерттеулер мен зерделі шығармашылық еңбектер қалдырды.

Танымал еңбектерді саралай отырып қазақ сахна мектебінің қалыптасу жолы мен өркендеу сатыларын саралай келе академияның басшылары мен жеткеші мамандарының ұйғарымы бойынша пластикалық үлгідегі «физикалық театр әртісі - ұстаз» мамандандыруына жастарды балу қолға алынды. Әрине, жаңа бастама қызықты да қиыншылығы мен азабы мол құбылыс. Оларда болашақ актерлік орындаушылық мамандықпен қатар дене пластикасы тұрғысынан қандай ерекшеліктерге ие болуы керек? Ұлттық өнеріміздегі сахна қойылымдарында физикалық-театр актерлерінің орындаушылық шеберлік палстикалық шешімдері заманауи үрдіске сай болуы ақиқат. Бұл болашақтың уақыт көрсетер нақты шешімі. Пластикалық сәтті шешімдердегі қойылымдар бүгінгі күні театр зарттеушілерінің назарына ілініп күнделікті басылымдардан өз орнын таба бастады. Сахна өнеріндегі келелі мәселелердің кілтін табу қазақ сахна мектебінің ұжымдық ізденістері болуы шарт.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. К.С.Станиславский. Собр.соч. В 8 томах. Искусство 1955-1963г.
2. В.Е. Мейрхольд. Творческое наследие. ВТО 1978г
3. М.С.Шепкин. Первый второй том. Искусство 1984г
4. Ф.Шаляпин. Маска и душа. М. 1957г
5. Ч.Чаплин. Госкомиздат. 1945г
6. С.Волконский. Выразительный человек. СПб Апалон 1913г
7. Б.Брехт. Театр том 5/1-5/2 Искусство 1965
8. В.Немерович-Данченко. Статьи и речи беседы Искусство 1952г
9. М.Чехов. Об искусстве актера» том 1/2 М. Искусство 1952г
10. С.Езейнштейн. «сихологический вопросы искусство. М. 2002г.
11. Жан-Луи Барро. Воспоминания для будущего. М. Искусство 1979
12. М. Редгрейф. Маска и лицо. М. Прогресс 1965г
13. Е.Гратовский. Артист режиссер театр. М. 2003г
14. П.Ершов. Техналогия актерского мастерства. т 1 М. 1972г
15. М.Байсеркенов. Сахна және актер. А. Ана тілі 1993ж
16. С. Татубаев. Жест как компонент искусства. А. Казахстан 1976
17. Г.Пролиева. Көркем прозадағы психологизмның кейбір мәселелері. А. Алаш 2003
18. Э.Розинский. Безмолвное искусство. Л. 1975г

ФОРМИРОВАНИЕ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ПИСЬМЕННОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Макажанова З. Ш.

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, Алматы
zakura.makazhanova@mail.ru

Аннотация: В данной статье автор рассматривает проблему формирования у обучающихся письменной коммуникативной компетенции. Вопрос достаточно актуальный в настоящее время, поскольку сетка часов в неязыковом вузе не позволяет уделять достаточно времени развитию навыков письменной речи, в то время как студенты находят этот аспект в изучении языка самым сложным. Многие студенты при сдаче международных экзаменов сталкиваются с трудностями именно вследствие недостаточного уровня письменной коммуникативной компетенции.

Процесс понимания письменной речи резко отличается от процесса понимания устной речи тем, что написанное всегда можно перечитать, т. е. произвольно возвратиться ко всем включенным в него звеньям, что совершенно невозможно при понимании устной речи. В этой связи автор статьи предлагает конкретные задания, которые бы способствовали приобретению навыков изложения мыслей на иностранном языке логично и последовательно. Также в статье даны рекомендации для преподавателя по обучению письменной речи и методам контроля.

Ключевые слова: письменная коммуникативная компетенция, письменное речевое общение, речевой стиль, креативное письмо, языковые категории, письмо-жалоба, графический автоматизм, «мозговой штурм»

Annotation: In the article under review the author considers the problem of the formation of written communicative competence among students. The problem is quite relevant at present, since the grid of hours in non-linguistic universities does not allow to devote enough time to development of writing skills, while students find this aspect of language learning the most difficult. Many students when passing international exams encounter difficulties precisely because of the insufficient level of written communicative competence.

The process of understanding written language differs sharply from the process of understanding oral speech in that it is always possible to re-read what is written, that is, to arbitrarily return to all the links included in it, which is completely impossible when understanding oral speech. In this regard, the author of the article offers specific tasks that would contribute to the acquisition of skills in expressing thoughts in a foreign language logically and consistently. The article also provides recommendations for instructors on teaching written language and methods of control.

Keywords: written communicative competence, written speech communication, speech style, creative writing, language categories, complaint letter, graphic automatism, “brainstorming”

В последние годы роль письма в обучении иностранному языку постепенно повышается и, в некотором смысле, письмо начинают рассматривать как резерв в повышении эффективности обучения иностранному языку. Письмо является средством передачи мыслей, которые фиксируются в виде графических знаков, а значит это опосредованный вид речевой деятельности. Нельзя не учитывать и практическую значимость письменного речевого общения в свете современных средств коммуникации, таких как электронная почта, интернет и т.п.). При обучении иностранному языку наряду с целью обучения письменной речи следует ставить задачу формирования у обучающихся письменной коммуникативной компетенции, которая включает владение письменными

знаками, содержанием и формой письменного произведения речи. Задачи, решаемые при обучении письменной речи, связаны с созданием условий для овладения содержанием обучения письменной речи. Эти задачи включают формирование у обучающихся необходимых графических автоматизмов, речемыслительных навыков и умений формулировать мысль в соответствии с письменным стилем, расширение знаний и кругозора, овладение культурой и интеллектуальной готовностью создавать содержание письменного произведения речи, формирование аутентичных представлений о предметном содержании, речевом стиле и графической форме письменного текста.

Процесс понимания письменной речи резко отличается от процесса понимания устной речи тем, что написанное всегда можно перечитать, т. е. произвольно возвратиться ко всем включенным в него звеньям, что совершенно невозможно при понимании устной речи.

Способность изложить в письменной речи свои мысли на иностранном языке следует развивать последовательно и постоянно. Для решения этой задачи существует ряд упражнений репродуктивно-продуктивного характера. Все упражнения выполняются письменно. Интерес, представляют, например, такие задания:

- восстановите начало и конец истории;
- восстановите диалог по отдельным «направляющим» репликам;
- измените вид текста (сообщение на разговор, диалог на описание);
- неоднозначную ситуацию опишите в различных текстах и диалогах;
- поясните противоречие между текстовой и иллюстративной информацией;
- ответьте на письмо письмом, телефонным разговором, разговором и т.д.;
- подберите ключевые слова, которые ведут к определённому заранее известному результату, и др.

Кроме того, в современной методике по обучению письму и письменной речи на иностранном языке получило распространение так называемое «креативное письмо» под которым подразумеваются упражнения продуктивного характера самой различной степени сложности, разнообразные по форме и по содержанию, часто в игровой форме. Используя «креативное письмо» методисты ставят перед собой конкретные вопросы: когда писать, сколько и с какой целью? Доставит ли письмо удовольствие и кому? и т.д.

Творческие работы типа очерка или сочинения, выполняемые на определенную тему, начинаются с так называемого тематического вступления (Topic Introduction – TI), за которым следует тематическая фраза (Topical Sentence – TS), развиваемая в тематических примерах (Example Sentence – ES) и завершаемая переформулированием тематической фразы (Restatement Sentence – RS).

При выполнении задания возможно заполнение пропусков по смыслу (cloze procedure). Варианты ответов при этом не даются, и учащиеся пытаются догадаться о значениях пропущенных слов по контексту, а также по привычным словосочетаниям. Полезным письменным заданием является подражание образцу.

Управлять заданием можно через структуру письменного произведения речи. Так, письмо-жалоба может иметь следующую структуру:

Opening paragraph – states the reason for the letter.

Middle paragraph 1 – gives the precise nature of the complaint.

Middle paragraph 2 – explains the implications of the matter.

Closing paragraph – describes what action is needed to put the matter right.

Содержание каждого параграфа предварительно обсуждается с учащимися, и в результате дискуссии рождается детализированная идея письменного произведения речи.

Важной частью письменного задания является разработка идеи. Такое задание, как правило, предшествует любой письменной работе. Это упражнение нередко принимает форму мозгового штурма (brain-storming) – привлечения коллективных ресурсов. Например, для разработки рекламы необходимо вначале определить объем текста, шрифт

и расположение фраз, характер фраз, отобрать легко узнаваемые и запоминаемые слова, придумать «приманку для покупателя», т.е. gimmick.

Письменное задание может выполняться в форме рецензии на литературное произведение, выставку, художественный или документальный фильм и т.д.

Полезным письменным заданием является рецензия «за» и «против». Особое значение имеет умение всестороннего анализа (balanced report). Все «за» и «против» находят свое отражение в письменном тексте. Первая часть текста может содержать положительную информацию, вторая – отрицательную. Положительная и отрицательная информации могут перемежаться.

Исполнение речевого замысла в письменном тексте невозможно без адекватного применения соединяющих конструкций (connectors). К ним относятся элементы типа actually, in fact, on the contrary, predictably, but, indeed, and, however, consequently, perhaps, hence, moreover и др.

Успешное исполнение речевого замысла зависит также от умения применять специальные выражения. Например, для анализа статистического материала нужны выражения типа three out of four, almost half, only three in every hundred и другие. Для кратких посланий в связи с событиями существуют привычные обороты письменной речи: “It’s with deep sorrow that we learned about...”.

В филологическом вузе выделяются три модели обучения, отличающиеся друг от друга количеством часов, отводимых на изучение иностранного языка, профилем обучения и достигаемым уровнем владения языком в рамках того или иного профиля обучения.

Умения в области письменной речи:

- передавать на иностранном языке и корректно оформлять информацию в соответствии с целями, задачами общения и с учетом адресата (фиксация информации, полученной при чтении, в форме рабочих записей, плана, конспекта);
- писать деловое письмо, резюме для приема на работу, заявление, заявки;
- заполнять формуляр, анкету;
- писать личное письмо, открытку и др., осуществляя при этом определенные коммуникативные намерения (запрос сведений/данных, информирование, предложение, побуждение к действию и др.);
- писать аннотацию, реферат;
- запрашивать/выражать согласие/несогласие, отказ.

Таким образом, письменная речь как по своему происхождению, так и по своему психологическому строению коренным образом отличается от устной речи, и сознательный анализ средств ее выражения становится основной психологической характеристикой письменной речи. Она неизбежно должна протекать по правилам развернутой (эксплицитной) грамматики, необходимой для того, чтобы сделать ее содержание понятным при отсутствии сопровождающих ее жестов и интонаций. Поэтому всякое сближение монологической, письменной речи со структурой устной диалогической речи невозможно. Это проявляется, в частности, в том, что те эллипсы и грамматическая неполнота, которые оправданы в устной речи, становятся совершенно неприменимы в письменной речи.

Заключение

Письменная речь является существенным средством в процессах мышления. Включая, с одной стороны, в свой состав сознательные операции языковыми категориями, она протекает в совсем ином, значительно более медленном темпе, чем устная речь, с другой стороны, позволяя многократное обращение к уже написанному, она обеспечивает и сознательный контроль за протекающими операциями. Все это делает письменную речь мощным орудием уточнения и отработки мыслительного процесса. Поэтому письменная

речь используется не только для того, чтобы передать уже готовое сообщение, но и для того, чтобы отработать, уточнить собственную мысль. Известно, что для уяснения мысли лучше всего попытаться написать, выразить эту мысль письменно. Именно поэтому письменная речь как работа над способом и формой высказывания имеет огромное значение и для формирования мышления. Уточнение самой мысли с помощью письменной речи отчетливо проявляется, например, при подготовке доклада или статьи. Работа переводчика также не просто перевод с одной системы кодов на другую; это сложная форма аналитической деятельности, самой важной задачей которой является осознание самого логического строя мысли, ее логической структуры. Следует отметить, что обучение письменной речи неразрывно связано с обучением другим видам речевой деятельности. Письменная речь позволяет сохранить языковые и фактические знания, служит надежным инструментом мышления, стимулирует говорение, слушание и чтение на иностранном языке.

Конечным результатом грамотного и правильно спланированного подхода к преподавательской деятельности в области обучения письму является высокий уровень грамотности обучающихся, свободное владение языковыми средствами и стилями изложения, умение последовательно и лаконично передавать как собственные мысли, так и воспринимаемые из внешних источников.

Рекомендации для преподавателя

1. Получившая за последние годы практическая направленность в обучении языку и утверждение, что овладение языком есть в первую очередь овладение устной иноязычной речью, часто приводят к тому, что на занятиях по практике языка часто недостаточное внимание уделяется письменной речи, особенно на начальном этапе обучения. Между тем роль письменной речи на занятиях исключительно велика, ее недооценка замедляет процесс овладения языком в целом. Поэтому с первых уроков учащиеся наряду с устной речью должны овладевать навыками и умениями выражать свои мысли в письменной форме.

2. Для овладения письменной речью следует широко использовать приемы списывания текста, различные формы диктанта. Диктанты, роль которых в овладении языком часто недооценивается, развивают внимание к интонации, с которой произносится текст, к его грамматической структуре, орфографии и графике.. '

3. Так как письменная речь есть особый способ функционирования устной речи (с помощью букв передаются звуки устной речи), обучение письменной речи следует проводить на основе устной речи. Для этого на занятиях следует осуществлять последовательный переход от восприятия текста на слух к его проговариванию, затем к восприятию в письменной форме и к последующей записи прочитанного. Такой путь овладения языком характерен для представителей прямых и коммуникативного метода обучения. Взаимосвязанное обучение устной и письменной речи отражает психологические особенности процесса общения. В устной речи объединяются звуковые комплексы слов, в то время как в письменной речи такие комплексы объединяются с графическими образами слов: письму предшествует проговаривание того, что будет зафиксировано на бумаге. Однако не исключена возможность первоначального прочтения текста, затем его озвучивание с последующей фиксацией в письменной форме, что характерно для установок представителей системного подхода к изучению языка и сторонников переводно-грамматического метода обучения. При обучении письменной речи исключительно велика роль текста, на основе которого происходит речевое общение в письменной форме. Успех в овладении письменной речью во многом зависит от выбора текста для занятий и от целевой установки работы с ним.

4. Обучение письменной речи должно быть направлено на формирование умений создавать учащимися первичные (сочинение, статья, текст доклада, курсовая работа) и вторичные (изложение, конспект, реферат, рецензия и др.) тексты.

5. Наиболее эффективным способом контроля письменной речи является тестирование. Следует использовать тестовые задания, опубликованные для разных контингентов изучающих язык. При оценке письменных работ учащихся необходимо учитывать:

- а) соответствие подготовленного учащимися текста жанру работы;
- б) адекватность теме;
- в) объем высказывания;
- г) логичность и последовательность изложения материала;
- д) корректность использования языковых и речевых средств.

6. Среди недостатков в обучении письму и письменной речи могут быть выделены следующие. Преподаватель не исправляет орфографические ошибки в письменных работах учащихся либо, исправляя ошибки, не объясняет их причины. Следует в обязательном порядке предлагать учащимся исправить отмеченные ошибки и дать дополнительные упражнения на их устранение.

Преподаватель не обращает внимания на графические и каллиграфические ошибки. В результате они закрепляются и затрудняют понимание письменной речи учащихся. Орфографические и каллиграфические навыки наряду с графическими следует формировать уже на начальном этапе. При этом надо иметь в виду, что многие ошибки связаны с влиянием графических навыков, переносимых из родного на изучаемый язык. В этой связи преподаватель должен иметь представление о графической системе родного языка учащихся и предусматривать трудности, которые возникают у учащихся при овладении графической и орфографической системой русского языка.

Мало внимания уделяется приемам записи устной речи (конспектированию), созданию реферата, аннотации, написанию тезисов, статьи, т. е. видам письменных работ, наиболее востребованным в профессиональной деятельности.

Следует знакомить с приемами оформления письменного текста, составными частями которого являются вступление, главная часть, заключение, а также оформлению сносок и ссылок на другие тексты, цитированию источников, составлению библиографического списка.

В качестве источника для письменных работ следует широко использовать современные технологии обучения, в том числе аудио- и видеоматериалы, программы Интернета.

Список литературы

1. Леонтьев А.А. «Язык и речевая деятельность в общей и педагогической психологии» Москва – Воронеж, 2004
2. Архангельский А. С. Обученность – главная переменная шкала отметок, градации контингента и функции оценивания учителя – М.: Знание, 1985.
3. Гальскова Н.Д., Гез Н.И. Теория обучения иностранным языкам: Лингводидактика и методика: Учеб. пособие для студ. лингв. ун-тов и фак. ин. яз. высш. пед.учеб.заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.
4. Зимняя И. А. Педагогическая психология – М.: Логос, 2000. – 384 с.
5. Иностранные языки в школе. 1997. №2.
6. Кочергин А. Н. Моделирование мышления – М.: Политиздат, 1969.
7. Мильруд Р. Методика обучения иностранной письменной речи.
8. Пассов Е. С. Основные вопросы обучения иностранной речи – Воронеж: Воронежский гос. пед. институт, 1974. – 164 с.
9. Пассов Е.И. Урок иностранного языка в средней школе. – М., 1988.
10. Пассов Е. Основы методики обучения иностранным языкам. М., 1977.
11. Пассов Е., Колова Т., Волкова Т. Беседы об уроке иностранного языка. Л., Просвещение, 1975.

12. Полат Е. С. Интернет на уроках иностранного языка. // ИЯШ. 2001, № 2.
13. Рогова Г. Методика обучения английскому языку. М., Просвещение, 1983.
14. Страхов И. В. Воспитание внимания у школьников. М.: Валдос, 2002.
15. Фридман, А. М. Наглядность и моделирование в обучении – М.: Знание, 1984.
16. Уроки английского языка. СПб.: Каро, 2000.
17. Хэгболдт П. Изучение иностранных языков. М., 1963.
18. Цели обучения иностранному языку. / Под ред. Е. И. Пассова, Е. С. Кузнецовой. — Воронеж: Интерлингва, 2002.
19. Шахмаев Н. М. Технические средства обучения. - М.: Просвещение, 2001.
20. Шехтер И. Ю. Комплексное применение технических средств при обучении иностранному языку. М.: Академия, 1999.
21. Щерба Л.В. Преподавание иностранного языка в школе. М., 1977Я.А. Коменский. Избр. пед. соч. М., 1955

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСТАНСКОГО СКУЛЬПТОРА ТОЛЕГЕНА ДОСМАГАМБЕТОВА

Мелдеш А.

магистрант 2 курса специальности 6М041500-Скульптура,
Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова,
г. Алматы

meldesh_arshagul@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается краткий исторический обзор развития монументальной скульптуры в Казахстане, раскрывающие основные моменты в искусства казахского стиля, а также творческого наследия Толегена Досмагамбетова. Задача повышения идейно-художественного уровня его произведений и профессионального мастерства, выходят за рамки сегодняшнего дня ли какого-либо определенного отрезка времени, всегда пронизывала творчество настоящего скульптора. Проведен искусствоведческий анализ авторских произведений Т. Досмагамбетова в контексте преемственности поколений. несколько монументальных и музейных работ автора. Особое внимание уделяется тому как художником с особым образом воспринимаются образы, вырастающие из потребности художника реагировать на происходящие в мире события.

Ключевые слова: искусство, скульптура, творчество, монументальная скульптура, скульптор Т. Досмагамбетов.

Аңдатпа. Мақалада Қазақстандағы монументалды мүсін өнерінің дамуына қысқаша тарихи шолу жасалады, қазақ стиліндегі өнердің негізгі тұстары, сонымен қатар Төлеген Досмағамбетовтің шығармашылық мұрасы ашылады. Оның жұмыстарының идеялық және көркемдік деңгейі мен кәсіби шеберлігін арттыру міндеті бүгінгі немесе кез-келген нақты уақыт шеңберінен тысқары, әрқашан осы мүсіншінің жұмысы болды. Т.Досмағамбетовтың өнер туындыларына ұрпақтар сабақтастығы контекстінде талдау жасалды. автордың бірнеше монументалды және мұражай жұмыстары. Суретшінің әлемдегі оқиғаларға жауап беру қажеттілігінен туындайтын суреттерді ерекше тәсілмен қабылдағанына ерекше назар аударылады.

Түйінді сөздер: өнер, мүсін, шығармашылық, монументалды мүсін, мүсінші Т.Досмағамбетов.

Abstract. The article provides a brief historical review of the development of monumental sculpture in Kazakhstan, revealing key moments in the art of the Kazakh style, as well as the creative legacy of Tolegen Dosmagambetov. The task of raising the ideological and artistic level of his works and professional mastery, go out within the framework of today or any definite section of time, has always permeated the creativity of the present. Conducted art analysis of author's works T. Dosmagambetova in the context of succession of generations. several monumental and museum works of the author. Particular attention is paid to the fact that as an artist with a special image are perceived images that grow out of the artist's needs to react to the events taking place in the world.

Key words: art, sculpture, creativity, monumental sculpture, sculptor T. Dosmagambetov.

Введение

Современная культурная политика Казахстана основана на постулатах, обозначенных Первым Президентом государства Н.А. Назарбаевым в своей программной статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» [1]. В ней Президент подчеркнул необходимость государственной программы «Рухани жаңғыру», призванной «консолидировать казахстанский народ с его богатым культурным наследием и

творческим потенциалом на успешное достижение цели вхождения Республики Казахстан в число 30-ти самых развитых стран мира» [2]. Настоящая программа дала огромный импульс к развитию многих секторов социокультурной сферы, в том числе и современного казахстанского арт-рынка.

Искусство скульптуры появилось тысячи лет назад. Самыми древними произведениями скульптуры являются скульптуры, сделанные мастерами Египта, Греции и Индии. Термин «скульптура» применим не только к крупным монументальным произведениям, но и к бюстам, горельефам, барельефам и медалям. Скульптура с незапамятных времен служила средством идейно-эстетического воспитания. Дошедшие до нас памятники культуры, выполненные неизвестными скульпторами из камня, до сих пор волнуют зрителя глубиной образа, возможностью увидеть прошлое и сегодня. Знаменитые кони Колдта на мосту через Фонтанку вот уже второе столетие украшают Невский проспект, вызывая восхищение жителей и многочисленных гостей город на Неве. Особая область скульптуры – архитектурно-декоративная пластика помогает нам воспринимать образ города, делая его масштабнее, насыщая неповторимым очарованием.

Скульптор, работающий над украшением города, как правило, теснейшим образом связан с архитектором. Этот творческий союз, имеющий многовековые традиции, позволяет глубже уяснить архитектурный им образный строй эпохи, ощутить атмосферу взаимопроникновения предшествующего, настоящего и будущего, которая характерна для истинного искусства и ярко проявляется в творчестве монументалиста.

В изобразительном искусстве Казахстана начиная с шестидесятых годов отмечен продуктивным развитием скульптуры. Связано данное развитие с особенностями общекультурной и национальной эволюции миропонимания, спецификой художественного процесса, надобностью национального самоутверждения, упрочения самобытности. Пластика казахстанской скульптуры обладает достижениями и противоречиями, проблемами, связанными с этапом становления национального понимания искусства в его взаимоотношениях с советской школой и влиянием прогрессивных явлений западноевропейского течения. Данный вид казахского искусства отличает трудное и активное изучение художественной культуры мирового наследия, осознание новых принципов реализма, поиски своего стиля, учитывающего многообразие современного искусства и индивидуальные поиски отдельных мастеров. Проблемы скульптуры Казахстана неотделимы от проблем, характеризующих состояние всей советской скульптуры и многонационального контекста.

Творчество Толегена Досмагамбетова.

Как пишет в своей статье С.Беккулова, профессиональная пластика в стране, как и ваяние, утвердившееся в советский период стараниями выпускников лучших художественных вузов Москвы и Ленинграда, явила свой расцвет в работах нескольких поколений мастеров. В частности – патриарха Хакимжана Наурызбаева, создателя первого монументального памятника Абаю Кунанбаеву в Алма-Ате, Шокану Валиханову, Мухтару Ауэзову и другим. Его любимым учеником и последователем стал Толеген Досмагамбетов. Окончив ту же школу большого искусства – Академию художеств на Неве, Толеген обрел там и серьезное образование, и любовь жизни – Ольгу Прокопьеву, коллегу и друга. Их сыновья унаследовали страсть к творчеству, став продолжением и, смею утверждать, гордостью не только родителей-художников, но и своего отечества. [3].

Его имя широко известно не только в Казахстане, но и за его пределами. Отличительная черта его таланта, проявляющаяся во всех его работах - необычайная монументальность образного видения, которая придает его работам большую содержательность и предельную пластическую собранность. Художник работает практически во всех жанрах и видах скульптуры. За более чем тридцатилетнюю

творческую жизнь скульптором созданы ряд памятников и скульптурных портретов выдающихся деятелей прошлого и современности [4].

Художник раскрылся как тонкий мастер психологического портрета. Его герои – современники и деятели казахской истории и культуры. В короткий срок он показал себя как взыскательный, ищущий художник. Ему присуще умение соединять в пластике лирическое и мужественное начало («Амангельды Иманов», 1966; «Восточная голова», 1971; «Портрет Олжаса Сулейменова», 1974). Памятники, созданные Досмагамбетовым, – это напряженный поиск образной символики, возвышенного эмоционального звучания («Мухтар Ауэзов», 1967; «Алиби Джангильдин», 1975, совместно с Прокопьевой в Алматы; «Чокан Валиханов», 1972, в Кокчетаве) [5, с.583]. Задача повышения идейно-художественного уровня его произведений и профессионального мастерства, выходящая за рамки сегодняшнего дня ли какого-либо определенного отрезка времени, всегда пронизывала творчество настоящего скульптора. Мы говорим о нашем идейном и творческом росте, о возрастающей роли искусства в политической и культурной жизни нашей республики. На наш взгляд, сделавшись нашей повседневной заботой, данная задача должна стать для нас основой. В данном этапе нашего развития, никогда не может наступить момент, когда эта задача окажется полностью выполненной.

С монументально-декоративной пластикой, по традиции связана поэзия образов, естественность эмоциональной интонации. Напоминая о возвышенном, она как бы ориентированная на непринужденный диалог со зрителем, нередко оставляя место улыбке, домыслу, игре. Тем не менее было бы неверно ограничить этот жанр лишь поисками декоративных созвучий. 70-80-е годы в жизни общества, характерен приобщением к духовно-интеллектуальным проблемам самых различных общественных слоев, растущий интерес массовой аудитории к науке, технике, научной фантастике, театру, кино и литературе требовал углубления содержания различных жанровых форм. В частности, можно утверждать что прогресс декоративной скульптуры в немалой степени зависит от того насколько она будет насыщена мыслью о современном мире, о человеке. И не могло быть терпимости к работам, лишенной самостоятельной концепции и представляющим собой лишь унылые вариации уже известных в мировом искусстве мотивов и структур.

В этот же период с особым образом воспринимаются образы, вырастающие из потребности художника реагировать на происходящие в мире события и конфликты. Установленная в 1975 году памятник революционеру Алиби Джангильдину (Рисунок 1), является совместная работа скульптора Т.Досмагамбетова и О.Прокопьевой, получившая государственную премию Каз. ССР в 1976 году.



Рисунок 1. Памятник Алиби Джангильдину на привокзальной площади Алматы 1 (скульпторы Т.Досмагамбетов, О.Прокопьева)

Памятник и по сей день находится на привокзальном парке Алматы 1. Скульптура выполнена в полный рост и составляет 11 метров, на сложном постаменте с орнаментальным поясом. Скульптурным решением памятника А.Джангильдину переданы внутренняя энергетика и целеустремленность.

«Исторический жанр в казахском изобразительном искусстве, не будучи приоритетным длительное время, все же, как и должно, вобрал в себя все «перезагрузки» сознания нации века глобальных перемен. В зависимости от диктата господствующей идеологии и власти он трансформировался, но национальная история, история этнической художественной культуры, непосредственно упираясь в вопросы идентичности, не теряют своей актуальности для казахских художников» [6].

Осмысливая работы Т. Досмагамбетова, появляются мысли о творческом содержании его произведений, их гражданственности и духовности, об их убедительности, которая не может родиться только из лично убежденности самого художника.

Мы считаем, что скульптура, как никакой другой вид искусства, многообразна, она различается по функциональному назначению, по эмоциональной нагрузке и по физическим данным таким как материал, размер. То есть она живет с другими в сложной взаимосвязи с другими пластическими искусствами и прежде всего с архитектурой.

Монументальная скульптура, монументально-декоративное искусство самые молодые виды художественного творчества в Казахстане. Накопление творческого опыта в данном направлении идет через индивидуальные авторские эксперименты, и в этом аспекте казахстанское искусство может представить выдающихся мастеров мирового уровня [7].

Еще одна работа Т.Досмагамбетова, которая находится в Государственном музее искусств Казахстана имени А.Кастеева, это портрет Вальтера Арнольда немецкого скульптора (ГДР). Портрет родился как мы понимаем в результате контактов наших казахстанских скульпторов с европейскими, в частности со скульпторами ГДР, возможно во время международных симпозиумов, где Т. Досмагамбетов часто возглавлял нашу делегацию и очень часто выезжал.

Здесь мы видим особо привлекательный момент того что мы привыкли видеть, что небольшой пьедестал и верхняя часть обычно располагается по центру. Здесь же сама голова достаточно массивная опирающаяся на одну точку, то есть композиционно здесь

смелые и прогрессивные подходы к решению портрета. И конечно же лепка, где художник не скрывает свои прикосновения к линии. То есть мы все понимаем, чтобы получить бронзовую скульптуру, нужно ее сначала вылепить в мягких материалах: глины, воска, пластилина. Это промежуточные этапы в создании скульптуры, где после идут отливки сначала в гипсе и уже через сложный процесс и сложный труд фактура динамичная осталась.

Мы чувствуем присутствие скульптора, когда смотрим на то или иное произведение и образ получается не застывшим, а подвижным. На наших глазах начинает играть мимика, какое-то движение чувств и эмоций, хотя в целом это такое сдержанное выражение лица.

Конечно одно из известных произведений Досмагамбетова, это портрет Олжаса Сулейменова (Рисунок 2).



Рисунок 2. Портрет Олжаса Сулейменова.

Необходимо отметить что к образу Олжаса Сулейменова обращались многие художники, он был героем тематических и монументальных полотен. Мы знаем что О.Сулейменов не только поэт но и общественный деятель а также выполнял дипломатические миссии, это крупная общественная фигура. И этот портрет Сулейменова появляется в 77-м году, а как раз в 75 году выходит нашумевшая поэма, своеобразный лингвистический опус которую общественность не совсем адекватно отреагировала. То есть в 1975 году о нем узнала вся страна, не только Казахстан, а весь Советский союз. Тем не менее Досмагамбетов обращается к его образу и передает все самые привлекательные стороны поэта. Конечно сама внешность Сулейменова особенная, узнаваемая прическа которая, можно сказать, сохраняется до сегодняшних дней и «помогает» узнать его всегда, в любом возрасте.

Рассматривая работу Досмагамбетова, можно увидеть живость: поэт, трибуна, оратор. Но на лице такого пафоса нет, а внутреннюю энергию, поэтическую и творческую, общественную миссию и значимость этой личности, художник решает передать через пластику тела, поясного изображения, где голова в одну сторону, а тело в другую, активный жест рук. Это те дела которые позволяют почувствовать зрителю такую мощную внутреннюю энергетику. То есть на лице все сдержанно – не в состоянии чтения стихов, а через композиционные развороты художник добивается контакта с пространством пластического образа. Жест рук раскрывает открытость поэта миру, своей стране, своему народу и стремлением делиться своими представлениями о жизни с большой аудиторией.

В каждом жанре своя специфика, свои проблемы, но все они объединяются четко выявившейся за последнее время тенденцией – стремлением активно войти в реальное

пространство, стать частью повседневной жизни, заняться извечной задачей искусства – организацией той социальной и духовной среды, в которой живет человек. Данная тенденция естественная для монументальной и монументально-декоративной скульптуры, но она захватила и станковую скульптуру в садово-парковую и малую пластику.

Скульптура пронизывает нашу повседневную жизнь гораздо больше, чем мы себе представляем. Мы имеем огромные, пока еще очень мало используемые возможности. Скульптура может сегодня жить повсюду, в любом пространстве, где живет, отдыхает и работает человек, выполняя не только пластические и пространственные функции, но и неся в себе и пропагандируя важные социальные и культурные смыслы. Среди скульптурных жанров ведущим остается монументальная скульптура.

Заключение

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что монументально-декоративная скульптура ведет настоящую монументальную пропаганду в разных формах: увековечить память героев, отмечая памятными знаками имена выдающихся деятелей культуры, создавая эмоциональную духовную атмосферу, пронизанную идеалами мира и согласия, эстетически и нравственно воспитывающую людей, в особенности подрастающее поколение.

Необходимо подчеркнуть то хорошее, что отличает нашу сегодняшнюю монументально-декоративную скульптуру. В нашей республике она составляет очень существенную и значимую часть всей нашей пластики. Парадоксально что вся она оказалась вне внимания художественной общественности. О ней пишут критики – ни о ее достоинствах, ни о ее недостатках, так как ее просто не знают. Необходимо привлечь внимание к этой подчас очень интересной скульптуре, накопившей опыт работы в реальной среде, в реальной архитектуре, дающей хорошие примеры не только сочетания различных пластических искусств, но и настоящего синтеза. Наша сегодняшняя монументально-декоративная скульптура – это искусство больших внутренних возможностей, которые, к сожалению, несмотря на весь индустриальный размах используются еще недостаточно, особенно при создании градостроительных планов новых городов и районов.

Мы считаем, что участие художников необходимо на стадии создания комплексных градостроительных проектов, включающих объекты искусства как необходимые компоненты духовной жизни. Профессиональная забота о качестве скульптур, прежде всего монументальной и монументально-декоративной выливается для нас не только в заботу о качестве художественном и идейном, неотрывно от них и качество исполнения. От художественного замысла и до его окончательного воплощения, произведения проходят несколько этапов, через руки разных мастеров: форматоров, литейщиков, резчиков, каменотесов. Каждый этап имеет громадное и решающее значение в судьбе произведения. А некачественное исполнение безнадежно искажает, дискредитирует хорошую идею. Необходимо помнить, что скульптура – наиболее долговечный вид искусства, ввиду того что им предназначено прожить среди людей долгое время. Только осознав свою ответственность в полной мере, воспитав ее в себе и других, особенно подрастающее наше поколение, можно решить те высокие задачи, которые ставят перед нами общественность.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. От 12 апреля 2017 года. Режим доступа: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya.

2. Концепция культурной политики Республики Казахстан. Режим доступа: <http://adilet.zan.kz/rus/docs/U1400000939>
3. <http://vecher.kz/how2rest/iz-dinastii-skulptorov>
4. <http://www.heritagenet.unesco.kz/kz/content/art/izobrazitel/dosmagambet.htm>
5. Казахская советская социалистическая республика. Энциклопедический справочник. 1981, г.Алма-Ата 702с.
6. Труспекова Х.Х. История, этно-исторический жанр в казахском изобразительном искусстве // Cultural Identification. The Problem of Art Studies. – Szombathely: Savaria University Press. – 2016. – 149.
7. Казахское искусство. Альбом. 5 томник. Т.3. Скульптура. Монументально-декоративное искусство. –Алматы: Елнур. – 2013. – С. 16.

АНАЛИЗ СИТУАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ СРЕДИ МОЛОДЕЖИ КАЗАХСТАНА

Молдашева А. К.

к. э. н., доцент, заведующая кафедрой «Арт-менеджмент и продюсирование»

Сорокина Ю. В.

PhD

Кушпенова Р. Б.

студентка 4 курса специальности «Арт-менеджмент»

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова,
г. Алматы, Республика Казахстан

Аннотация. Бұл мақала Қазақстан жастарының халық музыкасына көз қарасы мен қабылдау күйін зерттеуге арналған. Қазіргі таңда әлем бойынша музыканың адам баласына әсері жөнінде маңызды зерттеулер жүргізілуде. Ғылым мен техника жетістіктерінің арқасында біз кез-келген жерде және кез-келген уақытта музыка тыңдай аламыз.

The article is devoted to the study of the state of perceptions of folk music among young people. The influence of music on humans is one of the most significant and studied in the modern world. Thanks to advances in science and technology, we can listen to music anywhere and at any time convenient for us.

Ключевые слова: Народная музыка, молодежь Казахстана, великие степи, музыкальные инструменты, жанры

Ни для кого не секрет, что музыка занимает большое место в нашей жизни. Она сопровождает нас с самого раннего детства. Каждый день большинство из нас слушает разную музыку. При этом вряд ли кто-то задумывается, какое огромное влияние она оказывает на наш внутренний мир. Ведь наша молодежь, наше подрастающее поколение – наше будущее. Национальная музыка течет в крови народа, эмоциональный мир человека невозможно представить без музыки. Она необходима людям всех возрастов и профессий.

Музыка – это язык души. Глубина воздействия музыки зависит не только от исполнительского мастерства, но и от качества звучания музыкальных инструментов, их функциональных возможностях. Музыкальные инструменты казахского народа воздействуют на эмоциональный мир человека, воспитывают в нем способности воспринимать все богатство окружающей среды через музыкальные образы, повышать культурный уровень отдельного человека и всего общества в целом. К сожалению, классическая, народная и современная академическая музыка, а также произведения джаза, остаются за пределами внимания молодежи.

Таким образом, в основном мероприятия проводимые для повышения интереса приходят в противоречие с музыкальными интересами и, как следствие, снижение интереса к народной культуре.

Актуальность исследования заключается в том, что оно посвящено анализу восприятия музыки, состояния среди молодежи Казахстана. Исследования проводились методом опроса и анализа. Объект исследования: восприятие казахской народной музыки. Предмет исследования: роль мероприятия, концертов, исполнителей казахской народной музыки в жизни молодежи.

По результатам опроса, среди студентов Алматы, выяснилось что 43% слушают казахскую народную и инструментальную музыку, опрос проводился с помощью голосования в социальных сетях, большинство из них предпочитают современные обработки народных кюев и песен.

12 апреля 2017года вышла статья Нурсултана Абишевича Назарбаева, Лидера нации “Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Рухани жангыру”[1]. В 5-разделе под названием “Эволюционное, а не революционное развитие Казахстана” в пункте 3 упомянуто что едва не были утрачены казахский язык и культура. Входе таких примечания какие были мероприятия были проведены.

Так же Нурсултан Абишевич упомянул в своей статье “Семь граней великой степи” о фольклоре народа[2]: Тысяча лет степного фольклора и музыки.

В рамках этого проекта нам необходимо создать «Антологию степного фольклора». В ней будут собраны лучшие образцы устного народного творчества наследников Великой степи за прошедшее тысячелетие – сказки, легенды, былины, предания, эпосы.

Кроме того, нужно выпустить сборник «Древние мотивы Великой степи» – коллекцию значимых произведений, созданных для традиционных казахских музыкальных инструментов: кобыза, домбры, сыбызгы, сазсырная и других.

Фольклор и мелодии Великой степи должны обрести «новое дыхание» в современном цифровом формате. Для работы над этими проектами важно привлечь отечественных и иностранных профессионалов, способных не только систематизировать, но и актуализировать богатое наследие степи.

Основные сюжеты, персонажи и мотивы нашей культуры не имеют границ и должны системно исследоваться и продвигаться на всем пространстве Центральной Евразии и в мире целом.

Модернизация устных и музыкальных традиций должна обрести форматы, близкие и понятные современной аудитории.

В частности, древние слова и тексты могут сопровождаться иллюстрациями или воплощаться в форме ярких видеоматериалов. В свою очередь звуки и мелодии могут рождаться не только посредством аутентичных инструментов, но и их современных электронных версий.

Кроме того, нужно организовать серии научно-поисковых экспедиций в различные регионы Казахстана и другие страны для поиска общих исторических основ фольклорной традиции.

Сегодня, в условиях информатизации культуры, музыкальные вкусы современной молодежи формируются стихийно, вне учебных заведений, их музыкально-художественные критерии смещены. В нынешней среде огромной популярностью пользуются такие разновидности массовой современной музыки, как «рэп», «айренби», «поп», «диско», «рок» и другие, сугубо развлекательные направления, выполняющие не столько эстетическую, сколько коммуникативную и фоновую функции.

Исследование процессов музыкального восприятия в координатах теории самоорганизации позволяет обозначить стратегии самопознания личностных смыслов в искусстве, глубже понять механизмы общения с музыкой через систему внутренних диалогов и духовно-телесное взаимодействие.

Последние годы на Казахстанской эстраде появились множество и как и сольных исполнителей так и групп жанровый синтезов с этно. Жанры такие как: этно-рок, этно-поп, этно-хаус, этно-блюз и так далее. Одни из ярких представителей жанра этно рок группа Улытау. Первоначальная идея создания группы Улытау принадлежит известному казахстанскому продюсеру Кыдырала Болману, которая была реализована в 2001 году. Первоначально он состоял из скрипачки — Найли и домбриста- Батыржана. Но вскоре состав группы кардинально изменился. И теперь в нём играли домбрист Ержан Алимбетов (студент Алма-Атинской консерватории) и известная классическая скрипачка Аида Аюпова. А спустя ещё некоторое время к дуэту присоединился Максим Кичигин —

гитара. Творчество группы наряду с исконно казахскими и тюркскими содержит элементы западной и восточной музыкальных культур.

Особое место занимает так же занимает группа MagicOfNomads. Они являются лауреатами международных конкурсов. С гордостью представляю народную музыку в современных интерпретациях, а именно в стиле блюз и джаз.

Так же можно назвать группу из девочек «ASSYL». Проект был создан 2008 году из троих кобызисток Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Солистки группы усовершенствовали древнейший инструмент кыл-кобыз и прима-кобыз придуманы специально для казахского народного оркестра Ахметом Жубановым. В данное время вокально-инструментальный ансамбль «ASSYL» используют первые экспериментальные электро кобызы.

Недавно известный юморист, основатель театра КТТ Турсынбек Кабатов предложил внести в школах урок домбры и устраивать флешмобы между школами. «Известный артист Турсынбек Кабатов предложил ввести в программу школ Казахстана уроки игры на домбре. Поддерживаю», — написал в своем аккаунте Касым-Жомарт Токаев.

Хотелось бы на национальных телеканалах пропагандировали нашу музыку, например: на угадывание в интеллектуально-развлекательных программах вместо легкой эстрадной музыки ставить казахскую классику. Потому что формат этих программ интересней и рейтинги соответственно высокие таким образом популяризовать жанр. Артистам казахской эстрады почаще выпускать разные обработки народного наследия, так молодежь хорошо воспримет информацию и музыку, поработать, позэкспериментировать. Сейчас появляются множество разных жанров, таких как: этно-поп, этно-джаз, этно-хаус, этно-рок и так далее. Ведь в музыке нет границ, можно все это делать и не забывая нашу культуру, ментальность и будущее нашей страны, нашего поколения. Нужно прививать подрастающему поколению правильный музыкальный вкус, и дать возможность слушать качественную правильную музыку.

В начале этого года закон “О кинематографии” отделили от закона “О культуре”, было бы правильным решением если так же уделили отдельное внимание к народной музыки и народным инструментам.

В целом молодые люди нашей страны не виноваты в том что плохо воспринимают народную музыку, потому что они выросли на современной музыке. На это повлияло популяризация западной музыки на постсоветском пространстве так как стали доступны радио, телевидение, интернет ресурсы и так далее. Ни для кого не секрет, что музыка занимает большое место в нашей жизни. Она сопровождает нас с самого раннего детства. Каждый день большинство из нас слушает разную музыку. При этом вряд ли кто-то задумывается, какое огромное влияние она оказывает на наш внутренний мир. Ведь наша молодежь, наше подрастающее поколение – наше будущее. Народная музыка течет в крови народа, Эмоциональный мир человека невозможно представить без музыки. Она необходима людям всех возрастов и профессий. Музыка – это язык души.

Глубина воздействия музыки зависит не только от исполнительского мастерства, но и от качества звучания музыкальных инструментов, их функциональных возможностях. Музыкальные инструменты воздействуют на эмоциональный мир человека, воспитывают в нем способности воспринимать все богатство окружающего мира через музыкальные образы, повышать культурный уровень отдельного человека и всего общества в целом. К сожалению, классическая, народная и современная академическая музыка, а также произведения джаза, остаются за пределами внимания молодёжи. Таким образом, в основном мероприятия проводимые для повышения интереса приходят в противоречие с музыкальными интересами и, как следствие, снижение интереса к народной культуре.

Со стороны государства делается множество мероприятия для популяризации данного жанра. На хорошее восприятие народной классической музыки влияет воспитание, вкус и также можно сказать что большую роль в формировании играет школьное образование. К сожалению нынешнее образование желает лучшего, нет

систематизированного образование, донесение информации. В следствии подрастающее поколение рассеянные, желают слушать легкую, доступную иногда даже бессмысленную музыку. «Казахская народная музыка со временем превратится в профессиональное большое искусство; в ней заложена богатая основа, которая ждет только своего дня возрождения и расцвета во всех жанрах» [5, с. 3].

В целом молодые люди нашей страны невиноваты в том, что плохо воспринимают народную музыку, потому что они выросли на современной музыке. На это повлияло популяризация западной музыки на постсоветском пространстве, так как стали доступны радио, телевидение, интернет ресурсы и так далее. Но ни для кого не секрет, что музыка занимает большое место в нашей жизни, ведь она сопровождает нас с самого раннего детства.

Список литературы:

1. Назарбаев Н.А. Статья “Рухани Жангыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания” //http://www.akorda.kz/ (13.05.2019).
2. Назарбаев Н.А. Статья “Семь граней великой степи” http://www.akorda.kz/.
3. Володихин Д. М. Музыка наших дней - М.: «Аванта+», 2002 г., 98 с.
4. Эмма Дейнс. Первая энциклопедия музыки. – М., издательство «Махаон», 1993 г., 47 с.
5. Д. М. Мергалиев Музыкальный фольклор казахского народа//«Литература. Литературоведение. Устное народное творчество» //https://cyberleninka.ru (29.04.2019)
6. Багнюк С. П. Развитие устойчивого интереса подростков к урокам музыки через организацию проектно-исследовательской деятельности// Инновационные педагогические технологии: материалы Междунар. науч. конф. (г. Казань, октябрь 2014 г.). — Казань: Бук, 2014. — С. 137-140. — //https://moluch.ru/conf/ped/archive/143/6080/ (29.04.2019).

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КИНОФИЛЬМА ТАКЕШИ КИТАНО «АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА»

Муканов М. Ф.

Доцент кафедры «Изящных искусств»
Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы
malik_flober@mail.ru

Хакимов А. С.

Старший преподаватель кафедры «Киноискусства» университета «Туран»
azat.s.khakimov@gmail.com

Аннотация: В данной статье рассматривается авторская интерпретация «образа художника», которую кинематографическими средствами воспроизвел известный японский кинорежиссер Такеши Китано в фильме «Ахиллес и черепаха».

Ключевые слова: «образ художника» в современном кино, творчество Такеши Китано, художественный фильм «Ахиллес и черепаха».

Современная культурная жизнь требует нового осмысления проблем, связанных с вопросами искусства и творчества. Знакомое всем выражение «образ художника» актуален во все времена, в нем содержатся особенности той или иной культурной эпохи, культурной среды, поскольку, сам художник, его образ является главным знаковым понятием в вопросах искусства: нет художника, нет и его творений, значит не о чем и говорить. Но именно о художниках (писателях, живописцах, композиторах, актерах) существует огромное количество литературы. Это в первую очередь интроспекция самих деятелей искусства о своем творчестве, воспоминания современников, а также описания и исследования жизни творцов мастерами слова.

Не обошел вниманием эту тему и кинематограф. Более того, особо следует отметить, что бурный всплеск интереса к художественной элите проявился в прошедшие два десятилетия: на стыке двух веков один за другим стали появляться новые кинопроизведения о деятелях искусства. Представленная статья – это попытка отсмотреть и осмыслить образ художника, его личности с позиции искусства кино. Возможно, она позволит как-то иначе взглянуть на известные вещи, даст им иной ракурс интерпретации, и в целом, хоть как-то приблизит понимание современных тенденций изобразительного искусства с ее кричаще радикальными проявлениями, доходящими порой до абсурда.

В самом начале следует оговориться, что в данной работе речь пойдет не о биографических образах, не о реально живших или живущих художниках, а о вымышленных образах художников. И хотя таких киномыслов на экраны вышло немного, они будоражат умы, вызывают много споров и множество разноречивых мнений. Одной из таких кинокартин является работа известного японского кинорежиссера Такеши Китано «Ахиллес и черепаха». В ней Китано-режиссер исследует Китано-живописца, это своеобразная рефлексия большого художника на творческий процесс, как таковой.

Перед тем как начать разбор фильма, необходимо рассмотреть само понятие «образ художника». С этой целью обратимся к «Краткому словарю по эстетике»: «Образ художника - эстетическое понятие, обозначающее целостное представление о творце произведений искусства, его роли и функции в обществе. Оно дифференцируется соответственно по двум смысловым значениям: в первом из них подразумевается обобщенное абстрагированное от конкретных личностей, творцов представление о роли художника (писателя, живописца, композитора и др.) на том или ином этапе общественного развития; во втором случае имеется в виду конкретный образ определенной творческой индивидуальности (например, Шекспира, Рафаэля или

Пушкина). Между ними существует тесная связь. На различных этапах истории в качестве «эталона» обычно выдвигается определенный тип художника, соответствующий стремлениям и ожиданиям того или иного класса или социальной группы» [1].

Процитированный справочный материал дает нам понять, что в художнике, как ни в ком другом субъекте накрепко сплавляются как личностное начало, так и публичное. С одной стороны, он обычный человек, со всеми ему присущими психофизиологическими особенностями, а с другой стороны, он представляется неким феноменом общественного сознания. С этой точки зрения мы и будем подходить к рассмотрению образа художника через призму фильма одного из крупнейших мастеров кино.

Фильм «Ахиллес и черепаха» вышел на экраны в 2008 году. Картина начинается с рисованной анимационной заставки, в которой излагается известный парадокс древнегреческого мыслителя Зенона об Ахиллесе и черепахе. Его суть заключается в том, что быстроногий Ахиллес никогда не догонит медлительную черепаху, находящуюся на некотором расстоянии впереди него. Как бы близко не оказывался бегун по отношению к черепахе, но если черепаха движется со скоростью 1 метр в секунду, а Ахиллес бежит со скоростью 10 метров в секунду, и если черепаха начнет движение на 9 метров раньше, то между ними все время будет оставаться расстояние равное вначале на 0,9 м., затем на 0,09, после на 0,009, и еще на 0,0009, и далее до миллионов, триллионов и т.д. долей меры.

И это соревнование бесконечно. Поэтому Ахиллесу никогда не догнать черепаху. Это означает, что Ахиллес избрал для себя тупиковую задачу: каким бы прекрасным бегуном он не был, при указанных условиях не достигнет цели.

Тогда возникает вопрос – а нужно ли Ахиллесу догонять черепаху на условиях, которые, в конечном итоге, не дают искомого результата? Ответ на этот вопрос и составляет смысл фильма.

В фильме даны несколько типов художников. С первым из них зритель знакомится в самом начале картины. Это художник – конформист, ловкий манипулятор, знаток человеческой психологии, умеет, когда надо, быть приятным, и даже снять берет с головы для сына своего богатого попечителя и рассыпаться в словах благодарности. А в иных случаях, он тверд как камень, к примеру, со своим артдилером.

Второй образ (также дается в начале картины), это - художник-любитель. Большой ребенок. С самодельным мольбертом, свешивающимся с шеи, он целыми днями пропадает на природе, с большим старанием вырисовывает реалистичные пейзажи художника-самоучки. Отдается своему делу самозабвенно, забывает об еде и отдыхе. На зов идти домой, только отмахивается. У него небольшое отклонение в психике, что и послужило причиной его преждевременной гибели.

И третий образ - Матису, главный герой фильма. Хронологически жизнь Матису разделена на три отрезка времени: детство - 7 лет, юношество - 18-28 лет и примерно год его жизни после сорока. Матису рисует с детства. Он сын состоятельного бизнесмена – меценанта. Ему предрекается блестящее будущее, но в семь лет оставшись без родителей, он воспитывается в детском доме, и не имея средств обучаться профессиональной живописи, занимается ею самостоятельно. Будучи юношей, он также не расстается с живописью, совмещает работу в книжной типографии с учебой в художественной студии.

Это еще один образ – собирательный: это учащиеся художественной студии. Все они юношеского возраста, ровесники Матису, учатся азам классического рисунка, пишут натюрморт. Делают это с большой неохотой, так как убеждены, что это устаревший метод. «Современный художник должен быть более креативным» - слова одного из них. А чтобы достигнуть состояния креатива, нужно, считают они, побывать в пограничном между жизнью и смертью состоянии.

Так вот, в поисках креативного самочувствия они много времени посвящают всем видам авангардистских акций, сдобренных искусственными стимуляторами в виде наркотиков, алкоголя, шумных манифестаций и прочих видов самоутверждения, характерных для части представителей современной молодежи, ищущих свои пути в

искусстве. В фильме даются весьма характерные для этой цели постановочные сцены перформанса в помещении кафе и инсталляции в какой-то из городских окраин.

Одним из ярких выразителей авангарда значится американский художник Джексон Поллок (1912-1956), безнадежный алкоголик, прославившийся тем, что изобрел новое слово в живописи, так называемую «льющую технику», которая заключалась в разбрызгивании красок по холсту с помощью кисти. Это изобретение еще при жизни сделало его чрезвычайно успешным и продаваемым живописцем.

Так вот на одной из креативных акций, подражая своему кумиру, погибает учащийся студии. Он разбрызгивал краску не с помощью кисти, а ведра: разогнавшись на автомобиле, заливал установленное на вертикальную бетонную стену полотно. Все это на глазах остальных учащихся.

Вслед за этим, буквально в день похорон, вечером, выходя из кафе вместе с Матису, его напарник по студии, под сильным влиянием происшедшего, а также действием наркотика и крайним отчаянием от внутренней неудовлетворенности, спрыгивает с большой высоты вниз и разбивается насмерть. Испытав потерю самых близких людей еще в детстве, Матису к событиям смерти относится с каким-то отрешенным спокойствием, он невероятно собран и сосредоточен только на одном: на живописи.

Работая в типографии Матису знакомится с девушкой, будущей своей женой и матерью их единственной дочери. Эта женщина, не имея отношения к искусству (она помощник директора типографии), понимает и безраздельно разделяет художнические устремления Матису.

В погоне за модными течениями в живописи Матису делает не то, что хочет, а то, что «требуется», но никак не может за этим временем угнаться. Вместо того чтобы положиться на свое художническое чутье, он следует указаниям хозяина галереи, известному искусствоведу. Таким образом он уподобляется Ахиллесу, которому никогда не догнать черепаху, так как взялся бежать не по своим правилам, а навязанным извне. Художник Матису – это талант, ослепленный внушением извне, отрицанием самопиара, абсолютным смирением перед «Его Величеством» - искусством и его авторитетами.

Всему этому режиссер дал подоплеку – раннее сиротство, детдом, суровые реалии жизни, отсутствие систематического художественного образования при необычайно редкой одержимости постигнуть это самое искусство. Жена художника, как и ее муж, становится «жертвой великого искусства». История их совместного погружения в свободное творчество сделано режиссером поразительно достоверно, буднично, и, одновременно, гротескно. Неудача следует за неудачей, все что сделано, отвергается, но Матису продолжает гнать себя, и не ради признания, а ради, того, чтобы дотянуться до настоящего искусства.

И вот мы видим Матису и его жену в сорокалетнем возрасте, работающих без кисти, путем разбрызгивания краски на чистое полотно специальным приспособлением (с этого периода роль главного героя весьма убедительно исполняет сам Такеши Китано); нанесением узора на полотно с помощью колес движущегося по нему велосипеда; придания поддержанности картине с помощью отбойного молотка, применяемого строителями на стройке; по ночам расписывающих стену магазина в молодежном стиле. За это им приходится извиняться перед хозяином магазина и замазывать написанное белой краской. Они даже становятся объектом СМИ, когда Матису вместо того чтобы помочь пострадавшему в автомобильной катастрофе водителю, принимается его рисовать.

Их взрослая шестнадцатилетняя дочь, постоянно пеняющая им за «художество» и отсутствие внимания к ней, к людям, вообще к жизни, разрывает с ними и уходит из дома.

Последняя стадия творчества «помешанных на живописи» супругов переходит уже и вовсе все мыслимые границы возможного. Чтобы добиться пограничного состояния между жизнью и смертью, при котором, как им кажется, наступает вспышка озарения, супруги нанимают боксера-тяжеловеса, и он бьет женщину до обморочного состояния. В свою очередь Матису велит жене топить его в ванне, не давая ему высунуться из воды, и

только в момент беспамьяства, дать ему в руку кисть. Мольберт с чистым планшетом стоит готовым, тут же рядом. В результате всего – скорая помощь, и если бы Матису в больнице не пришел в себя, его жену судили бы за убийство. После этой сцены по выходе мужа из больницы жена Матису спрашивает мужа:

- Может ты бросишь искусство?

- Нет! – не задумываясь, отвечает Матису.

Пограничное состояние, столь желаемое, приходит к Матису неожиданным образом.

Он приходит к дочери на место ее работы, чтобы попросить у нее денег на краски. (Свои картины он так и не продал). Дочь дает отцу деньги со словами: «Где это видано, чтобы отец просил деньги у дочери - проститутки... Бери...Ты жалок, художник». Но слова дочери уходят будто мимо него. До него доходит значение ее слов только тогда, когда получает увесистый удар кулаком по лицу от вышибалы того самого заведения, где работает дочь. Его бьют за то, что «напугал клиента».

У себя в мастерской, он, как всегда, хватается за работу, натягивает чистый лист на планшет. И тут-то, без всякого усилия с его стороны, происходит нечто: скатившиеся из ноздрей все еще кровоточащего носа две капли крови, падают на белый лист и на его глазах начинают увеличиваться, смешиваются и заполняют весь планшет... и вот он, видит самого себя, сидящим в полном одиночестве в глухой красной комнате без окон и дверей. Его руки сжимают кроваво-красный планшет... И уже наяву Матису принимается воплощать свое видение в реальность – красит стены мастерской в красный цвет.

Тут ему звонят из морга. Эпизод в морге - это кульминация развития образа главного героя. Матису входит в морг, видит плачущую жену. На медицинской каталке лежит тело. Голова покрыта белым куском ткани, величиной с платок. Матису убирает платок – на каталке его дочь. Она мертва. Матису, не проявив никакой эмоции, будничным голосом просит у плачущей жены губную помаду. Помада находится. Матису подрисовывает губы дочери, но, не удовлетворившись, красит все лицо. Жена в ужасе останавливает мужа, но тот, ловко накидывает на лицо покойной белую ткань, прижимает его к раскрашенному лицу, а потом сняв, рассматривает отпечаток. Он будто недоволен результатом. Жена художника какое-то время пребывает в ступоре, она не в состоянии связать происходящее между собой... Матису делает новое движение к лицу дочери, и тут слышит тихий голос жены: «Ты сошел с ума... Ты не человек...». Матису никак не реагирует, он занят своим делом, он снова вглядывается в лицо дочери... Жена резко отталкивает его с криком: «Ты сумасшедший!», - и, крича, выбегает из морга. Матису как-то отрешенно смотрит ей вслед. После морга следует сцена в красной комнате - Матису завершил таки начатое - перекрасил мастерскую. В пустой красной комнате к стене прислонен единственный экспонат - картина размером, примерно 120 см. по вертикали и 90 см. по горизонтали. Фон - полностью черный. На нем значатся две надписи: на верхней части серо-голубыми буквами начертано слово «РОЖДЕНИЕ», внизу – красными буквами – «СМЕРТЬ», а между ними горизонтальные зигзаги, прямоугольные или перекрещивающиеся линии выложены из гибкого измерительного метра, которым пользуются строители. Его круглый пластмассовый футляр старательно прикреплен чуть понизу нижней надписи. Между зигзагами и рядом встречаются еще какие-то слова, сделанные мелкими буквами, их трудно прочитать.

Картина производит впечатление простоты и законченности, это строгая, лаконичная исповедь прожитой жизни, рассказанная образным языком. При всей ее абстрагированности, нам, зрителям, не представляет труда его «прочитать» - мы знакомы, мы свидетели этой непростой, частной истории, так проникновенно рассказанной еще одним художником, не выдуманным, а реальным художником по имени Такеши Китано, исполнившем самолично все остальные 70 картин для съемок фильма.

Леонардо да Винчи писал: «хороший живописец должен писать две главные вещи – человека и представление его души» [2, - С. 52]. Свое представление души человеческой

Такеши Китано изложил с искренней прямоотой как в кинополотне, так и на картине, назовем ее «Жизнь» от лица своего вымышленного персонажа по имени Матису.

После эпизода в красной комнате опять же в пограничном состоянии идет сцена саможжения главного героя в момент написания натюрморта с подсолнухом. Его спасает случайный прохожий. Когда Матису на носилках вносили в машину «Скорой помощи», правой рукой он победоносно держал карандаш. Как должен быть воспринят людьми человек, столь крепко держащий в руке карандаш, будучи полуобгорелым? Непременно, большим чудачком. Врачи и медсестры так и воспринимают бедного художника и по выздоровлении весело провожают его до самого выхода из больницы. После полученного шока, похоже, Матису психически сделался здоров. Как сказано в поговорке: «клин вышибают клином», потому что в следующей, финальной сцене он, оказывается, способным на шутку, и это впервые за все время пребывания на экране.

Финальная сцена фильма идет на набережной центральной части города, на открытом вещевом рынке. Среди торгующих сидит Матису. Он все еще весь в бинтах, в черном плаще, на мир пока что может смотреть лишь одним глазом, с веселой искоркой выглядывающей из прорези бинтов. Перед ним на ящике стоит ржавая консервная банка, а рядом ценник - 200 000 иен. Этой сцене нужно дать пояснение. Дело в том, что в 1962 году никому неизвестный художник-рекламист - Энди Уорхол (1928-1987), представил на выставку серию плакатов с изображением консервной банки с томатным супом от фирмы «Кембелл». Общественность Америки проявила горячий интерес к искусству Уорхола: он оказался тем художником, тип которого «соответствует стремлениям и ожиданиям того или иного класса или социальной группы» (формулировка, взятая из «Краткого словаря по эстетике»). Уорхола признали королем поп-арта и концептуального искусства. С того времени и по наши дни рекламная продукция этого художника стоит больших денег и порой оценивается десятками миллионов долларов. Вот по поводу этого абсурда и высказался через свой фильм истинный мастер живописи и кино, и просто умный и честный человек, Такеши Китано.

Фильм заканчивается примирением супругов - жена Матису находит его на набережной, и супруги идут домой. Финальная надпись звучит так: «Итак, Ахиллес все-таки догнал черепаху». Что хотел сказать режиссер этой фразой? Конечно, то, что Матису достиг своей цели. Он был и остался художником. А мы вслед за автором фильма продолжим: как много надо было пережить главному герою, какую непосильную драму жизни испытать, чтобы придти к простой и ясной истине - не нужно делать фетиша ни из чего: ни из жестянки, ни из рекламной продукции, ни из живописи... Смысл жизни - в самой жизни.

1. Материал интернета: http://estetik.narod.ru/obraz_hudozhnika/index.html. Дата обращения к электронному ресурсу: 05.11.2019.

2. Л. Любимов. Небо не слишком высоко. Москва, 1970 г., стр.52.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДЕТСКОМ КИНО ПОСТСОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНА

Мурсалимова Г. А.,

кандидат искусствоведения, доцент факультета «Кино и ТВ»,
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова
gulnara-mursalimova@mail.ru

Андатпа: Бұл мақалада Қазақстанның қазіргі заманғы балалар киносы қарастырылады: тақырыптар мен кейіпкерлер. Авторлар балаларға арналған фильмдерді, сонымен қатар, басты кейіпкерлері балалар мен жасөспірімдер болып келетін көркем кино және авторлық кино бағытындағы фильмдерді қарастырады. Салыстырмалы талдау негізінде мақала авторы 1991-2015 жылдар аралығындағы балалар мен жасөспірімдер туралы балалар фильмдері мен фильмдердің негізгі көркемдік бағыттарын бөліп көрсетеді.

Түйін сөздер: қазақ киносы, балалар киносы, қазақ киносындағы балалар бейнесі.

Аннотация: В данной статье рассматривается современное детское кино Казахстана: тематика и герои. Авторы рассматривают фильмы для детей, а также фильмы направления арт-синема и авторского кинематографа, в которых главными героями являются дети и подростки. Авторы статьи на основе сравнительно-сопоставительного анализа выделяют основные художественные тенденции в детском кино и фильмах о детях и подростках периода 1991-2015 годов.

Abstract: This article discusses the contemporary children's cinema of the Republic of Kazakhstan: themes and heroes. The authors consider films for children, as well as films in direction of art cinema and auteur cinema, in which the main characters are children and adolescents. The authors article bases are on comparative analysis highlight main artistic trends in children's films and films about children and adolescents from 1991-2015

Keywords: Kazakh cinema, Children cinema, Children's images in Kazakh cinema.

1. Введение

Детское кино, а также образы детей и подростков в игровых фильмах всегда представляли определенный интерес для режиссеров. Казахское кино в данном случае не является исключением.

Детское игровое кино Казахстана мало изучено, несмотря на то, что оно имеет свои собственные пути развития. Фактически традиционная модель детского игрового кино получило свое яркое развитие в основном в 1960-е и 1970-е годы в творчестве кинорежиссеров А. Карсакбаева («Меня зовут Кожа», 1963 г.), Ш. Бейсембаева («Звучи, там-там! / Арман-атаман», 1967 г.), К. Касымбекова («Шок и Шер», 1972 г.). В 1990-е и последующие годы привычная модель детского фильма претерпевает существенную трансформацию в жанре авторского кино в широко известных фильмах К. Салькова («Балкон», 1988 г.), С. Нарымбетова («Жизнеописание юного аккордеониста», 1993 г.), Д. Омирбаева («Кардиограмма», 1995 г.), С. Апрымова («Три брата», 2000 г.), А. Кулбаева («Стриж», 2008 г.) и др.

Два периода развития детского игрового кино: советский и современный постсоветский отличаются различным уровнем эстетического осмысления и отражения детской психологии на экране, воспитательных функций кинематографа. Фильмы исследуются в аспекте развития детской тематики, эволюции и трансформации жанра советского детского кино и формирования авторского кино «казахской новой волны» 1990-х годов и современного периода независимости 2000-х годов.

Основной целью исследования стало изучение казахского детского игрового кино, начиная с 1950-х годов по 2010-е годы как единого непрерывного кинематографического процесса. Авторы рассматривают фильмы, классифицируя их на две категории: 1) фильмы для детско-юношеской аудитории, 2) фильмы о детях и подростках. В статье изучены и обобщены фильмические материалы по десятилетиям, касающиеся детско-юношеской проблематики, акцентировано внимание на драматургическую структуру фильмов, воплощение экранных образов детей и подростков, отражение национального менталитета, духовных ценностей в наиболее знаковых фильмах. Этапы развития казахского детского игрового кино рассматриваются не только в контексте кинематографического процесса казахского национального кино, но и в общем социокультурном контексте развития советского общества от тоталитаризма к демократии.

Методы исследования. В работе при исследовании детского игрового кино Казахстана использованы сравнительно-исторический, искусствоведческий, историко-киноведческий методы исследования, а также сравнительно-хронологическая, научная классификация и аналитические принципы организации исследуемого фильмического материала.

Казахское игровое кино было объектом исследования таких американских киноведов как Джейн Нокс-Война [1], Стефан Норрис [2], английского историка кино, профессора Биргит Беймерс [3]. Однако в исследованиях данных авторов не была затронута или же не являлась главным предметом исследования тема детского кино, а также образов детей и подростков в фильмах не для детской аудитории.

II Зарождение и развитие детского кино Казахстана советского периода

Прежде чем приступить к непосредственному анализу фильмов, следует определить значение киноведческого термина «детское кино».

Детское кино – произведения киноискусства, в нашем случае игровые фильмы, предназначенные специально для детей. В детском кино, как правило, главными героями являются дети и подростки. Таким образом, «детское кино» - подразумевает кинематограф «о детях» и «для детей». По жанровой принадлежности фильмы категории «детское кино» охватывают комедии, фильмы-комиксы, фэнтези, приключенческие фильмы. В мировом кино существует также практика отображения образов детей и подростков в фильмах, поднимающих серьезные проблемы и не предназначенных для детской аудитории. В данной статье мы рассмотрим и детское кино, и фильмы не для детской аудитории, в которых главными героями являются дети и подростки.

Первые детские фильмы в мире были сняты в царской России в 1910-е годы, а затем это направление кинематографа активно развивалось в СССР. Детские фильмы Советского союза были тесно связаны с коммунистической идеологией, они были призваны воспитывать подрастающее поколение.

Детское кино Казахстана появилось в 1950-е годы. Первым детским фильмом можно считать кинокартину о юных натуралистах «Крылатый подарок» (1956, реж. А. Слободник), снятую по мотивам повести М. Зверева «Орел Азамата». На первых порах казахское детское кино, хоть и являлось важным форпостом советской идеологии, но, все же, было в определенной степени свободным от тоталитарной формы предыдущего периода, сталинской эпохи. Кинорежиссер Абдулла Карсакбаев, снявший в 1963 году фильм «Меня зовут Кожа», по одноименной пьесе детского писателя Бердибека Сокпакбаева, отличающийся национальным колоритом, внутренним миром героев-детей, стал основателем казахского детского кино и «школы режиссера А. Карсакбаева», традиции которой продолжились в творчестве других казахских режиссеров.

В 1970-е – начале 1980-х годов были сняты фильмы о нежных чувствах подростков и проблемах переходного возраста, приключенческие картины, военные драмы, а также впервые фильмы-сказки и в целом разножанровые фильмы для детей и о детях. Данный период характеризуется интересом к определению психологического портрета маленького

героя, а также к межвозрастным проблемам взаимоотношения героев. Особенность данного периода представляется как эволюция детского кино в различных жанрах игрового кино.

III Детское кино и образы детей и подростков в кинематографе постсоветского Казахстана

Формирование новых художественных тенденций в современном детском кино Казахстана берут свое начало с периода Перестройки и гласности, которые потрясли идеологические основы советского тоталитарного режима. Демократические процессы в обществе повлекли за собой коренные изменения и в сфере культуры и искусства

В конце 1980-х годов в казахском кинематографе группа молодых режиссеров, дебютировав в игровом кино своими полнометражными фильмами, определило кинематографическое течение, вошедшее в историю под названием «казахская новая волна». Фильмы представителей «казахской новой волны» - «Игла» (1988, реж. Р. Нугманов), «Конечная остановка» (1989, реж. С. Апрымов), «Кайрат» (1991, реж. Д. Омирбаев), «Разлучница» (1991, реж. А. Каракулов) отличались совершенно новой стилистикой игрового кино и индивидуальными художественными принципами. Последующие кинофильмы вышеназванных режиссеров были посвящены детям и подросткам. В кинокартинах «Кардиограмма» (1995) Д. Омирбаева, «Последние каникулы» (1996) А. Каракулова, «Три брата» (2000) С. Апрымова образы детей и подростков кардинально трансформируются. Остановимся подробнее на анализе данных фильмов.

В этих авторских фильмах режиссеры посредством стилистики киноязыка подвергают резкой критике советское общество, в котором жили они сами и живут их экранные герои – дети и подростки. Эти фильмы не находят дорогу к массовому зрителю из-за того, что в них глубокие авторские, философские взгляды, внутренние чувства передаются через внешнее поведение героев. В этих кинокартинах дети и подростки живут вне общества, школы и семьи, они одиноки, порой из-за безысходности они употребляют наркотики и идут на преступления. С одной стороны можно сказать что, это истории о трудных подростках. В советское время все эти социальные проблемы имели место, но из-за цензуры не были должным образом отражены в кино. Тенденция отображения социальных проблем в игровом кино через образы детей и подростков четко проявилась в первое десятилетие независимости. В вышеназванных фильмах нарратив и отображение времени резко критиковали собой недальновидную советскую идеологию, а рефлексии киногероев проецировали на экране реальное социальное время того «перестроечного» периода. В этом заключено главное отличие казахского авторского кино. Последующие темы фильмов вышеназванных режиссеров были также про подростков, однако их художественная идея, форма, стиль были другими. Киновед, профессор Бауыржан Ногербек в своей монографии исследует данные фильмы, а также творчество других режиссеров в качестве примера антитоталитарного фильма и отмечает: «Многие кинематографисты постсоветского кино, в том числе авторы «казахской новой волны» полагают, что они снимали и снимают «другое кино». В этом утверждении есть известная доля истины. Практика кинопроцесса казахского кино 1990-х годов показывает, что молодые режиссеры, в первую очередь, намеренно отказались от модели советского тоталитарного фильма, стали сознательно разрушать экранные мифы, кинематографические штампы и байки о советской действительности и в определенном смысле пытались утвердить в кино поэтику нового антитоталитарного кино» [4, С. 281].

Отображение кризиса советской ментальности стало явлением не только «казахской новой волны», но и всего советского кинематографа той эпохи. Эта тенденция начала проявляться в кинокартинах стран Центральной Азии. Отметим, что этот процесс затронул в равной степени и детское кино. Казахстанский киновед Гульнара Абикиева подробно рассматривает эту проблему в своей монографии [5]. Мы остановимся на

некоторых мыслях автора касательно детского кино. Г. Абикеева пишет: «Герой этот абсолютно укоренен в национальных традициях. Это мальчишка из фильма «Селкинчек» (1993) реж. Актана Абдыкалыкова, юный аккордеонист из фильма «Жизнеописание юного аккордеониста» (1995) реж. С. Нарымбетова, мальчишки Георг и Оразка из фильма «Ангелочек, сделай радость» (1992) реж. У. Сапарова, подросток из фильма «Кардиограмма» (1995) реж. Д. Омирбаева и внук Степаныча из картины «Шанхай» (1996) реж. А. Баранова. Героями первых лет эпохи независимости стали вновь дети, как символ рождения новых наций и становления государственности» [5, С. 146].

Кинофильм «Кардиограмма» (1995, автор сценария и режиссер Д. Омирбаев) также посвящен детской тематике. Новые художественные принципы нашли свое четкое отражение в фильмах Д. Омирбаева. Этот режиссер отличается своим стилем от всех режиссеров «казахской новой волны» и других режиссеров казахского кино. В фильме «Кардиограмма» появляется новое пространство мальчика по имени Жасулан, который уезжает далеко от родных мест и матери. С момента посадки в автобус, у мальчика начинается новая жизнь, так словно он снова родился на свет.

Вся атмосфера фильма построена на реальном отображении социума. Через взгляд главного героя фильма Жасулана показано восприятие окружающих его людей. Посредством восприятия героем окружающих его людей и определенных предметов, того, какими красками он их видит, характеризуется психология современного общества и кинематографа, который все больше стремится копировать на экран не адекватное поведение подростков и детей. Режиссер производит «Кардиограмму» Жасулану в санатории и всем другим «Жасуланам» и ставит большой вопросительный знак в финале фильма. Жасулан словно воришка, тайком прячется в багажном отсеке автомашины, приехавшей в санаторий. Двери автомобиля закрываются и экран покрывает темнота. Это сцена ярко говорит о том, что внутренний мир Жасулана уже не может вернуться туда, откуда он пришел. Он не вычеркивает из сознания увиденное и прожитое, наоборот, он обретает бесценный опыт на всю жизнь. Возможно, он вернется к своим родным и будет радоваться встречи с ними, или же он станет яркой личностью в будущем. Однако будущее Жасулана – неизвестно.

Главные герои фильма Амира Каракулова «Последние каникулы» (1996) – три городских подростка, которые учатся в одной школе. Они не проявляют интереса к учебе, их больше привлекают некоторые аспекты взрослой жизни, к которой они охотно стремятся. Они ведут праздный образ жизни, вместе с взрослыми употребляют наркотики. В один прекрасный день три друга решают заняться музыкой. Кража из бара музыкальных инструментов и спиртных напитков усиливает драматургический накал события. В нюансах характера трех друзей можно обнаружить сходства с некоторым контингентом подростков школьного возраста. В фильме герой по имени Володя погибает от избиения сотрудников милиции. Жажда мести друзей к отчиму Володи за его смерть, приводит в итоге к убийству. Режиссер пытается оправдать своих героев, потому что они всего лишь подростки, не успевшие еще повзрослеть. К таким эпизодам можно отнести эпизод с крестиком, выпавшим с шеи незнакомый девушки, который затем оказывается в руках умершего Володи. Тем самым подросток пытается, как бы искупить грехи за свои совершенные ошибки в этой короткой жизни. Герой по имени Женя, не желает сдавать своих друзей и берет всю вину на себя, и в финале фильма идет с повинной в милицию по собственному желанию. Но он все-таки убегает в момент ареста. Это говорит не о том, что он боится брать ответственность на себя, но о том, что он бессильный подросток. Третий герой по имени Еркин (что в переводе с казахского означает «свободный»), остается на свободе, но «сможет ли он влиться в новый учебный год?» - вот в чем вопрос.

Все вышеизложенное говорит в пользу того, что, по большому счету, они не являются трудными подростками. Скорее виновато в том, что они идут на преступление – воспитание, взрослое окружение, общество. Это своего рода послание взрослым о молодых людях переходящих из подросткового периода во взрослую жизнь. Профессор

Бауыржан Ногербек в своей монографии пишет следующее: «В фильме А. Каракулова «Последние каникулы» школьные годы советских подростков показываются в откровенно негативном аспекте: двуличность родителей, педагогов, а документальные кадры праздничной демонстрации советских граждан, предвещающие начало фильма, как бы оттеняют, контрастно подчеркивают несоответствие провозглашенных партийных лозунгов реальной действительности советской школы, где царит ложь, наркомания, преступность» [4, с. 300-301].

В фильме «Три брата» (2000, автор сценария и режиссер С. Апрымов) повествуется история об аульных детях и подростках во время каникул, т.е. вне школьного периода. Они собираются вместе и решают пойти до конца в достижении своей цели. Старец аула Кляйн рассказывает им историю про поезд, идущий в сказочную страну. Но на самом деле, этот поезд является учебной мишенью для советских ракет. Из этого фильма мы узнаем о том, что мечты и фантазии детей порой приводят к несчастным случаям. Б. Р. Ногербек отмечает: «В фильме «Три брата» за внешней сказочностью экранной «истории-были», которую рассказывает-вспоминает герой-персонаж – военный летчик (его лица и его самого взрослого мы не видим, только выясняем по ходу развития сюжета, что рассказчик, возможно, тот самый маленький мальчик, который случайно не попал в тот самый злополучный поезд-мишень), речь идет трагических временах советского тоталитарного режима, когда мирные жители невольно становились заложниками государственной военной машины. Дети, мечтающие попасть на сказочное озеро и ставшие мишенью советских военных истребителей – яркая образная метафора советского образа жизни» [4, С. 288].

В фильмах постсоветского периода «перестройки» социальные явления в обществе повлияли на образ героев-подростков, методы кинематографического изображения персонажа и окружающей среды на экране. Трансформация детского игрового кино Казахстана берет свои истоки именно с этого периода.

Тематика и стилистические особенности киноязыка режиссеров «новой волны», содержание и форма фильмов, рефлексия киногероев на экране отражают реальное социальное время того «переходного» времени, в известном смысле подчеркивают характерную особенность казахского авторского кино, решительно осваивавшего и территорию детского кино.

Таким образом, в фильмах о детях и подростках, снятых в 1990-е годы, через образы никому не нужных детей и подростков, через их сложные судьбы отображается сама суть общества, которое стало жертвой советской идеологии.

В 2000-2009 гг. фильмы о подростках и детях снимались в трех направлениях. В фильмах режиссеров, эпохи после «новой волны» отображения характера подростка достигается не проецированием его внутреннего мира, а в основном фиксацией внешнего поведения. Здесь герои противостоят не прошлому времени, а настоящим реалиям конкретного социального времени («Шиза», 2004, реж. Г. Омарова, «Стриж», 2008, реж. А. Кулбай). Кроме того, этот период отличается возвращением на экран эстетики детских фильмов А. Карсакбаева. Это направление характерно для режиссеров Д. Саламата («Байтерек», 2009), С. Курманбекова («Секер», 2009). Также получило развитие независимое коммерческое кино – фильмы Е.Ракишева («Сироты», 2008), («И меня тоже зовут Кожа», 2009). Названные фильмы отражают процессы возрождения казахского детского кино в современном кинопроцессе.

В фильмах современного этапа наблюдается активизация жанрового детского кино – фильмов в традициях Голливуда, ориентированных на кассовые сборы. В казахском игровом кино последнего десятилетия появились такие новые жанры как фэнтези – «Книга легенд. Таинственный лес» (реж: А. Ибраев, 2012), комикс – «Супер Баха» (реж: Т. Байтукенов, Т. Касымжанов). Авторы используют графические спецэффекты для привлечения внимания детской аудитории, искушенной американской продукцией. Однако говорить об отечественной конкуренции за зрителя еще рано.

В заключение отметим, что детей и подростков интересуют фильмы на современные темы, которые им очень близки, полны чувства радости и иногда немного грусти. Эти фильмы должны быть построены на интересных историях из жизни детей и подростков. Поэтому наблюдается востребованность кинокартин о жизни самих детей и подростков, которые призваны воспитать в них такие необходимые в современном обществе качества как доброта, дружба, патриотизм, гуманизм, лидерство и стойкость духа. Однако данная проблема все еще не находит своего должного решения.

Литература:

1. J. Knox-Voina, “Young Kazakh Filmmakers: New “New Wave” on the Road,” “KinoKultura” Online Journal, 27 (2010) <http://www.kinokultura.com/2010/27-knoxvoina.shtml>
2. S. M. Norris, “The Gifts of History: Young Kazakh Cinema and the Past”, “Kinokultura” Online Journal, 27 (2010) <http://www.kinokultura.com/2010/27-norris.shtml>
3. В. Beumers, “Waves, Old and New, in Kazakh Cinema,” Studies in Russian and Soviet Cinema, Volume 4, Number 2, Bristol 2010. - p. 203-209.
4. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.
5. Абикеева Г. О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ «Центр Центрально-азиатской кинематографии», 2006. – 308 с.

СПОРТ ТАҚЫРЫБЫНЫҢ КӨРКЕМ ФИЛЬМДЕРДЕГІ КӨРІНІСІ

Мустафин Қанағат

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1курс магистранты
kana@mail.ru

Андатпа: Көптеген фильмдер «сипаттау арқылы» шынайы оқиғаларға құрылғанымен көркемдік шешім арқылы жасалады. Ол дегеніміз, бұл фильмдер шынайы оқиғаларға негізделген де, екінші жағынан, әшейін түсіріле салған материал емес, кәдімгі актерлар қатысқан оқиғаларды драмалық көріністе бейнелеп берген көркем дүние.

XX – шы ғасырдың басында пайда болған спорттық фильмдер белгілі жанрларды, танымал актерларды, продюсерлер мен режиссерларды көркем фильм үлгісінде жасай бастаған да, голливудта коммерциялық киноның доминанты әрі «фильм» сөзінің атақты синонимы болып шыға келді.

Кілт сөздер:фильм, спорт, кино, событие, продюсер, режиссер.

Аннотация: Многие фильмы основаны на реальных событиях, однако они также подпадают под категорию «повествовательного фильма», а не документального фильма. Это связано с тем, что фильмы, основанные на реальных событиях - это не просто отснятый материал, а скорее всего, наемные актеры, изображающие отредактированный, часто более драматичный пересказ о происшествии.

С появлением в начале 20 - го века классического голливудского стиля, в ходе которого были выбраны фильмы, созданные на основе популярности жанра, звезд, продюсеров и режиссеров, повествование, обычно в форме художественного фильма, стало доминантным в коммерческом кино и стало популярным синонимом «фильма».

Ключевые слова: фильм, спорт, кино, событие, продюсер, режиссер.

Спорттық өмірді паш ететін, спорт тақырыбын қозғаған көптеген фильмдерде шынайы жарыстардағы түсірілімдер пайдаланылады. Жоқ дегенде ойынның әдеттегі қалыптасқан тәртібін сақтай отырып ауқымды көрінісін беруге тырысады.

Ерте кезеңдегі кинематографиядан «Шахмат аптығы» («Шахматная горячка») фильмін (режиссерлері В.Пудовкин мен Н.Шпиковский) бөліп-жарып алып мысал ретінде қарастырып көрсек. Фильм 1925 жылы Мәскеу қаласында алғаш рет өткен Халықаралық турнир кезінде түсірілген. Фильмге «шахмат королі» Хосе Рауль Капабланканың өзі түскен еді. Кино жарыққа шыққаннан кейін көрермендер арасында белгілі шахматшыға деген қызығушылық артты. Хосе Рауль Капабланканы бұған дейін білмей келгендер жаңадан танып, танығандар оның жүріс-тұрысына, киім кию, сөйлеу мәнеріне дейін еліктей бастады. Тіпті «аля Капабланка» атты галстуктер мен қадауыштар, торкөзді сызықты кепкалар сәнге айналды.

Спорт тақырыбындағы соғысқа дейінгі фильмдер арасында «Қақпашы» («Вратарь») атты музыкалық комедия көрермендер көзайымына айналған еді. Сценарийін өзінің романының негізінде Лев Кассиль жазып шыққан. Режиссері С.Тимошенко. Сондай-ақ, соғыстан кейін түсірілген бокс жайындағы «Алғашқы қолғап» («Первая перчатка») фильмі де киноклассикаға енді. Ол жайында В.И.Пудовкин былай дейді: «Менің көзіме дені сау жас жігіттердің көптігі оттай басылды, олар оқиғаның шиеленісін жақсы бере білген... Бұл картинаның мақсаты – спортты насихаттау, спортшының жүріс-тұрысын үлгі ету болса, онда бұл мақсаты да толығымен орындалған. Осылайша картинаға мазмұны жағынан да өте жақсы деген баға беріледі».¹

1950 жылдардың ортасында С.Тимошенко футбол жайында жаңа комедия түсірген болатын. «Қосалқы ойыншы» («Запасной игрок») картинасы Георгий Вицинді елге танымал етті.

«50 жылдары, – дейді Ю.Александров, – еліміздің экранына жеті бірдей спорт тақырыбындағы көркем фильм шықты. Бәрі бірдей сәтті шықты демей-ақ қоялық. Ең бастысы, кинематографистер спорт тақырыбына құлшына кіріскені байқалады».

Спорт тақырыбындағы кинематографиялық туындылардың танымалдылығы мен қажеттілігі сонша, 1953 жылы Кеңес Одағында спорттық кино және телевидение Федерациясы құрылды. Ұйымның төрағасы болып КСРО халық әртісі Борис Чирков сайланды. Артынша спорт тақырыбындағы көркем әрі деректі кино көрсететін арнайы студиялар ашылды. Сондай-ақ, «Кеңес спорты» («Советский спорт») тәрізді киножурналдар әзірленді.

Әйтсе де, бұндай студияның барлық жұмыстары бірдей эстетикалық тұрғыдан биік бағаға лайықты болмады. Оның бір себебі, сапасына емес, санына мән беріліп кеткен мемлекеттің тапсырысы десек қателеспейміз. Бұндай ленталар жайлы А.Салуцкий былай деп жазды: «Егер, мысалға, экранда желаяқтар болса, онда желаяқтың алқасы, көрермендер, әділқазылар, желаяқтың өзі, оның аяғы, т.б. көрсетілді. Бокста: ринг, көрермен, гонгтың соғылуы, т.б. Бәрі бірдей спорттың ана түрінен де, мына түрінің техникалық және психологиялық болмысынан хабары жоқ, авторлық сценарийі болмаған бір режиссердің қолынан шыққан тәрізді. Операторға бәрін бастан-аяқ түсіре беруді бұйырып, артынан сюжетті ежектеп отырып монтаждағандай көрінеді. «Іскер қайшысын» ол сауатты пайдалана біледі: ірі пландар, динамикалық кадрлар, қайталаулар қатаң түрде ретімен алма-кезек көрсетіледі. Бірақ бұндай сауатты жасалған монтаждың өзі көрерменнің ұйқысын келтіріп, жалықтыратыны сөзсіз»¹.

Кинодағы спорт тақырыбы бір жағынан идеологиялық құрал ретінде мүлтіксіз қызмет атқарды. Спортшылар ең ғажап жандар ретінде көрсетіліп, әрдайым жеңіс тұғырынан көрінуі тиіс болды. Бұндай тақырыпты тықпалау кинематография өнеріндегі жауһар туынды туғызуға мүмкіндік бермеді.

«Спорт – адамның өзін-өзі тәрбиелеудегі бірден-бір әдіс-тәсілі. Спорт тақырыбын көтеретін өнерпаздар үшін бұл бір игілікті еңбек: бұнда батыл мінезді де, өткір қақтығыстарды да, күрестің драмалық шиеленісуін де табуға болады. Кинода түсіру камерасы алдында спорттық жарыстарда барлық эмоциялар жинақталып әсірелеп көрсетілуі тиіс сияқты көрінеді. Өкініштісі сол, көптеген фильмдерде ондай олқылықтар бар. Бұл автордың өзі айтып отырған әңгімеге сенбеуінен. Сенімсіздік туралы айтқанда, мен табиғи драматургия мен эстетиканы көркемдеу тәсілдерін тілге тиек етіп алып отырмын. Әсіресе көркем фильмдерде осы жағы жетіспейді»², – деп жазды белгілі спорт комментаторы А. Иваницкий.

Кейде тіпті спорттық жағдайларды нақты түрде көрсете алмауы және сценарийлердің жасанды да жаттанды болуы (спортшының тәккапарланып кетуі, ақымақ жаттықтырушы, т.б.) көрерменнің көңілінен шықпады. Киносыншылар ең көп тараған кемшілік – сюжетте спорттың қиын жағдайда күш-қуат бергенін дәлелдейтін адамның болмауынан деп көрсетті.

Мысалға Кира Булычевтың «Умение кидать мяч» повесі желісінде түсірілген (титрда — Кирилл Булычев) «Алға лақтыру, немесе бәрі де сенбіде басталған» («Бросок, или всё началось в субботу») (режиссері С. Райбаев, 1976 ж.) фильмін алайық. Фильмнің басты кейіпкері Темірбек в кездейсоқ жолыққан профессордан лақтырған нәрсесін дөп түсіретін қабілетті иемденеді. Тіпті нысананы көздемей-ақ алыс қашықтықтан лақтырғаны дәл түсетін болады. Бұл жайында жергілікті жердің «Арман» атты клубының жаттықтырушысы біліп қалады. Темірбекке осы бір ерекше икемін спорт ойынында байқап көруге ұсыныс жасайды. Темірбектің баскетбол ойнауға деген табиғи дарыны болмаса да, тіпті бой-пішіні келіспесе де, допты дөп түсіре білетін қабілетімен-ақ топ мүшелігіне алынады. Керемет қабілетінің арқасында ол ойнайтын баскетбол командасы

бірнеше рет жеңіске де жетеді. Ал, Темірбектің өзі баскетболдың жарық жұлдызына айналады. Жанкүйерлері оның аяғын жерге тигізбейді, бұрын-соңды армандап та көрмеген хас сұлу қыздар артынан жүгіретін болады. Бірақ, бұндай табыс пен атақ Сәрсенбаевты бақытты ете алмайды. Өйткені, іштей ол өзінің баскетболшы еместігін жақсы түсінеді.

Кезінде А.М.Горькийдің өзі былай деп жазыпты: «Драмалық шиеленіс қақтығыстан, яки қарама-қайшылық және қарсы жақтың бағыттаған пафостық сезімдері сияқты пайда болатын жаугершілік идеядан туады»¹. Бұған Эйзенштейннің: «...Драмалық жағдайдағы адамның ішкі сезімдерінің шиеленісуі: көп жағдайда әрдайым ішкі түйсікте жатады», – дегенін қоса кеткенді жөн көрдік. Кинодағы шиеленіс – өмірдегі кереғарлықтың шынайы көрінісін көрсетудегі өзіндік көркемдік форма.

Осы арада шетелдік кинематографтардың спортты басқа қырынан көрсете білгендерін де айта кету керек. 1957 жылы жарыққа шыққан Ингар Бергман «Жетінші мөр» («Седьмая печать») картинасында шахмат ойынын философиялық тұрғыдан ашып көрсетті. Фильмде бас кейіпкер ажалдың өзімен айқасады. Ал, режиссер Линдсей Андерсон болса, 1963 жылы түсірген «Спорттық өмір осындай» («Такова спортивная жизнь») картинасында өз кейіпкерінің мінезін регбидегі мансап жолындағы күресі арқылы бере біледі. Бұл фильм алтын пальма бұтағының иегері атанып қана қойған жоқ, сондай-ақ, Еуропа кино тарихындағы маңызы ең жоғары туындыға айналды. Мысал ретінде жалғастыра болсақ, Джон Франкенхаймердің жұмысын атап өтейік. 1966 жылы «Үлкен жүлде» («Большой приз») фильмінде Ив Монтан кейіпкеріне Формула-1 жарысын таңдайды. Осы жылы Клода Лелюштың атақты «Әйел мен еркек» («Мужчина и женщина») атты фильмі де жарыққа шықты. Ондағы кейіпкерлер де автожарысты кәсіби тұрғыда серік еткендер болатын.

Одан кейінгі кездері (1960-70 жылдары) еліктіріп әкететін шығыс жекпе-жегі жайлы ленталар көрсетіле бастады. Бұндағы басты тұлғалар – жауынгерлік өнерге машықтанған шеберлер, әлсізді қорғайтын, жамандықпен күресетін, әділдікті жақтайтын мықтылар еді. Бұндай актерлердің арасындағы ең алғашқы атақты актер Брюс Ли болды.

XX ғасырдың соңына қарай шымыр денелі әрі барынша шыныққан, қайырымды супермен-батырдың кейпі қалыптасты. Бұндай образдар арқылы Жан-Клод Ван-Дамм, Арнольд Шварценеггер, Чак Норрис, Стивен Сигал мен Сильвестр Сталлонең есімдері әлемге мәшһүр болды.

Спорт тақырыбындағы көркем фильмдер жайлы айтқанда тарихи сюжетке құрылған картиналарды ерекше атап өту керек. Ежелгі Римдегі гладиаторлардың шайқасы басты рөлде Керк Дуглас ойнаған «Спартак» фильмінде (1960 ж., режиссері Стэнли Кубрик) және Рассел Кроу түскен «Гладиатор» фильмінде (2000 ж., режиссері Ридли Скотт) жақсы баяндалған.

Пайдаланған әдебиет тізімі:

1. Салуцкий А. / Советский спорт. 1969 г.
2. Иваницкий А. / Советский экран. 1967 г.
3. Горький А. М., Т. 8. М.: Искусство 1968 г.
4. Эйзенштейн С. М. Сценарные разработки. Из дневников., 1969
5. Абильдина Г и другие авторы., Терминологический словарь «Кино и ТВ» Қазақпарат., |Астана., 2014г.
6. Абильдина Г., ТВ өнері: теориясы мен технологиясы., Қазақ университеті., Алматы 2012ж.

ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ МӘДЕНИ-ФИЛОСОФИЯЛЫҚ МАЗМҰНЫ МЕН ФУНКЦИЯЛАРЫ

Мұхамеджан Жанель

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 2-курс магистранты

Алматы қ.

zhanel.muhamedjan@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

З. У. Исламбаева, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Қуыршақ театрының әлемдегі мәдени құбылыс ретінде даму тарихындағы мәдени-философиялық мазмұны мен жалпы тенденцияларын зерттеу қазіргі гуманитарлық білімдегі проблемалық сала болып табылады. Бұл құбылысқа қатысты теориялық және тарихи мәселелер жүз жылдан астам уақыт бойы зерттелгенімен, бұл мәдени құбылыстың жергілікті ерекшеліктерін ғана емес, сонымен бірге оның жалпы заңдылықтарын, функциялары мен ерекшеліктерін көрсететін біріңғай методологиялық тұжырымдама әлі күнге дейін жоқ.

Кілт сөздер: Қуыршақ, таңба, драма, спектакль, грамматикалық категория, ғимарат, бейне, форма, динамика, локус, интегративті және стратификациялық функциялар, синтез, эстетика, компонент, консерватив.

Аннотация: Изучение культурно-философского содержания и общих тенденций в истории развития кукольного театра как культурного феномена в мире является проблемной областью современного гуманитарного образования. Хотя теоретические и исторические вопросы, связанные с этим явлением, изучались более ста лет, до сих пор нет единой методологической концепции, которая отражала бы не только местные особенности этого культурного явления, но также его общие законы, функции и особенности.

Ключевые слова: Кукла, символ, драма, перформанс, грамматическая категория, здание, образ, форма, динамика, локус, интегративные и стратификационные функции, синтез, эстетика, компонент, консервативность.

Abstract: The study of cultural and philosophical content and general trends in the history of the development of puppet theater as a cultural phenomenon in the world is a problem area of modern humanitarian education. Although the theoretical and historical issues associated with this phenomenon have been studied for more than a hundred years, there is still no single methodological concept that would reflect not only the local characteristics of this cultural phenomenon, but also its general laws, functions and features.

Keywords: Doll, symbol, drama, performance, grammatical category, building, image, form, dynamics, locus, integrative and stratification functions, synthesis, aesthetics, component, conservatism.

Қуыршақ театры - театр қойылымымен тығыз байланысты мәдени құбылыс. Театр таңбасының өзі бірінші кезектегі маңызға ие - көрермендерге арналған орын, содан кейін көрініс және де грек сөзінен шыққанда: 1) драмалық немесе басқа спектакльдің көрермендері қабылдаған ғимараттың кеңістігі немесе бөлігі; 2) аудиторияның өте дәл жиналысы; 3) драмалық немесе басқа қойылымдарға арналған бүкіл ғимарат [1]. «Бұл орта жыныстағы зат есім. «Театр» сөзіндегі (және сәйкесінше оның мәні бойынша) етістіктен

тиімді нәрсе сақталады - біреудің алдында бір нәрсені көрсету, тұқымның грамматикалық категориясында - бейнелеу қажеттілігі, өйткені орта жыныс «аяқталмаған» бір нәрсені білдіреді, сахнада бұл салада жалпы сенімділікке ие болады - ер актерлер мен әйел актерлер. Осылайша, бастапқыда театр өнері адам өмірін түсінетін ерекше өмір формасын бейнелейтін».

Театр әрдайым рухани, адамгершілік және өнер өмірінің орталығы ретінде қабылданып, қабылданған қазақ мәдени дәстүріне сәйкес, ол өзін өзі түсінетін және түсінетін қоғамның мәдени айнасы екенін атап өтуге болады. Театр - белгілі бір қоғамның әлеуметтік-мәдени және жеке байланыстарының негізін қалаушы, оның айқын емес және айқын динамикасын қалыптастырады. Ол белгілі бір локустың қажетті көрінісі ретінде анықталған, әлеуметтік-мәдени тұтастықтың синтезі ретінде көрсетілген, бірақ сонымен бірге өзін-өзі суреттеу символикалық көркем тілмен сөйлеседі. «Өзін-өзі сипаттау дегеніміз - театр өнерімен айналысатын субъектілердің қаланың әлеуметтік-мәдени спектрінің белгілі бір зияткерлік, рухани, адамгершілік және эстетикалық саласына» жазуы». Осыдан театр интегративті және стратификациялық функцияларды орындайды.

Театр - бұл қоғамдық сананың бір түрі, халықтың өмірінен, олардың ұлттық мәдениетімен ажырамас формасы. Театрдың құбылуы немесе құлдырауы, ондағы әр түрлі формалар, бағыттар, идеялар, театрдың қоғам өміріндегі орны және оның қазіргі заманмен байланысы табиғаты қоғамның әлеуметтік құрылымының ерекшеліктеріне, рухани қажеттіліктеріне байланысты. Театр әдетте дәуірдің озық идеяларымен қаныққан кезде көркемдік өсуге жетеді, гуманистік мұраттар үшін күреседі, адамның ішкі дүниесінің күрделілігін, оның әлеуметтік ұмтылыстарын терең және нақты көрсетеді [2]. Қазіргі таңдағы қазақ мәдени кеңістігінде қуыршақ театрының феноменологиялық дәстүрі қалыптасуда.

«Қуыршақ театры» феномені семантикалық коннотацияның полисемантикалық өрісіне ие және күнделікті өмірде және ғылыми әдебиеттерде бұл құбылысқа нақты анықтама беру іс жүзінде мүмкін емес. Бүгінгі таңда бұл тұжырымдаманың елуден астам анықтамалары бар, бірақ олардың біреуі де эмпирикалық сипаттамада әдіснамалық тәсілдердің әмбебаптығы мен екіұштылығын көрсете отырып, оны толық ашпайды. Қолданыстағы анықтамаларды, осы негізде туындаған дау-дамайды егжей-тегжейлі талдау біздің зерттеу мақсатымыздың бөлігі болып табылмайды, дегенмен жұмыстың проблемалары үшін маңызды болып табылатын ескертулерді ұсыну қажет деп санаймыз.

Біріншіден, қуыршақ театрының анықтамасында біз Н.И. Смирнова: «Қуыршақ театры - бұл театр қуыршақтарын басқаратын қуыршақтың көмегімен көркем образ жасалынатын өнер». Бұл анықтаманы М.М. Королев: «Қуыршақ театры - бұл табиғи физикалықты алмастыратын актердің көркемдік құралы, яғни қуыршақ, сахна бейнесін құрудың ерекше тәсіліне негізделген театр өнерінің бір түрі». Жалпы алғанда, екі анықтама да қуыршақ театрының мәнін көрсетеді: жансыздарды алып тастау және осы негізде көркем образ жасау.

Қуыршақ театры мың жылдық тарихы бар және діни жұмбақтардан бастау алады. «Бастапқыда ежелгі уақытта діни рәсімдерде адам құдайлардың пұттарының бейнелерін қолдана бастады. Басында олар қозғалыссыз болды, уақыт өте келе олар қозғала бастады, ал кейінірек мерекелерде олардың көмегімен тәуелсіз діни әрекеттер бөлек ойнай бастады» [3].

Мысырдағы қазба жұмыстары кезінде, Антинойдың маңында, 1904 жылы қуыршақ театры табылды, ол бұрын белгілі болған қуыршақ театрларының б.з.д. 16 ғасырға жатады. Бұл Осирис-Исис құпиясын бейнелейтін театр болды. Исис фестивалінің күнінде діни жырларды оқығанда, діни қызметкерлер ырымдық костюмдерде, кейбіреулер тіпті бетпердеде де мифтік кейіпкерлерді шығарды. Содан кейін қуыршақтар ілесті. Қуыршақ театрының есіктері ашылып, әр жаңа жыр оқылған кезде көрермендердің көз алдында жаңа діни қуыршақ шоуы өтті [4].

Бұл қуыршақ театрының бар екендігінің алғашқы діни артефактісі, діни және салтанатты әрекетке бағынышты болса да. «Халықтың қуыршақ театрының тарихы» кітабында Орест Цехновицер «Мысырда уақыт өте келе қуыршақ театры ғасырлар бойы жойылып, Үндістанда пайда болғанын айтады. Үндістанда механикалық ағаш қуыршақтар туралы алғашқы ескерту біздің дәуірімізге дейінгі 11 ғасырға жатады. Ол кезде қуыршақтар ғибадатханадан театр сахнасына өтіп, онда қуыршақтың жіптері қозғалатын еді» [5].

Қуыршақ театрының пайда болу тарихын барлық елдерде суреттеместен, қуыршақ театрының ежелгі өнері көркем стилистиканы, поэтиканы және жүйеленген образдар жүйесін іздеуде дамудың ұзақ жолын өткенін атап өткен жөн. «Оның идеяларының негізі - драмалық жанжалдан туындайтын драма. Сондықтан, театр өнерінің барлық негізгі заңдары, оның барлық негізгі компоненттері мен ерекшеліктері кез-келген басқа театр сияқты, қуыршақ театрына да тән. Негізгі белгілердің ортақтығы қуыршақ театры шекараларының салыстырмалы түрде қозғалғыштығын анықтайды және олар театр өнерінің басқа түрлерінің әсерінен өзгереді» [6]. Дегенмен қуыршақ театры өнерінің негізгі жанрлық белгілері негізінен консервативті. Мәдени философия, біздің түсінігімізше, мәдениеттің мәні мен маңызын түсіну ретінде ғана емес, ең алдымен олардың бірлігі ретінде әрекет етеді. Қуыршақ театры бір жағынан «анимациялық» адамның табиғатын бейнелейтін мәдениеттің мәнін бейнелейді. Қуыршақ театрының «жасанды тірі» табиғаты - бұл қарапайым актер емес - көрерменмен сөйлескен адам, бірақ қуыршақ - жансыз зат, ол адамның табиғатын жеңуі керек. Бұл құбылыстың мәдени философиясы ойынның мәні (қуыршақ) мен осы ойынның мағынасы арасындағы ажырамас бірлікте жатыр. «Бірақ» қазіргідей »болмай, ондай емеспін, қуыршақтар жаңа шындықты жүзеге асырады. Ол өзіне босатылған кеңістікке кіріп, өмірдің мерекелік шеңберін толтырады» [7].

Тақырыппен ойынның мәні табиғаттан адамның қажеттіліктеріне сәйкес келетін басқа нәрсені жасау аспектісіндегі мәдениеттің негізіне қайта оралады. Қуыршақ театрындағы спектакль әрдайым осы процесті жан-жақты көрсетеді.

Платонның философиясында ойын құбылысын түсіну адамның «құдайлардың қуыршақтары» деген ұғымымен байланысты, олар оны көңілді немесе белгілі бір мақсатта жасайды. Сіз ойын ойнауыңыз керек», - дейді ол «Зандарда »және өзінің« бұл қандай ойын? »Деген сұрағына. Жауаптар: «Құрбандық шалулар, әндер, билер, ойнап, құдайлардың мейіріміне ие болып, олардың табиғатына сай өмір сүру үшін; өйткені адамдар көбінесе қуыршақ» [8]. Бұл, бір жағынан, «ғаламның қосарланғандығынан» [9] тұрады, екінші жағынан, адамның қуыршақты басқаруға деген ұмтылысы «жоғары» болуға, «тағдырдың төрешісі» сияқты сезінуге бейім. Платонның ойынша, құрбандықтар, әндер мен билерді қоса алғандағы ойын, пұтқа табынушылық салт-жоралғыларға оралады, оның ішінде қуыршаққа, ойынға деген үндеу пайда болды.

Қуыршақ театры театрдың басқа түрлерінен, оның ішінде әрдайым өзінің «жасанды тірі» табиғатымен ерекшеленеді, өйткені қуыршақ көрермендердің назарына - «жансыз, адам жасанды түрде жаратқан ... сахналық іс-қимыл арқылы сахна образын жасаудың көркемдік құралы» [10], ол оны жасамайды. сахнада өзі жасаған образдың ерекшелігін жоғалтпау үшін бас тартуы мүмкін, ол қуыршақ өнерін басшылыққа алады. Бұл анықтама осы тұжырымдаманың мазмұнын толығымен көрсететін сияқты. Бұл аспап неғұрлым жетілдірілген болса, соғұрлым бай, алуан түрлі және мәнерлі, пьеса қойылымында қуыршақтың бейнесін бейнелейтін құралдар соғұрлым әсем болады, әртіс қуыршақты қаншалықты шебер басқарса, пьесаның мазмұны да толығырақ және тереңірек ашылады.

Тарих көрсеткендей, қуыршақтар өзінің өмір сүруінің бүкіл кезеңінде адамдардың шығармашылық белсенділігі мен тәжірибесінің көптеген салаларында қолданылады. Соның ішінде әр түрлі өнер түрлерінде. Олар театрландырылған қойылымдарда, эстрадалық миниатюраларда, фильмдерде, теледидарлық көркем бағдарламалар мен басқа да осындай өнер туындыларында кездеседі. Қуыршақ театрын ерекше құбылысқа

айналдыратын және оны театрлық және театрлық емес қойылымдардың басқа түрлерінен айқын ажырататын жансыздардың - сахнадағы театрлық қуыршақтың қайта жандануы дәл осы құбылыс.

Ежелгі дәуірден бері қуыршақтың идеясы ерекше екі жақты. Үлгі ретінде де, еліктеумен де, елесімен де, адам бейнесімен бірге ол бір уақытта жалпылау және еліктеу қабілеттерін де қамтиды. Мұнда, мимис өнері, бір-бірін алмастыра отырып, қуыршақ театрын өнер түрі ретінде қалыптастыратын екі параллель бағытты анықтады.

Қуыршақтың шеберлігі, суретшінің шеберлігі, қуыршақтың сыртқы бейнесін жасаушы, қуыршақтың техникалық құрылымы өзара тығыз байланысты. Біріншіден, жақсы қуыршақ өлі күйінде қалады, жаман актердің қолында түсініксіз, ал екіншіден, жаман қуыршақ жақсы актердің шығармашылық хабарын өлтіреді немесе бұрмалайды. Тіпті қуыршақтың өзінде сыртқы және ішкі арасындағы қарама-қайшылықты тұжырым жасауға болады: бейнелі-мүсіндік қарым-қатынаста қызықты, бірақ техникалық жетілмеген қуыршақ ішкі мазмұнды беруде күшсіз, қозғалыс пен қимылда түсініксіз болады [11].

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Латышев В.В. Грек ежелгі туралы эссе. Литургиялық және сахналық ежелгі. Санкт-Петербург: Алетея, 1997. 240-бет.
2. Ұлы Совет энциклопедиясының URL-мекенжайы: <http://slovari.vandex.m/TeaTr%20TO%20EC3/TeaTr>
3. Ерлер А.В. Дін тарихы: жол, ақиқат және өмір іздеуде. 7 томдық 2-том: Сикыр және монотеизм: ұлы ұстаздар дәуіріне дейінгі адамзаттың діни жолы. М.: «Сөз» СП, 1991.
4. Сигачев А.А. Тубольцев Ю.А. Миниатюралық ақжелкен театры, грек және көлеңке театры (Әдеби және театр зерттеу жобасы). М., 2008.
5. Цехновицер О. Ұлттық қуыршақ театрының тарихы. Мемлекеттік баспа үйі, 1927. 68-бет.
6. Романовский Е.Я. Ұлттық мәдениет контексіндегі қуыршақ театрының өнері. Реферат. дис. Канд. өнер тарихы., 2008. 20-бет.
7. Флоренский П.А. Кітапқа кіріспе Н.Я. Симонович-Ефимова «Ақжелкеннің ноталары» (GIZ, 1925) / Игумен Андроник (А. Трубачев) Ойшылдар мен суретшілер (1920 - 1928) (соңы) // Энтелехия. Кострома, 2008. № 18. 21-бет.
8. Уварова И.П. Туған жер: Рождество жұмбақ. М.: Прогресс-Дәстүр, 2012. 16-бет.
9. Платон. Оп.: 3 том Т. 3. Бөлім 2. М., 1972. 282-283 б.
10. Прозорова Н.И. Театр философиясы. Санкт-Петербург: Гуманитарлық ғылымдар орталығы, 2012. 60-бет.
11. Флоренский П.А. Кітапқа кіріспе Н.Я. Симонович-Ефимова «Ақжелкеннің ноталары» (GIZ, 1925) / Игумен Андроник (А.С. Трубачев) Ойшылдар мен суретшілер (1920 - 1928) (соңы) // Энтелехия. Кострома, 2008. № 18. 21-бет.

БҮЛДІРШІНДЕРГЕ АРНАЛҒАН ҚОЙЫЛЫМДАРДАҒЫ АКТЕРЛЕРДІҢ КЕЙІПКЕ ЕНУІ ЖӘНЕ БЕЙНЕ ЖАСАУ ПРОЦЕСІНДЕГІ ІЗДЕНІСТЕРІ

Нұрболат Динара

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және
режиссура» кафедрасының 2 курс магистранты

Алматы қ.

dinara.nurbolat92@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

М. Б. Жақсылықова, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен
теориясы» кафедрасының доценті

Андатпа: Мақалада Ғ. Мүсірепов атындағы қазақ мемлекеттік академиялық Балалар мен жасөспірімдер театрының репертуарында жүріп жатқан «Ер көжек», «Туған күн» атты қойылымдарындағы актерлердің ойыны, олардың бейне жасаудағы ізденістері талдауға алынады. Актерлердің көркемдік әдіс-тәсілдері, кәсіби шеберліктері, т.б. шығармашылық мәселелері қарастырылады. Сонымен қатар, актердің азаматтық ұстанымының жалпы қойылымның көркемдік деңгейіне әсері болатыны дәлелденеді.

Кілт сөздер: балаларға арналған қойылымдар, актерлік ізденіс, бейне жасау, кәсіби шеберлік, актерлік шығармашылық.

Аннотация: В статье анализируются новые поиски актеров выступающие в детских спектаклях. Анализируется художественные особенности детских спектаклей, таких как, «Бесстаршный кролик», «День рождения», которые с успехом идут на сцене Государственного академического ТЮЗ-а им.Г.Мусрепова. Также в статье поднимаются острые вопросы репертуарной политики детского театра. В результате оценивается роль детских представления в воспитании подрастающего поколения.

Ключевые слова: спектакли для детей, актерские поиски, создание образа, профессиональное мастерство, актерское творчество.

Abstract: The article analyzes the search for actors performing in performances for children in Kazakhstan. In accordance with the Director's interpretation, the analysis of the artistic features of the actors acting as the image of the hero, the ways of working with the roles was carried out. In General, questions are raised about the repertoire of the children's theater. As a result, the role of the artistic idea of children's performances in the education of the younger generation will be evaluated. The article uses the methods of art history and theater analysis.

Keywords: Children's performances, Acting, Directorial interpretation, Performance, Image.

Жақсы көңіл-күй, эмоциялар мен сезімдер балалардың күнделікті өмірінде маңызды роль атқарады. Қуаныш, шаттық секілді сезімдер баланың белсенділігін, сезімталдығын арттырып, денсаулығын нығайтады. Балаға эстетикалық тәрбие беру маңызды. Себебі, кішкентай кезінде сезінген әсерлер мен бастан өткерген оқиғалар баланың жадында ұзақ сақталады. Бүлдіршіндердің дүниетанымын кеңейтіп, ойлау қабілеттерін дамытуда, оларды зейінді, зерек бала етіп өсіруде сұлу өнер – театрдың алар орны ерекше. Қазіргі кезде балаларды тәрбиелеуде театрға алып бару, өнермен байланыстыру сирек құбылыс емес.

Кішкентай балдырғандарды көркемдік-эстетикалық тұрғыдан тәрбиелеу балаларды театр және музыкалық өнерге тартады, сондай-ақ, өнердің әр түрлі жанрлары туралы түсініктерін қалыптастырып, рухани азықтандырады. Театр – бүлдіршіндер үшін ерекше

әлем. Онда бала жақсылық пен жамандықтың, мейірімділік пен зұлымдықтың, ақ пен қараның ара жігін ажыратуды үйренеді. Қойылымның актерлері өздерінің кішкентай көрермендерімен қарым-қатынас орнатуға, байланысуға және балалардың жүрегіне әсер етіп, көңілдерінен шығуға тырысады. Спектакльдер мен ертегілердегі адамгершілік, жомарттық, достық, қамқорлық тәрізді қасиеттердің балалардың бойына сіңірілуі актерлерге, олардың бейнеге енуі мен ойынына тікелей байланысты. Қойылымның негізгі идеясын, кейіпкердің ерекшелігін бүлдіршіндерге түсіндіре білу актердің шеберлігінен туады. Сондықтан, бүлдіршіндерге арналған қойылымдардағы актерлердің кейіпке енуіне және бейне жасау процесіндегі ізденістеріне тоқталатын боламыз.

Жасөспірімдер мен балалар театры репертуарындағы «Ер көжек» музыкалық қойылымының режиссері И.Әбілмәжинов бала талғамы мен мінезінің қалыптасуына оң әсер етер қойыл жасауға ұмтылған. Ертегіде қорқақ көжек, қозы мен лақ, әтеш, күшік, түлкі және қасқыр секілді кейіпкерлер бар. Бұл кейіпкерлердің барлығы адамдардың бейнесімен байланыстырылады. Мысалы, көжек, күшік, қозы мен лақ – мектеп табалдырығын жаңа аттаған оқушылар. Ал, әтеш – тәрбиеші, мұғалім. Басты кейіпкер көжек – қорқақ, аңқау, сүйкімді. Көжек роліндегі Толқын Нұрбекова кейіпкерінің үркек мінезін ебедейсіз, яғни, әдейі жасалған епсіз қимылдар арқылы ашады. Онысы қорыққан кезде қасқырдың екі аяғының ортасына қысылып қалу, иығын төмен түсіріп бүрісіп жүру, қатты дауыс шықса селт ету секілді қимылдарынан көрінеді. Актрисаның көжегі басқа мектептен ауысып келген. Күшіктің: “Ол гимназиядан бізге ауысып келді”, - деген сөзінен жабайы қоянның үй жануарларының қатарына қосылғанын білеміз. Сахнагер жаңа ортаға әлі үйреніспеген көжекті ұялшақ, үркек, бар-жоғы білінбейтін биязы мінезді етіп бейнелейді. Мектеп ауыстырып келген бала жаңа оқушылардың арасында өзін ыңғайсыз немесе артық сезінеді. Дәл осы сезімдер актрисаның көжегіне де тән. Демек, актриса балалардың психологиясын зерттеу, көжек бейнесін оқушы баламен байланыстыру сияқты ізденістерге барған. Сонымен қатар, көжектің қорқақ жануар екендігінен балалар хабардар. Бірақ, бұл спектакль үркек қоянның өзіне тән ерекшелігін ашып, балаларға көжек турасында басқаша түсінік қалыптастырады. Көжектің аяқтары мықты, жылдам жүгіреді, тез үйренетін қабілеті де бар. Дене шынықтыру сабағында мұғалімнің қимылдарын айнытпай қайталап берген және байқамай ұстазын қатты теуіп кеткен көжек өз күшіне өзі сенбейді. Актрисаның кейіпкері қорқақ болғанымен, «мен қорықпаймын, мен батылмын» деп алдайды, өзін соған сендіреді. Кез-келген кішкентай бала өзінің қорқақтығын мойындамайды, керісінше, батылдығына басқалардың көзін жеткізуге тырысатыны анық. Т.Нұрбекова бала мінезінде кездесетін осындай қасиеттерді көжек бейнесін тудыруға арқау еткен. Көжектің аңғалдығы түлкінің алдауына сеніп қалғандығынан білінеді. Сахнагер көжектің түлкі берген сәбізге алданып, бейқам жүрген шағын «мен қорықпаймын» деп әндете бейнелейді. Қасқырды көрген сәтте есінен танып түскен көжектің орнынан қайта тұрып, қасқырды аямай ұрып тастауына итермелеген – ұстазының жақсы сөздері. «Егер сен мына жаттығуларды тез үйреніп алсаң, сеннен тіпті қасқыр да қорқатын болады», - деген сөз қоянның ерік-жігерін оятып, батырлыққа жетелейді. Актриса көжектің қорқақтығына сендіре алғанымен, батыл көжектің іс-әрекеттерін нанымды жеткізе алмады. Себебі, ол байыбына барып ойланған да жоқ, ұстазының сөзі есіне түсе салысымен бірден батыл бола қалды. «Мен өзіме сенімдімін. Менің қолымнан келеді», - деген секілді ойлар немесе батыл қадамға барардың алдындағы іштей дайындық процесі көрінбеді. Мұндай жағдайда балалар батыр болу оңай деген ойға қалуы мүмкін. Дегенмен, көжектің эмоционалды күйі ретінде айтсақ. Қатты қорыққаннан психологиясында өзін-өзі қорғау рефлексісінің салдарынан туындаған әрекет ретінде ақтауға әбден болады. Ал балаларға осындай рефлексінің салдарынан жасалған ерлікті жеткізуде орындаушының шеберлігі мен нанымды әрекеті жетпей қалғаны жасырын емес.

Күшік роліндегі актриса Нургуль Мынгатова жанашыр, қамқор, зейінді, зерек, ақылды, сабаққа белсенді қатысатын бала бейнесін өзек еткен. Күшік – көңілді, ақылды, бірақ, сабақ оқығысы келмейді. Аздап мақтаншақтығы да бар. Кітапты қолына алып,

сөздерді буынға бөліп оқу – кішкентай көрермендерге сахнадан өздерін көруге мүмкіндік береді. «Мұғалімдерді түсінбеймін осы. Өз білгендерін бізге үйретеді. Сендерде де солай ма, балалар?», -деген сөзге бүлдіршіндердің оң жауап беруінен актрисаның пікірімен келісетіндігі байқалды. Н.Мынгатова балалардың өздеріне таныс әрекеттерді күшік бейнесінде жеткізеді. Бірақ, бұл ойынымен актриса тәртіпсіз, сабақ оқымайтын баланы насихаттамайды. Келесі сахналарда мұғалімнің қойған сұрақтарына бірінші болып дұрыс жауап беру арқылы білімді, алғыр бала бейнесін бірінші планға шығарады. Осылайша, актриса кішкентай көрермендерге «Білім алу маңызды. Сабақ оқығың келмесе де өзін үшін тырыс. Білуге құмар болсаң, оқу да қызықты бола түседі», -деген ой қалдырады.

«Актерге ролін жаттап алу - міндет, ал образ іздеу, сезіну, ең бастысы пьесада өзін көркемдік орнын тауып, спектакльге сүбелі санаткерлік үлес қосу - әлеуметтік парызға саяды» [1, 3 б.]. Қойылым бойында балалардың есінде қалған осы күшік бейнесі болды десек артық айтқандық емес. Алғашында сабақтан үлгерімі төмен күшіктің кейін үлгілі оқушыға ауысқан жолын көреміз. Актриса роль сомдауда сырттай эмоцияны емес бала психологиясын ескере отырып жас жеткіншектің ішкі әлеміндегі өзгеру процессін күшік бойындағы елгезектік пен ақкөңілділік сияқты жақсы қасиеттер арқылы нанымды көрсетті. Сахнада ренжіп жатқан күшіктің кепінен қателігін түсінгенде ұялғанын көргенде көрермен балалар оны түсініп, бірге толғаныс сәттерін басынан кешті.

Спектакльдегі қызықты кейіпкерлер – қозы мен лақ. Қозы ролінде – Дархан Сүлейменов. Лақты ойнаған – Мақсат Сәбитов. Қозы мен лақ достар, кейде бақталастар. Екеуі де мақтаншақ, өздерін батыр санайды. Шын мәнісінде олай емес. Лақ та, қозы да «бәрінен күшті және бірінші» болуды қалайды. Мұндай қасиеттер кішкентай балалардың бойында жиі кездеседі. Бүлдіршіндер өздерін біреудің мақтағанын ұнатады, көпшіліктің назарында болғанды қалайды. Әрбір ұл бала өз ортасында «атаман» болуға тырысады, таласады. Осындай іс-әрекеттер М.Сәбитов пен Д.Сүлейменовтің ойынында көрініс тапқан. Екеуінің бірінші болуға ұмтылысын бір-бірін кемсітіп, келемеждегенінен аңғаруға болады. Лақтың: «ешкі мен қой», қозының: «қой мен ешкі», - деп әрқайсысының өз атын бірінші атайтыны тағы бар. М.Сәбитов пен Д.Сүлейменовтің кейіпкерлері тәртіпсіз, ештеңе білмейтін оқушылар. Алайда, жақсы мінездерден де мақрұм емес. Олар қамқор, адал дос бола біледі. Достарын ешқашан қиындықта қалдырмайды. Сонымен қатар, актерлер өз сөздерінде жануарлар жайлы мақалдар айтып, балаларға танымдық ақпарат береді.

Спектакльдегі барлық кейіпкерлерге ортақ қасиеттер бар. Барлығы да өздерін ешкімнен қорықпаймыз деп ойлайды, бәрі де достық деген ұғымды өте жақсы түсінеді. Соңғы сахналарда «достық» түсінігін алдыңғы планға шығарып, кішкентай көрермендерге татулық пен бірлікті ұлықтайды. Актерлік ұжым бірлесе жұмыс істеп, қойылымды қызықты ете білді. Әрқайсысы өз кейіпкерлерін жақсы жағынан ашып, балалардың көңілінен шықты. Залдағы кішкентай балдырғандар да жақсы мен жаманды ажыратып, достардың қасқыр мен түлкінің жемтігі болғанын қаламады. Спектакль бойы балалар көжек пен күшікті, лақ пен қозыны және актерлерді қолдап отырды.

Балаларға арналған келесі спектакль – «Жеті лақ» ертегісі желісімен сахналанған «Туған күн» қойылымы. Режиссері Шағуан Үмбетқалиев ертегінің мазмұнын пайдалана отырып Ұ.Болатбекпен бірлесе отырып жеті лақтың басынан кешкен бір күндік оқиғасы ретінде шешім тапқан. Спектакль бауырлардың бірлігі мен татулығы жайында. Анасының: «Бүгін бізде мереке», -деген сөзі балаларының, яғни, жеті лақтың арасында интрига тудырады.

Жеті лақтың үлкені Күлмән – үйде қатаң тәртіптің болғанын, жасы кішілердің өзіне бағынғанын қалайтын пысық кейіпкер. Анасының айтқанын бұлжытпай орындауға тырысатыны жауапкершілігінің жоғары екендігінің дәлелі. Актриса Динара Шымырбаеваның кейіпкеріне ұрысқақтық пен талап етушілік тән. Үйдің үлкені ретінде басқаларға қамқорлық танытып, кейде кішкентайларды еркелетіп жүретін әпке бейнесі де Д.Шымырбаеваның ойынында көрініс тапқан.

Ән салғанды, сәнді киінгенді ұнататын Шәңкілдек ролін Динара Нұрболат сомдады. Таланты болмаса да өнерді жанындай сүйеді. Онысы қайта-қайта шыңғырып ән сала бергенінен байқалады. Д.Нұрболаттың кейіпкері өзінің дауысы жоқ екенін біледі, үйдегілерге оның ән шырқағаны ұнамайтындығын да біледі. Соған қарамастан үнемі көңілді жүретін, әр істе белсенділік танытатын кейіпкер. Өз ортасында көпшіліктің назарында болуды қалайтын, әншілерге еліктеп, қырсық бірақ, белсенді балалар біздің қоғамда баршылық. Мұндай қасиеттер балалардың өздеріне де таныс. Олардың түсінуіне ауыр болмас үшін Д.Нұрболат бүлдіршіндерге белгілі мінез-құлық пен іс-әрекеттерді сахнаға шығарады. Оның арманы – болашақта жұлдыз болу. Актриса кішкентай көрермендерді өз ойынына және кейіпкерінің ақиқаттығына сендіре алады. Бұл рольді тудыру үшін өнерге жақын балалардың мінезін зерттеп, дауысын роліне лайықтағаны анық.

Спектакльдегі жеті лақ отбасындағы бір үйдің балаларын, олардың қарым-қатынасын көрсетеді. Жеті лақ адамдардың, яки, кішкентай балалардың бейнесімен байланыстырылған. Сол себепті де жеті лақтың әрқайсысының бойында балдырғандарға тән мінез-құлық пен қасиеттер бар. Актерлер рольді жасау үшін ең алдымен бүлдіршіндердің психологиясын зерттеу, бір отбасындағы балалардың қарым-қатынасын зерттеу секілді ізденістерге барған. Мысалы, көп балалы отбасында міндетті түрде анасының баласы, жиі шағымданатын, жылауық және басқаларымен тіл табыса алмайтын, үнемі олардан бөлініп, жалғызсырап қалатын бала жоқ емес. Олжас Сақ тудырған Жылауық бейнесі дәл осындай қиын балалардың мінезіне сәйкес келеді. Сондай-ақ, үнемі тәртіпсіздік танытып жүретін, әзілқой, позитивті Қылжақбасты Ерден Жақсыбек сомдады. Лақтардың арасынан ерекше көзге түсетіні – Нұрсерік Кеңесбаевтің Зуылдағы. Актер Зуылдақты күлкілі кейіпкер ретінде қарастырған және қимыл-әрекетіне аса мән берген. Балалардың көңілін көтеруде күлкілі немесе ерекше қимылдар маңызды роль атқарады. Осыны ескерген Н.Кеңесбаев Зуылдақты аша түсу үшін оның өзіне ғана тән ерекшелігін тапқан. Қолдарын жылдам (зуылдатып) қозғалтып, бірақ, аяғын ақырын басатын кейіпкер өзін тез жүремін деп ойлайды. Бірақ, ол өте баяу. Актердің сол қимылы бүлдіршіндерді күлкіге бөлеп, олардың өзара талқылауларына ұшырады. Бейне жасауда Н.Кеңесбаевтің көп ізденгені және өзімен жұмыс жасағаны байқалады. Сотқарбекті сомдаған Дархан Манаков бүгінгі телефонға телмірген, гаджеттерге қызығатын, ғаламтор желілерін белсенді пайдаланатын бала бейнесін ашады. Бұл кейіпкер қазіргі балаларға жақсы таныс. Бірақ, сахнагер смартфонның пайдалы қырын іздестіреді. Осыдан барып гаджеттерді пайдалы жақтарына орай тиімді қолдануға, шектен тыс ұзақ ойнамауға балаларды шақырады. Смартфонның көзге, адамның денсаулығына тигізер зияны турасында ақпарат береді. Отбасының кенжесі - Еркетай роліндегі Рахат Халық бір орында тұрмайтын, көп нәрсені білуге құмар, тапқыр бала бейнесін жасаған. Жасы жағынан басқаларынан кіші болғанымен ақылды кейіпкер. Оның тапқырлығы Қасқырды түрлі амалдармен алдап, ақырында құтылып кетуінен байқалады. Еркетай өз қиялымен өмір сүреді, айналасында болып жатқан оқиғаларға мән бермейді, араласпайды да. Рахат Халық Еркетайды қалжыңбас, әзілқой лақ кейпіне де түрлендіреді. Қасқырға қалжыңдауынан әзілқой екендігі танылады.

Спектакльдегі Бөлтірік пен Торай жағымсыз кейіпкерлер емес. Тіпті, залдағы балалар да олардың жамандық ойламайтындығына сенеді. Себебі, Елдар Отарбаев ойнаған бөлтірік те, Шыңғыс Жаңабай сомдаған торай да комедияға толы бейнелер. Олардың әрбір іс-әрекеті мен сөздері кішкентай көрермендерді күлкіге бөлеп отырды. Демек, бөлтірік пен торай бүлдіршіндердің түсінігінде қорқынышты, қауіпті кейіпкерлер мысалында емес, күлкілі және қызықты бейнелер ретінде орын алды. Ертегінің соңында бөлтірік пен торайдың лақтармен достасып кетуі, олардың анасын туған күнімен құттықтап баруы режиссерлік ұтымды шешім болды. Актерлер өз ойындарында балаларға достық, бірлік пен татулық, жомарттық сынды адамгершілік құндылықтарды алдыңғы орынға шығарды. Себебі, актерлік ұжымның мақсаты – режиссердің идеясын ашып,

бүлдіршіндерге жақсы жаққа қарай ұмтылуға бағыт-бағдар беру. Балаларға таныс, күнделікті өмірде көріп, біліп жүрген жағдайлар мен мінездерді сахнаға алып шығуда актерлердің ізденісі мол болды.

«Актер ол - сахнаның ақыны. Сегіз қырлы бір сырлы адам жанының инженері, өмірдің сырын ашып, адамның мінез-құлқын шешуші, ой сананы оятушы, жаһан дүниенің саяхатшысы» [2, 36 б.]. - деп режиссер А.Токпанов бекер айтпаса керек Себебі актерлік мамандық үнемі тынбай әрекет жасап, үйренуден жалықпайтын еңбекқорлықты талап ететін күрделі мамандық. Егер әлем театрының тарихына көз жіберетін болсақ сонау ежелгі Гректерден бастап актерлік өнердің қыр-сырын білуге деген құштарлықтың басым болғанын байқаймыз. Кейін Қайта өрлеу дәуіріндегі Шекспир, Франциядағы Н.Буалонның «Поэтикалық өнер», Д.Дидроның «Актер жайлы парадокс», Б.Кокленнің «Актер өнері», Т.Сальвинидің «Актер өнері», М.С.Щепкиннің «Актерлік жазбасы» және тағы да басқа театр қайраткерлерінің еңбектерінде актерлік өнердің құпиясы жайлы білуге ұмтылғандарын байқаймыз. Ал, актерлік шеберліктің қағидасын түзіп, бір жүйеге түсірген режиссер Станиславскийдің актерлік өнердің екі мектебі туралы, яғни «кейіпкержандылық» пен «кейіпкерсындылыққа» қатысты айтқан ой-тұжырымдары күні бүгінге дейін маңыздылығын жойған жоқ. Сахнада шынайы өмір сүру актер үшін оңай шаруа емес. Сондықтан да бұл мамандықты таңдаған адамның бойында табиғи дарынмен қоса, табандылық пен еңбекқорлық алғашқы кезекке шығады. Актер шеберліктерінің заңдылықтарын терең меңгеруге режиссердің көмегі көп жәрдемін тигізгенімен де, актер өз бетінше ізденіп талпынбаса көрермендер жүрегін жаулап алу мүмкін емес. Актердің асыл мақсаты – шығарманың ізгі ойын сахналық көркемдік үлгісіне түсіру. Сахна алаңындағы шындық процесін тәнмен ғана емес, жанмен қоса сезініп, қимыл-әрекеттің гармониялық үндестігін тауып, кейіпкердің ішкі әлемін ұқтыру мол тәжірибені талап етеді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Немирович-Данченко В. И. «Рождение театра». М.: «Правда», 1989. 575 б.
2. Токпанов А. Іңкәр дүние, «Жалын» баспасы, 1991 ж.- 336 б.

САХНА ӨНЕРІНІҢ ШЕБЕРІ

Нұрпейіс Бақыт Кәкіқызы

Өнертану докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы»
кафедрасының профессоры,
Алматы қ.
bakyt_n_70@mail.ru

Аңдатпа: Мақалада Қазақстанның халық артисі Ә. Өмірзақованың Ғ. Мүсірепов атындағы академиялық жастар мен балалар театрының сахнасында сомдаған рөлдері талдау нысанына алынған. Актриса өзінің шығармашылық еңбек жолында әлемдік және орыс, қазақ классикалық пьесаларынан бөлек тарихи, заманауи драмалық туындыларда да қайталанбайтын бейнелер жасады.

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

Аннотация: Предметом исследования данной статьи являются роли, исполненные Народной артисткой Казахстана А.Умурзаковой на сцене Казахского академического театра для детей и юношества имени Г.Мусирепова. Актриса воплотила неповторимые образы не только в спектаклях, поставленных по пьесам зарубежных, русских и казахских классиков, но и в постановках на современную и историческую тему.

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

Abstract: The subject of the study of this article are the roles performed by the People 's Artist of Kazakhstan A.Umurzakova on the stage of the Kazakh Academic Theatre for Children and Youth named after G. Musirepova. The actress embodies unique images not only in performances, staged the play by foreign, Russian and Kazakh classics, but also in performances on modern and historical theme.

Keywords: theater, art, classic, performance, set design, director, actor.

Ұлы даланың таудай тарихы мен көлдей терең көркемдігіне өзіндік үлес қосқан, әлемдегі миллиондаған көрермендерге ұлтының өнері мен мәдениетін танытқан Қазақстанның халық артисі, қазақ театры мен кино өнерінің хас шебері Әмина Өмірзақова көзі тірісінде аңызға айналған алып тұлғаларымыздың бірі. Бүкіл саналы ғұмырын ұлттық өнерді өркендетуге арнаған ұлы актрисаның мерейтойы өткен жылы Біріккен Ұлттар Ұйымының Білім, Ғылым және Мәдениет жөніндегі Ұйымының (ЮНЕСКО) атаулы күндер күнтізбесіне енгізілгенімен ерекшеленді.

Қазақ театры мен киносының символы іспетті, майталман актрисамыздың соңына қалдырған мол рухани мұрасы туралы осы уақытқа дейін аз айтылған жоқ. Ұлы суреткердің алпыс жылдан астам уақыт театр мен кинода сомдаған рольдерін атын атап, түсін түстейтін болсақ бір мақаланың көлемі тарлық етері сөзсіз. Өйткені, актрисаның қай қапталынан көз салсаңыз да, өркешті бейнелер шоғыры жадына оралып, көңілінді толқытады. Әр ролі бір кітапқа арқау болатындай, әр жұмысы дариядай тереңдігімен дараланып, көптің жүрегін толқытты.

Шығыс Қазақстан облысының Абай ауданы, Шыңғыстау бөктеріндегі Қарауыл ауылында дүниеге келген Әмина Ерғожақызы жастайынан ел өміріндегі тарихи өзгерістерді өз көзімен көріп өсті. Әкесінен ерте айырылып, жетімдіктің ауыр қамытын арқалаған қаршадай қыз сонау, ел басына күн туған ашаршылық кезінде дәлірек айтқанда 1932 жылы ағасының қамқорлығымен Алматыға қоныс аударады. Өмірдің асау айдынында ескексіз қайықтай қайырылған тауқыметті тағдырынан өзінің күшті ерік-жігерімен құтылып, өнер керуеніне ілеседі. Мектеп қабырғасында оқып жүріп, қазақ радиосының жанындағы Б.Г.Ерзакович ұйымдастырған хор үйірмесіне қатысады.

Ал, 1934 жылы Ленинградтағы мемлекеттік сахна өнері техникумына түсіп, кейіннен театр, музыка және кинематография институтын бітірді. Небәрі он бес жасында КСРО халық артисі Василий Васиьевич Меркурьев пен профессор Ирина Всеволодовна Мейерхольдтан білім алып, актерлік техниканың қыры мен сырын меңгеруге бар зейінін салып кіріседі. Аталған оқу орынын сәтті тәмамдаған актриса өзінің шығармашылық еңбек жолын Шымкент облыстық драма театрынан бастады. Бұл театрдың сахнасында 1938-1940 жылдардың аралығында Ф.Шиллердің «Зұлымдық пен махаббатындағы» Луиза, Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш-Баян сұлуында» Баян, К.Гольдонидің «Екі мырзаға бір қызметшісінде» Смеральдина, М.Әуезовтың «Түнгі сарынында» Мөржан бейнелерін сомдады.

Актрисаның театрдағы жемісті жұмысы Қазақ балалар мен жасөспірімдер театрында (қазіргі Ғ.Мүсірепов атындағы акалемиялық балалар мен жасөспірімдер театры) жалғасын тапты. Бұл театрдағы шығармашылық дара жолы 1949 жылдан басталып, өмірінің соңына дейін жалғасты. Аталған театр сахнасында М.Ақынжановтың «Ыбырай Алтынсаринінде» Шәуәли, Ш.Хұсайыновтың «Рәбиғасында» Рәбиға, Сағдат, Қанзипа, Қ.Мұхамеджановтың «Өзіме де сол керегінде» Кенжегүл, Шыңғыс Айтматовтың «Алғашқы мұғалімінде» Алтынай, Т.Ахтановтың «Күшік күйеуінде» Гүлжамал, Ш.Уәлихановтың «Тағдырында» Қалампыр шешей, А.Н.Островскийдің «Адам аласы ішіндесінде» Глумова т.б. күрделі бейнелерді келісті мүсіндеді. Осындай көптеген қаһарманның сахналық кескін-келбетін ашу, олардың әлеуметтік орнын бағдарлау мақсатындағы көркемдік әдіс-тәсілдерді меңгеру талант пен тәжірибенің үлесінде дейміз.

Ә.Өмірзақованың шығармашылық өмірбаянында Д.Фурмановтың «Бүліншілігіндегі» (реж. М.Қосыбаев, Е.Просолов) Камал, Мұсатай Ақынжановтың «Ыбырай Алтынсарин» (реж.А.Тоқпанов) тарихи драмасындағы Шәуәли баланың рөлі ерекше орын алады. Бұл спектакльдер 1958 жылы Мәскеуде өткен Бүкілодақтық Жастар театрының фестивалінде көрсетіліп, екі қойылым І-ші және ІІ дәрежелі дипломдарды иеленген.

«Ыбырай Алтынсарин» пьесасындағы басты тартыс Ыбырай мен оның ағартушылық ісіне қарсы шыққан Шоңмұрын, Найзағара, Берікбол арасына құрылған. Жас бала Шәуәли бастапқыда басқалардың сөзіне сеніп, Ыбырайға қарсы шығады. Ұстаздың сөздерін тыңдап, әкесіне жеткізіп отырады. Тіпті солардың жұмсауымен мектепті өртеседі. Кейін өз ісінің дұрыс еместігіне көзі жеткенде ғана дұрыс жолға түседі.

Шәуәли бейнесін сомдауда актриса көп ізденіске барды. Ер баланың жүріс-тұрысы мен сөйлеген сөзін айнытпай салған орындаушы өз кейіпкерінің ішкі сезімін, психологиялық толғаныстарын иланымды ашты. Актрисаның ойыны туралы Ф.Оразаев былай деген: «Спектакльге өзгеше бір леп беріп елең еткізген Шәуәли бейнесі болды. ... Ұл балалар ролін ойнауда Ә.Өмірзақова бұрын-соңды табылмаған тамаша қасиет танытты. Шәуәлидің алғашқыдағы арам пиғылы да, кейінгі өрт басында, Ыбырай сөзін тыңдағаннан кейінгі психологиялық күрт өзгерісі де нанымды шықты. Соңында Шәуәли алданғанын сезді, көзіне мөлтілдеп жас келді. Актриса образды осындай қорытындымен аяқтады» [1,59]. Бұдан орындаушының өз кейіпкерін терең зерттеп, сахнада шынайы өмір сүргені байқалады.

Ә.Өмірзақова кейіпкерінің шығармадағы тыныс-тіршілігінен хабар беріп қана қоятын ойынпаз актер емес, ол адам өмірінің жанды бөлшегін кестелеп, әр кейіпкерін өз әлеуметтік тұғырында дәлме-дәл кескіндеп, қоғамдағы орнын, өзін қоршаған ортаға ықпалын айқындап, жан-сезім күйлерінің қақпасын айқара ашып беретін хас талантты актриса еді. Ол табиғатынан тума дарын, нағыз ұлттық мінез иесі болатын. Бұған қоса оның адамдық әрі артистік ерекше қыры – сезімдерге құлай бой алдыру, кейіпкерінің жан-күй ахуалына көзсіз берілу, эмоциялық шексіздіктерге ендеп, тереңдіктерге бойлап, биіктерге самғап, шынайы өмір сүре отырып ойнау қабілеті кез-келген рольді құлпыртып жіберетін. Ол ұшан-теңіз шығармашылық қуаттың көзі, шабыттың қайнары болып көрермендер есінде қалатын бейнелер жасады.

Жаратылысы өзгеше, жаны жайсаң, сұлулығы мен тектілігі бөлек актриса заманауи тақырыптағы пьесаларда да көп ойнады. Айталық, С.Жүнісовтың «Қызым саған айтам...» пьесасындағы Шүйкетай актриса ойынында жүзіктің көзінен өтіп кететіндей қу, есебінен жаңылмайтын жағымпаз әрі жеңілтек болып бейнеленді. «Қазақ театр тарихында»: «Шүйкетай, Құмарлар жағымсыз образдар. Бұрын үнемі ұнамды кейіпкерлерді ойнап, халық арасына өзі де ұнамды актриса боп танылған Ә.Өмірзақова көрерменіне күтпеген жерден өзгеше «мінез танытты». Ол Шүйкетайды жеңілтек, ретсіз қарқылдап күлгіш, «ауырдың үсті, жеңілдің астымен» күн кешкен әйел кейпінде бояуын жеткізе суреттеді. Рәзияны жетегіне әкетіп, бұзған да сол Шүйкетай. Айлалы, аңқаусып отырып, адамның «ішкі сырын» оқитын әккі әйелді мүсіндеу де қолынан келетіндігін актриса шебер көрсетті.

Осы Шүйкетайды ойнаған екінші актриса Ж.Бектасованың ондай бояуы болғанымен, кейіпкердің ішкі дүниесін шым-шымдап ашуға келгенде айтарлықтай деңгейге көтеріле алмады. Актриса Шүйкетайды тек жағымсыз кейіпкер еді деп сырт бояуды көп жақты да, одан әрі бойламады», - деп [2,159-160 бб.] екі актрисаның ойынын салыстырып өткен. Бұдан Ә.Өмірзақованың шабытты ойында кейіпкердің ішкі ойлары, сезім арпалыстары әр қырынан ашылғаны талас тудырмайды.

Ал, Қ.Мұхамеджановтың «Өзіме де сол керек» комедиясындағы Кенжегүл Ә.Өмірзақова сомдауында аңқаулығымен, сенгіштігімен, жұмсақ мінезімен тәнті етті. Қасындағы адамдардың бәрін жақын тұтып, өзіне дос санайтын Кенжегүлдің жан тазалығы көрермендерді баурап алатын. Жанр ерекшелігін жақсы ұққан актриса өз кейіпкерінің мінезінен туындайтын күлдіргі істерді құлпырта ойнады. Оның сөйлеу тәсілін, пластикасын, бет-жүзіндегі құбылыстарды келісті таба білуімен сахнаны жандандырып, барша жұрттың езуіне еріксіз күлкі ұялата білді.

Сол сияқты, Ш.Құсайыновтың «Күн шуақта» пьесасындағы Қанзипа колхоз жұмысын ұйымдастыруға белсене араласып, еңбекпен шыныққан сабырлы әйел болып кескінделді. Актрисаның сөйлеу мәнеріндегі, жүріс-тұрысындағы, адамдармен қарым-қатынасындағы, көңіл-күй, үн құбылуындағы өзгерістердің иланымды болғаны соншалықты, қарапайым қазақ әйелінің еңбекқорлығына бей-жай қарау мүмкін емес еді. Иә, Ә.Өмірзақованың шексіз талантының рухани пәрменділігінен болар, осы сахнада небір қыз-келіншектер мен аналардың қайталанбас бейнелері жасалды. Ұлты, рухы, түрі-түсі, тұрмыс-салты, мінез-құлқы сан алуан әйелдердің бейнесін өзінің ерекше талантымен, терен ізденісімен көркемдік биікке көтерді.

Әлемдік классиканың биік шыңы саналатын Ф.Шиллердің «Зұлымдық пен махаббатындағы» Луиза, К.Гольдонидің «Екі мырзаға бір қызметшісіндегі» Смеральдина, Шекспирдің «Екі вероналығындағы» Джулия рольдерінен басқа, Н.Хикметтің «Әпендісіндегі» Нахтигаль, Ш.Айтматовтың «Алғашқы мұғаліміндегі» Алтынай рольдері актрисаның өрелі мектептің ірі өкілі екенін айнытпай танытып берді. Кең диапазонды өнерпаз қандай жанр болса да еркін көсіліп, көрермендерді тебіrentіп, өз кейіпкерінің жан-дүниесін жарқыратып көресете алды. Сол тұстағы жұлдыздай жарқыраған шоғырлы актерлер С.Саттарова, Қ.Жәкібаев, Ж.Бектасова, Р.Әшірбекова, М.Жақсымбетовамен сахналық серіктес болып, өнерпаздықтың озық үлгісін танытқан Ә.Өмірзақованың дара болмысы сан қырынан жалтылдаған ақ алмастай көзге шалынды.

Кейіпкер мен актер арасындағы нәзік байланыстың қасиеті мен құдіретін жан жүрегімен сезінетін Ә.Өмірзақоваға драматургия жанрының ешқайсысын жатсынған жоқ. Бейне болмысын өз санасына, өз бойына сіңіру, түсіну, түйсіну үрдісінің шынайылығы, рухани байлықтың тереңдігі басты принципіне айналған актриса трагедиялық, драмалық, комедиялық, мелодрамалық кейіпкерлерін еркін игерді. Қашан да шығармашылық мақсат пен міндетті айқындап алып іске кірісетін актриса театрдың темірқазығына, киноның жұлдызына айналды.

Актерлік өнері шынайылығымен, шыншылдығымен, тазалығымен ерекшеленетін актриса қай кейіпкерін болмасын өзінің ішкі жан-күйімен беріле сомдады. Өз жүрегінің

түбіне терең бойлап, бар күш-жігерін кейіпкер сырларын меңгеруге жұмсады. Зергер суреткердің мінез-құлық ашудағы даралығы, көркемдікті сезінудегі аса сергектігі, ойының жүйелілігі өлмес мұра, асыл нұсқа болып театр тарихында қайталанбас өрнегімен қалды.

Әмина Өмірзақова қолтаңбасы қашан да өзіндік әрімен, өзгеше нақышымен құнды. Ол салауатты да саналы, сындарлы да сыйлы ғұмыр кешті. Туа бітті табиғи таланттың иесі Ә.Өмірзақова сынды саңлақ тұлғаларды насихаттау – бүгінгі буынның парызы деп білеміз. Болмысы биік тұлғаның шығармашылығын зерттеу алдағы уақыттың еншісінде демекпіз.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Оразаев Ф. Жастық шақ театры. – Алматы, Жалын. 1978 ж. – 104 б.
2. Қазақ театрының тарихы. – Алматы, Ғылым, Т.ІІ, 1978 ж.- 432 б.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СПОНТАННОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ДЖАЗОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Оренбургская А. С.

Магистратура 1 курс, кафедра «Инструменты эстрадного оркестра»,
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова,
г. Алматы, Казахстан
a-rus-adam@mail.ru

Научный руководитель:

Мусагулова Г. Ж.,
кандидат искусствоведения, профессор,

Аннотация: Джаз, в отличие от большинства современных популярных музыкальных направлений, отличающихся, как правило, музыкально-художественным примитивизмом, является актуальным направлением и искусством высокого художественного уровня. Джазовая музыка гармонически насыщена, ритмически сложна, она рассчитана на достаточно высокий уровень восприятия. Необходимость изучения данного направления и конкретно, изучения спонтанной импровизации обоснована недостаточным количеством материала, научных работ, посвященных важному, интересному и необходимому компоненту в джазе.

В статье применены исторический, аналитический и сравнительно-сопоставительный методы исследования, содействующие раскрытию основной идеи научной статьи. В итоге получены результаты, направленные на изучение наиболее важного аспекта в джазовом искусстве, именуемом спонтанной импровизацией. Научно-практическая значимость выбранной тематики для статьи послужит неоспоримым подспорьем в ее дальнейшем изучении.

Abstract: Jazz, unlike most modern popular musical trends, which differ, as a rule, in musical and artistic primitivism, is an actual direction and art of a high artistic level. Jazz music is harmoniously saturated, rhythmically complex, it is designed for a fairly high level of perception. The need to study this direction and specifically, spontaneous improvisation is justified by the lack of scientific papers on the important, interesting and necessary component in jazz.

The article uses historical, analytical and comparative research methods that contribute to the disclosure of the main idea of a scientific article.

As a result, we obtained results aimed at studying the most important aspect in jazz art, called spontaneous improvisation. The scientific and practical significance of the selected topics for the article will serve as an indisputable help in its further study.

Андатпа: Джаздың қазіргі заманғы танымал примитивизімді бағыттардан ерекшелігі - жоғарғы дәрежедегі сұранысқа ие көркем өнер болып табылады.

Джаз музыкасы – гармонияға қанық, күрделі ырғақты және жетерліктей жоғарғы дәрежедегі қабылдауға арналған. Бұл бағытты, атап айтқанда, өздігінен суырып салманы (импровизация) зерттеу қажеттілігі джаздың маңызды, қызықты және қажетті құрамдас бөлігі туралы ғылыми еңбектердің жетіспеушілігімен негізделген.

Ғылыми мақаланың негізгі идеясын ашуға ықпал ететін тарихи, аналитикалық және салыстырмалы зерттеу әдістері мақалада қолданылады. Нәтежесінде біз джаз өнеріндегі суырып салма (импровизация) деп аталатын маңызды аспектіні зерттеуге бағытталған нәтежеге қол жеткіздік.

Ғылыми және практикалық маңыздылығын одан әрі қарай зерттеуде мақала үшін таңдалған тақырыптар сөзсіз көмек болады.

Ключевые слова: джаз, творчество, музыка, исполнительство, импровизация, спонтанная импровизация, искусство, гармония.

Помимо владения обширным спектром знаний и умений, а также навыков в области инструментального музицирования, выражающихся в профессиональном исполнении выученного репертуара, студент музыкального факультета должен уметь свободно ориентироваться в любом музыкальном материале, исполняемом или частично создаваемом им самим. Под свободной ориентацией подразумеваются способность логического осмысления структуры исполняемой музыки и умение восполнить недостающий или забытый нотный текст, а также способность создания собственного музыкального материала. В этой связи одним из важных моментов является развитие у студентов, будущих профессионалов, навыков простейшей музыкальной импровизации, сущность которой заключается в непосредственной свободе, раскованности, связанной с особым характером музыкального творчества. Необходимость этого обусловлена процессами, характерными для сегодняшнего состояния массовой музыкальной культуры.

Серьезной проблемой современного общества был и остается низкий уровень музыкальной культуры основной части населения. Несмотря на усилия музыкально-педагогической науки, выражающиеся в создании новых методик и исследовательских разработок, имеющих своей целью повышение культурного уровня подрастающего поколения, значительных изменений к лучшему не происходит: однотипный подбор музыкального материала низкого художественного уровня на телевидении и радио способствует подавлению прогрессивных педагогических тенденций; Все это приводит к тому, что классическая (в широком смысле) музыка не входит в музыкальную «сферу обитания» современной молодежи, которой ближе танцевальная среда, создаваемая такими направлениями, как рок, техно-рок, рэп и т. д., а также псевдо-музыкальные однодневные «поделки», стилевую принадлежность которых трудно определить в силу их чрезвычайно низкого художественного уровня.[2.с 5.] Джазовая музыка отчасти также входит в круг музыкальных интересов современной молодежи как один из слоев современной музыкальной культуры, связанной с танцевальной сферой. Острая импульсивная ритмика и красочная гармония обуславливают ее достаточно легкое восприятие.

В то же время джаз, в отличие от большинства современных популярных музыкальных направлений, отличающихся, как правило, музыкально-художественным примитивизмом, является искусством высокого художественного уровня. Джазовая музыка гармонически насыщена, ритмически сложна, она рассчитана на достаточно высокий уровень восприятия. В отличие от большинства современных популярных произведений с навязчиво-агрессивным ритмическим однообразием, джаз обращается к широкому спектру человеческих эмоций, развивает интеллект слушателей. Все это в сочетании с доступностью восприятия, характерной даже для сложных форм джаза, делает джазовую музыку своеобразным переходным звеном от легкой музыки к серьезной и побуждает педагогов-музыкантов обратить на образовательные и воспитательные возможности джаза пристальное внимание.

До сих пор многих исследователей интересует проблема изучения факторов творческой свободы исполнителя, связанная с импровизационным началом в музыке, которое, наиболее полно проявляется в джазовой культуре, так как для джазового музыкального творчества импровизация, как известно, является одной из главных составляющих этого вида искусства.[2. С6.]

К области явлений, обычно попадающих под определение импровизации, относятся различные творческие действия и художественные результаты таковых, обозначаемые однокоренными словами: «импровизационность», «импровизационный» и так далее. Не вызывает сомнений, что эти слова, относящиеся к природе импровизации и в определенном контексте приобретающие статус научных терминов, характеризуют лишь определенные свойства, присущие художественному произведению в целом, даже если оно является результатом композиционной, а не импровизационной деятельности, или, как это принято в джазовом искусстве, результатом или симбиозом того и другого

творческого процесса. Понимание сути джазового творчества как истинно импровизационного искусства, дает возможность продвинуться дальше в понимании его сущности.

Во-первых, художественная идея, инициирующая импровизационный процесс, наполняет художественным смыслом всю творческую деятельность импровизатора и, что не менее важно, влияет на характер индивидуального музыкального мышления. Определение импровизационного процесса как носителя некоего содержания приводит к тому, что естественная для любой художественной коммуникации обратная связь между взаимодействующими между собой в ходе импровизации музыкантами, или между импровизатором и публикой, начинает действовать уже на уровне каждого отдельного творческого акта. А это, в свою очередь, не может не оказывать влияния на специфику избираемых средств, на особенности отношения знака и контекста, синтактики и семантики. И, наконец, процессуальная сущность воплощается в игровом характере, требующем того или иного партнерства, распределения ролей среди участников. Заметим, что все же, необходимо различать импровизацию и экспромт. Последний, рожденный в «импровизационном порыве», и затем запечатленный на нотной бумаге, становится композицией, особенности внезапного сочинения в которой могут затем нивелироваться и впоследствии никак не ощущаться. И наоборот, немало есть примеров, когда музыка, производящая впечатление написанной «одним духом», «на одном дыхании», приобретала это качество в результате длительного сочинения. Недостаточное внимание к этим «неудобным» деталям может оказаться причиной серьезных заблуждений и тенденциозных оценок значимости рассматриваемого подхода.

Во-вторых, художественное мышление – это, преимущественно, мышление образами, воплощаемыми в материале, которым распоряжается художник. Музыкант-импровизатор мыслит звуками, тембром того инструмента, на котором играет, и часто это не абстрактный, а вполне конкретный, «свой» инструмент, полностью ему открывшийся, как бы продолжение самого музыканта-импровизатора. Его мышление можно назвать абсолютно-интонационным, здесь исключена возможность чьей-либо предварительной, заранее и как бы издалека «управляющей» интерпретации авторского замысла. В то же время, связь между воображаемым и слышимым у музыканта, который играет только по нотам, лежит через письменность. Импровизатор же свободно владеет речью, он говорит от своего имени. Мотивированная необходимость вовлечения всего его существа, «души и тела» в живой процесс творения музыки придает импровизации особую естественность и непрерывность движения, которую мы находим и в джазе, и у многих выдающихся академических исполнителей. Но естественная и вдохновенная импровизация не может рождаться на пустом месте, так как «за кадром» остается титанический многогодовой труд джазового музыканта, все свои творческие силы отдающего своему делу. В этой связи хочется напомнить известное изречение о том, что «хорошая импровизация – это подготовленная импровизация».

Наконец, третий подход к определению сути феномена джаза предлагает джазовый музыкант, барабанщик, музыковед, общественный деятель, автор множества книг и статей о джазе и джазовых музыкантах, кандидат искусствоведения, С. А. Беличенко, который подробно исследовал внушительный массив биографической и историко-мемуарной литературы, которой так богато джазовое музыкознание – и зарубежное, и отечественное.[1. С18.]

По мнению автора, сильной стороной этих источников, противоречивых и далеко не самых совершенных в научном и историческом плане, является количественный фактор. Мировая литература о джазе поистине интернациональна, но подавляющее большинство серьезных публикаций принадлежит американским авторам. Именно они наметили и начали активно развивать большинство важнейших теоретических и исторических аспектов, находящиеся сегодня в центре внимания джазового музыкознания, которое консолидирует весьма внушительный пласт исследовательской литературы, посвященной

одному культурно-историческому явлению – джазу. Но, к сожалению, американская многочисленная литература о джазе почти не известна в нашей стране. Только единицы исследователей и энтузиастов проявляют к ней интерес, всевозможными путями доставая необходимые книги в крупнейших библиотеках страны, или за рубежом. Интересная особенность американской литературы о джазе заключается в том, что американцы, оставаясь мировыми лидерами в практике джазового исполнительства, удивительно мало внимания обращали на становление его теоретических основ. Они расценивали джаз как искусство эмпирическое, рождающееся «здесь и сейчас» и мимолетное в своей неуловимости и не подвластности законам европейской нотации. [1. С23.]

Джаз, несомненно – концептуальная музыка, но концепция ее базируется отнюдь не на принципах европейской письменной композиторской культуры. Она сформировалась как концепция особой исполнительской практики – близкой бесписьменной музыкальной традиции, соединившей в себе древние архаические пласты интуитивного освоения музыкальных инструментов, и нацеленной в современность импровизационно-композиционной практики создания музыки, точная фиксация которой оказалась возможной лишь средствами звукозаписи, обнажив все несовершенство европейской системы нотной записи. Об импровизационной природе джаза написано много, может быть, даже слишком много, чтобы вновь останавливаться на очевидных свойствах джазовой музыки. Но есть один важный аспект, вытекающий из родовых признаков джазовой музыки, и серьезно повлиявший на качество литературы о ней. Поскольку джаз подчиняется законам спонтанного, интуитивного самораскрытия музыканта, не фиксируемого в нотном тексте с необходимой для европейского академического музыкознания степенью полноты, не разработанность теоретического аспекта оказывается запрограммированной. Нет того, что в европейской музыкальной культуре, в конце концов, получило определение «музыкальный текст», нет его условной знаковой фиксации. Зато имеется скоротечный, неуловимый звуковой художественный объект, по-прежнему неуловимый для громоздкой, но все равно схематичной и недостаточной системы графических символов. Описание этого объекта едва ли не в большей степени поддается разнообразным метафорическим, а отнюдь не аналитическим приемам. Именно это свойство джазовой музыки и отражено в стилистике, методологии и качестве основополагающих американских трудов о джазе. Но данная литература весьма интересна и значительна как некий анклав, где сосредоточена масса фактов, изложенных достаточно достоверно и с тщательно выверенными ссылками.

В современной системе музыкального образования присутствуют самые разнообразные формы и методы развития и воспитания учащихся. В образовательных учреждениях начального, среднего и высшего звеньев наряду с индивидуальным обучением в инструментальном классе присутствуют различные формы занятий, связанные с коллективным характером работы: групповые и индивидуально-групповые формы занятий по различным дисциплинам, занятия в классе инструментального ансамбля. Коллективный характер работы, общность целей и задач, чувство ответственности перед исполнительским коллективом, делают класс инструментального ансамбля наиболее эффективной формой учебно-воспитательного процесса. Мы рассматриваем ансамблевое музицирование как вид творчества, способствующий развитию коммуникативных навыков среди учащихся детских музыкальных школ и средних специальных музыкальных заведений. В процессе общения, происходит личностное становление человека, формируются его жизненные принципы и взгляды, происходит развитие эмоциональной и интеллектуальной сфер, накопление знаний. Межличностное общение среди школьников является важнейшим источником информации, оно оказывает существенное влияние и на восприятие тех знаний, которые приобретаются в процессе обучения в школе. Как известно, на познавательные интересы школьников влияют все обстоятельства их жизни, и важнейшее значение для абсолютного большинства имеет именно совместная деятельность, основанная на общих интересах. В

результате совместной творческой деятельности у учащихся развиваются такие необходимые умения как:

- умение ориентироваться в отношениях с партнерами по ансамблю в соотношении своего и их ролевого статусов;

- умение ориентироваться в ситуации общения, критически оценивать себя и выделять достоинства других; – умение определять характер партнера по общению, его настроение, мотивы поведения;

- умение чувствовать взаимопомощь и взаимответственность в процессе совместной деятельности и др.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что групповые формы работы в индивидуальном классе инструментальной подготовки могут стать приоритетными в развитии у учащихся навыков межличностного общения. Учащиеся, общаясь в ансамбле, соотносят свои успехи с успехами других, равняются на лучших, перенимают друг у друга опыт, совершенствуют профессиональные навыки. На этой основе естественно возникает творческое соревнование – один из важнейших стимулов активизации инициативы и индивидуальных творческих возможностей каждого из участников ансамбля. При индивидуальном обучении нередко учащийся видит своих сверстников в роли соперников по выступлению, а в партнерах по ансамблю он находит себе единомышленника, с которым его связывает общая деятельность, переживания, успех выступления. Естественно, что при доверительном и доброжелательном характере общения между учащимися повышается взаимная ответственность и взаимопомощь, и как следствие, создаются благоприятные условия для развития различных музыкальных способностей: музыкального слуха, ритмического чувства, музыкальной памяти, двигательной моторики, эмоциональной отзывчивости на музыку и др. Среди всех видов музыкального искусства, способствующих развитию у учащихся коммуникативных навыков, особо хочется выделить искусство джаза. Как справедливо отмечает В. Ю. Озеров, джаз, по сравнению с легкожанровой эстрадой, доминирующей в структуре массового музыкального потребления, особенно интересен и привлекателен как предмет изучения и как материал для решения разнообразных методических и художественно-воспитательных задач.[3. С 15.] В настоящий момент – именно джаз, как самостоятельный, творчески-активный и жизнеспособный вид музыкального искусства, становится необходимым звеном в педагогической модели современной музыкальной культуры. Достаточно богатый практический опыт позволяет нам констатировать, что изучение в детских музыкальных школах и в средне-специальных музыкальных учебных заведениях эстрадно-джазовой музыки, как наиболее коммуникативного вида музыкального искусства, включает в себе необходимые предпосылки для решения целостного комплекса общепедагогических и музыкально – педагогических задач (в данном случае речь идет о развитии чувства ритма, тембра, формы, для выработки правильного понимания спонтанного музыкального высказывания, для освоения основ практического музицирования и анализа разнообразного звукового материала, для воспитания слуха и т. д.). Изучение джаза, его стилей, школ, направлений, равно как и творчество его отдельных наиболее талантливых представителей, является необходимым компонентом специализированного эстрадно-джазового образования. Необходимо, однако, отметить, что в образовательных учреждениях академического направления также наблюдается возрастание интереса к эстрадно-джазовой музыке. Это можно объяснить тем, что исторически джаз остается источником многих современных форм и жанров массовой музыкальной культуры, находится в постоянном взаимодействии с ними, а также оказывает влияние и на академическое искусство. Следует добавить, что джазовая музыка, обладающая острой импульсивной ритмикой, красочной гармонией, естественным образом входит в область музыкальных интересов молодого поколения, которому близка экспрессивная и ритмичная музыка, призывающая к движению. Таким образом, интерес к данному виду

искусства оправдан как с профессионально-практической, так и с педагогической точки зрения.

Говоря о возможности развития коммуникативных навыков в процессе занятий в классе джазового ансамбля необходимо подчеркнуть, что интерес к музыке эстрадно-джазового направления проявляется в значительной мере к периоду подросткового возраста, наиболее благоприятного для развития навыков межличностного общения. В отличие от младших школьников, ориентирующихся на оценку учителя, учащиеся подросткового возраста психологически сориентированы на общение со сверстниками. В связи с вышесказанным наиболее целесообразным нам представляется введение в ансамблевое музицирование элементов импровизации, которая способствует развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческой исполнительской деятельности, а также способствует становлению творческих и дружеских взаимоотношений между участниками. Импровизация в ансамблевом творчестве, связанном с законами функционирования джазовой музыки, наряду с развитием многих музыкальных способностей, несомненно, способствует формированию навыков межличностного общения среди учащихся, что может быть смело использовано на практике музыкантами-педагогами.

На факультете «Музыкальное искусство» Казахской Национальной Академии искусств им.Т.Жургенова обучаются студенты, имеющие среднее специальное музыкальное образование с различной специализацией. Неоднородность довузовской подготовки обучаемого контингента студентов предполагает наличие учебных программ, ориентированных на некий средний уровень, что отрицательно сказывается на студентах с высоким профессиональным потенциалом. Таким образом, в начале обучения на факультете «Эстрадно искусство» студенты имеют различный уровень знаний, умений и навыков по всем специальным дисциплинам. Часто наблюдается и значительная разница между теоретическими знаниями студента и его исполнительскими умениями, и навыками. Вместе с тем можно выделить общие недостатки, свойственные, как правило, всем студентам:

- недостаточную практическую направленность теоретических знаний;
- неумение применить теоретические знания в своей исполнительской практике;
- исполнительскую ограниченность, заключающуюся в умении исполнить перед слушателями лишь выученное по нотам произведение какого-либо автора.

Указанные недостатки, как правило, приводят, прежде всего, к тому, что молодые специалисты оказываются к началу своей профессиональной деятельности способными исполнить лишь ограниченное количество выученных под руководством преподавателя произведений. Это, безусловно, необходимо, однако исполнение выученных заранее произведений – лишь одно из средств музыкального творчества, а не единственно возможная область применения будущим специалистом, учителем музыки, музыкантом-исполнителем своих профессионально-исполнительских навыков. Многочисленные формы музыкально-воспитательной работы требуют от профессионального специалиста различных исполнительских навыков: умение подбирать по слуху, беглое чтение с листа и транспонирование незнакомого текста, грамотное аккомпанирование, исполнительская интерпретация музыки (в том числе и музыки современных эстрадных стилей), владение основными импровизационными навыками. Совокупность перечисленных исполнительских умений позволит будущему специалисту музыканту значительно расширить круг своих профессиональных возможностей. К сожалению, абсолютное большинство студентов этими навыками не обладает, так как довузовская подготовка не предполагает их развития, а сводится лишь к обучению владению инструментом на уровне исполнения заранее выученных произведений.

Таким образом, осуществив анализ психолого-педагогической, музыковедческой и специальной литературы по проблеме исследования, осветив исторические аспекты

обучения импровизации вообще и джазовой импровизации в частности, мы выявили психолого-педагогические основы изучения джазовой импровизации, которыми являются:

1. Доминирование проблемного типа обучения с применением методов: проблемного изложения знаний, частично-поискового и исследовательского. Это обусловлено природой процесса обучения музыкальной импровизации, в котором невозможно дать обучающимся готовую к усвоению информацию.

2. Формирование положительной мотивации обучения. Важность этого обусловлена тем, что, одной стороны, студенты, как правило, любят джаз и хотят научиться овладеть музицированием в джазовом стиле. С другой стороны, большинство студентов находится во власти стереотипа, в соответствии с которым, способностью создавать новую музыкальную ткань (то есть композиторскими способностями) наделены лишь немногие. Успешное овладение основами импровизации во многом зависит от уверенности обучающихся в успехе, при условии, что обучение ставит соответствующую цель и ведется соответствующими методами.

3. Профессионально-деятельностный подход, в соответствии с которым целенаправленное формирование потребностей и интересов в процессе практической деятельности студентов по освоению основ джазовой импровизации должно служить: во-первых, предпосылкой положительной мотивации обучения; во-вторых, стимулировать их профессионально-творческий рост.

Список литературы (источников):

Беличенко С. А. Импровизация в контексте фактологического анализа американской и европейской джазовой литературы // Музыкальное образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Екатеринбург, 2005. С. 18–23.-214 с.

Сродных, Н.Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога – музыканта. / Урал. гос пед. ун-т. – Екатеринбург.: ООО «Издательский дом „Ажур“», 2015. – 240 с.

Озеров В. Ю. Джаз. США: Учеб.-справоч. пособие. Ч. 1. М.: Изд-во Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных, 1990.-243 с.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОСТРАНСТВЕ КИНОФЕСТИВАЛЕЙ

Орисбаева Б. Б.

Магистрант 2 курса

Кафедра «Режиссура экранных искусств»

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, г. Алматы

b.bakytbekovna@mail.ru

Аннотация: В данной научной статье дается определение понятию «синтез искусств» в пространстве кинофестивалей. В своей работе автор рассматривает «симбиоз искусств» как «экстенсификацию» в кино. На основе анализа различных примеров выявлены классификации искусств, взаимообогащающих друга друга на просторах кинематографа. В результате исследования автор обосновывает эффективность интермедиальности в кино, как явления, способствующего успеху отечественной киноиндустрии.

Ключевые слова: синтез искусств, искусство, кинофестивали, кино, симбиоз.

Андатпа: Бұл ғылыми мақала кинофестивальдер кеңістігіндегі «өнер синтезі» ұғымын анықтайды. Автор өз жұмысында «өнер симбиозын» кинодағы «экстенсификация» ретінде қарастырады. Әр түрлі мысалдарды талдау негізінде өнер жіктелімдері бір-бірін кино кеңістігінде өзара байыта түсетіні анықталды. Зерттеу нәтижесінде автор кинодағы интермедиялардың тиімділігін, отандық киноиндустрия жетістіктеріне ықпал ететін құбылыс ретінде дәлелдейді.

Түйін сөздер: өнер синтезі, өнер, кинофестивальдер, кино, симбиоз.

Abstract: This scientific article defines the concept of "synthesis of arts" in the space of film festivals. In his work, the author considers the "symbiosis of the arts" as an "extensification" in the cinema. Based on the analysis of various examples, classifications of arts are revealed that mutually enrich each other in the vastness of cinema. As a result of the study, the author substantiates the effectiveness of intermedia in the cinema as a phenomenon contributing to the success of the domestic film industry.

Key words: synthesis of arts, art, film festivals, cinema, symbiosis.

Феномен кинофестивалей – своеобразная культура, органично представляющая собой широкий спектр синтеза искусств. Данное утверждение объясняется тем, что фестивальные фильмы состоят из различных сенсорных диапазонов и представляют собой совершенно разные способы выражения.

Под синтезом искусств в кинематографе мы понимаем многостороннее взаимодействие различных видов искусства в едином художественном пространстве и времени [1].

В настоящее время «кинофестиваль» сама по себе является устоявшейся креативной сферой деятельности.

Конечно, большинство фестивальных работ принято считать «коммерчески нежизнеспособными фильмами», демонстрируемых только для узкого круга зрителей.

Многие задаются вопросом: «В чем преимущество, к примеру, региональных фестивальных фильмов перед фильмами, участвующих в прокатах?».

Здесь стоило бы отметить, что самые широко известные культурные мероприятия и награды, такие как Оскар (кинопремия), Грэмми (музыкальная премия), Тони (премия за достижения в театральной сфере), Эмми (телевизионная премия) являются масштабными культурными символами своей страны.

То же самое и с региональными кинофестивалями: они несомненно являются культурным кодом не только своей страны, но и каждого своего региона.

Они служат художественным выражением потребностей своего народа, обычно подавляемых или исключаемых из официального нарратива.

Фильмы, рассчитанные на прокат неизбежно имеют ограниченную продолжительность жизни в кинопрокате, тогда как кинофестивали имеют более всеохватывающий характер.

Фестивали бывают разной направленности и для различной аудитории.

В рамках одного только кинофестиваля можно показывать всё: и игровое кино, и документальное, и научно-популярное, и арт-хаус, и анимацию, и т.п.

Эмилио Д'Алессандро в своей книге «С широко открытыми глазами» отмечал: «Серьезный кинорежиссёр заботится обо всём; даже о самых мелких деталях. Это так же сложно и трудно, как работать на земле» [2, с 46].

Следовательно, режиссёры фестивальных фильмов стараются максимально гармонично совместить в своих работах мелкие детали, различные виды жанров и искусств.

Всем известно, что даже съемочная команда, работающая над созданием фильма состоит из представителей разных сфер искусства. Так, например:

- сценарист обладает навыками в литературном искусстве,
- режиссёр в организаторском искусстве и искусстве социологии,
- продюсер в предпринимательском искусстве,
- оператор в изобразительном искусстве,
- художник-постановщик в искусстве концептуализации и иллюстрации и т.п.

Если рассматривать синтез искусств с позиции фабул кинопроизведений, можно привести в пример триумфальный фильм режиссёра Пон Чжун Хо «Паразиты».

Это первый в истории фильм на иностранном языке, получивший сразу несколько премий на кинофестивалях мирового масштаба: «Оскар», «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, «Золотой глобус» в Голливуде, а также номинации Британской академии кино и телевизионных искусств, Гильдии киноактеров США и др.

"Комедия без клоунов, трагедия без негодяев. Вы приглашены в эту непрекращающуюся яростную трагикомедию", - говорит о своей картине сам режиссер [3]. Действительно, данная картина несомненно бросает вызов всем привычным жанровым стереотипам.

В сюжете фильма «Паразиты» кинорежиссёра Пон Чжун Хо мы можем пронаблюдать сразу за несколькими видами искусства:

- Литературное искусство
- Драматургия
- Преподавательское искусство (Репетитор английского языка)
- Изобразительное искусство (Учитель рисования)
- Арт-терапия
- Искусство иллюстрации
- Художественное проектирование
- Социология искусства
- Искусство черного юмора
- Virtuозность и др.

Большинство кинокомпаний, ориентированных на кассовое кино порой снимают фильмы, утомляющие аудиторию своей предсказуемостью. В то время как независимые режиссёры фестивальных фильмов создают свои работы в свежих и неожиданных комбинациях, придавая обыденным сюжетам новую, оригинальную форму.

Фильм «Паразиты» настолько поражают зрителей своими актёрами, которые показывают в своих играх высший пилотаж изворотливости, виртуозности и умения

подстариваться под разные многоходовые комбинации перипетий. В кинокартине очень умело претворили искусство в действительность, а действительность – в искусство.

Описывая сюжет и персонажей данной работы кинорежиссёра Пон Чжун Хо, приходит на ум изречение В.Ф.Ходасевича, описанного в книге «Некрополь. Искусство и действительность»:

«События жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживались как только и просто жизненные, они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества» [4, с 10].

Некоторые режиссёры в своих работах часто в качестве главных героев выбирают представителей того или иного вида искусства или другой культуры. Таким образом можно расширить целевую аудиторию зрителей и успешно распространить фильм и за пределами своей страны.

Так, например, в фильме «Зелёная книга» режиссёра Питера Фаррелли, который на Международном кинофестивале в Торонто получил главную награду «Народный выбор», главную награду Гильдии продюсеров Америки, трёх наград «Золотых глобусов» и премию «Оскар» речь идёт об известном джазовом пианисте Дональде Ширли (Махершала Али).

Следовательно, фильм ориентирован не только на кинокритиков и просто любителей посмотреть «любое» кино, а в дополнение охватывает целевую аудиторию миллионов музыкантов: пианистов и композиторов джазовой и классической музыки из разных стран.

Если привести в пример подобные работы режиссёров, участвовавших на казахстанских кинофестивалях стоило бы отметить документальный фильм режиссёра Катерины Суворовой о казахстанской поп-музыке «Петь свои песни в Казахстане».

Как отмечал кинорежиссёр Никита Михалков:

«Всякий, хоть слегка знакомый с кухней кинопроизводства, знает: связь музыки и кадров нерасторжима, и настоящий режиссёр – сотворец музыкальных композиций фильма» [5, с 7]. Этим правилом мастерски пользуются многие режиссёры.

Фильм «Петь свои песни в Казахстане» впервые был представлен зрителям на кинофестивале авторского кино Claque.

В книге «CADF. Central Asian Documentary Film Festival» говорится, что данный фильм о срыве концертов поп-группы Ninety One и подчёркивается: «Эти события вскрывают целый пласт социальных и культурных конфликтов внутри казахстанского общества – между городской и сельской культурой, между традиционализмом и глобализацией, между вертикалью власти и личной свободой» [6, с 42].

То есть, через данный фильм пытались донести до зрителей синтез различных стилей и жанров музыки, тем самым устранив противоречия между противоборствующими сторонами.

Бывает и наоборот, когда не только кинематограф использует в себе синтез искусств с целью усиления содержательного потенциала, но и художники включают в свои произведения «тексты» кинематографа.

Например, арсенал кинематографических средств может быть реализован в контексте литературного произведения посредством включения кинематографической тематики в поэтику заглавия («Снимается кино» Л.Пиранделло, «Актриса» Д.Исабекова), репертуара упоминаемых фильмов в контексте прозы («Рокко и его братья» Л.Висконти в романе С.Санбаева «Времена года нашей жизни»), прямого или потаенного введения актёрских образов (Марлен Дитрих в «Триумфальной арке» под образом Жоан Маду), наличия в тексте слов лексико-семантической группы «кино» (студия, мотор, монтаж, кинолента, съёмочная группа, актёрское мастерство), профессиональной принадлежности литературных персонажей к миру кино (кинорежиссёры, актёры и актрисы, монтажники киностудий), профессионального мнения о представителях киноискусства [7, с 106].

В свете этого мы приходим к заключению, что синтез искусств является органической чертой кинематографа и его принципами сознательно руководствуются многие режиссёры, получившие признание на престижных кинофестивалях.

Список использованной литературы:

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B7> (дата обращения: 01.04.2020)
2. Эмилио Д'Алессандро, «Стэнли Кубрик. С широко открытыми глазами», Москва 2019, с 46.
3. <https://www.bbc.com/russian/features-51403988> (дата обращения: 01.04.2020)
4. В.Ф.Ходасевич, «Некрополь», «Искусство и действительность», Москва 2017, с 10.
5. Михаил Крупин, «Никита Михалков. Он русский, это многое объясняет...», Москва 2018, с 7.
6. Журнал кинофестиваля Clique «CADF. Central Asian Documentary Film Festival», 2018, с 42.
7. Ж.К.Нурманова, «Кинематографический контекст литературного произведения», Вестник университета «Кайнар», №3/2, 2010, с 106.

«ҚҰНАНБАЙ» ФИЛЬМІНДЕГІ РЕЖИССЕРЛІК ШЕШІМ

Салморбек кызы Бегімай

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Экрандық өнер
режиссурасы» кафедрасының 2 курс магистранты

Алматы қ.

begimay_95@mail.ru

Андатпа: Мақалада Д.Жолжаксынов режиссурасымен жарық көрген «Құнанбай» фильмінің көркемдік ерекшелігі қарастырылған. Бұл фильмде халқымыздың салт-дәстүрлері мен ұлттық мінезінің жан-жақты ашылып шынайы суреттелгені жазылған.

Кілт сөздер: Әлем киносы, қазақ киносы, кинематография, режиссерлік шешім, экран, фильм.

Аннотация: В статье были рассмотрены художественные особенности фильма «Кунанбай», режиссером которого выступил Д.Жолжаксынов. В нем детально описываются особенности национальной культуры, обычаи и традиции, также всесторонне раскрывается не простой характер нашего народа.

Ключевые слова: Мировое кино, казахское кино, режиссерское решение, экран, кинематография, фильм.

Annotation: The article discusses the artistic features of the film «Kunanbai», directed by D. Zholzhaksynov. It describes in detail the features of the national culture, customs and traditions, as well as comprehensively reveals the not simple character of our people.

Keywords: World cinema, cinematography, screen, movie, director's decision.

Қазақстан егемендігін алып, өзінің көк туын желбіреткеннен бері ұлттық өнеріміз бен мәдениетіміз де жаңа бір қарқынмен қарыштай дамып, өркендеп келеді. Елбасы Н.Ә.Назарбаев «Қазақстан жолы – 2050: Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» атты Жолдауында: «Дәстүр мен мәдениет – ұлттың генетикалық коды» дей келіп, «Қазақстан мәдениетінің дамуына жаңа импульстар беру керек екендігін» атап көрсеткен [1],- деуінің мәні зор. Дәл осы пікірдің ұлттық кино өнеріне де қатысы бар екені сөзсіз.

Бүгінгі әлем киносы көз ілеспес жылдамдықпен дамып келеді. Егер қазақ киносы әлемдік аламанда бақ сынағысы келсе, сол әлемдік кино түскен жолға түспейінше көрермендердің эстетикалық талғамынан шыға алмай қалуы мүмкін. Кеңестік кинопрокатпен қоштасқаннан кейін «Қазақфильм» үшін өндірістік шығынды өтейтін фильм шығару қиынға түсіп кеткенін жасыра алмаймыз. Оның басты себебі біздің еліміз шетелдік киноларға есігін айқара ашып қойғандықтан да болды. Голливуд қазақ киносын ғана емес, еуропа киносының өзін сол құрылықта прокаттан ығыстырып жіберген. Сондықтан да Еуропа елдері өздерінің отандық киноларын заңмен қорғауға мәжбүр болды. Тәуелсіздікке қол жеткізгеннен бергі уақытта қазақстандық көрермендер негізінен америкалық кинолар көріп келеді. Сөйтіп, талғамы әлемдік киномен қалыптасқан көрермендеріміз енді қазақ киносына да, осы талаптарды қоя бастады.

Жасыратыны жоқ тәуелсіздіктен бері түсірілген қазақ киноларына көрермендер ағылып бара бермейді. Экран өнері жаңа ғасырдың мәдени-идеологиялық майданы екенін есте тұтсақ, онда қазақ кино режиссерлерінің иығындағы ауыр жүк ауырлай түсері сөзсіз. Себебі қазақ киносының өркендеуі-қазақ ұлтының өркендеуі болып отыр. Дамыған елу мемлекеттің қатарына кіру үшін міндетті түрде өз мәдени құндылықтарымызды кино өнері арқылы насихаттау алдыңғы кезекке шығуы тиіс.

Енді соңғы бес жыл ішінде тарихи жанрда түсірілген киноларға назар аударсақ онда сан жағынан да, сапа жағынан да тәуелсіздіктің алғашқы он жылдығымен салыстырғанда едәуір ілгерілеу бар екендігіне көз жеткізе аламыз. Бұл жылдары «Құнанбай»

(реж.Д.Жолжақсынов, 2015 ж.), «Аманат» (реж.С.Нарымбетов, 2015ж.), «Алмас қылыш» («Қазақ елі») (реж.Р.Әбдірешев, 2016 ж.), «Анаға апарар жол» (реж. А.Сатаев, 2016 ж.), «Әміре» (Джефф Веспa (Jeff Vespa), 2017 ж.), «Томирис» (реж. А.Сатаев, 2019 ж.), «Балуан Шолақ» (реж. Н.Садығұлов, 2019 ж.), «Қазақ хандығы» («Алтын тақ») (реж.Р.Әбдірешев, 2019 ж.) фильмдері түсірілді.

Ш.Айманов атындағы «Қазақфильм» киностудиясы түсірген айтулы тарихи фильмнің бірі «Құнанбай». Фильм сценарийін Т.Әсемқұлов пен Д.Жолжақсынов жазған. Аталған фильмде Құнанбай Өскенбайұлының өмірі көрсетілген. Режиссер Д.Жолжақсынов Құнанбайды ел тағдырын ойлаған, әділ болыстардың бірі болғанын ашуға ден қойған. ХІХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ тарихындағы елеулі оқиғалар Құнанбайдың өмірімен қатар көрсетіліп отырады. Ел тізгінін қолына ұстап оларды басқару Құнанбайға оңайға түспегенін, тіпті кей кездері өзі қаламаған қаталдықтарға баруына тура келгені қисынды көрсетілген. Фильмде Құнанбай әділдік пен ізгіліктің тұтқасы болып бейнеленді.

Данышпан Абайдың әкесі Құнанбай М.Әуезовтің «Абай жолы» романында феодалдық қоғамның қатыгез, кедейлерге тісін батырған жағымсыз бейне болып суреттелген. Әрине, кеңестік үкімет тұсында Құнанбайдың қалың елге сіңірген еңбегін бағалауға тиым салынғаны белгілі. Ал, фильм режиссерінің басты мақсаты Құнанбайдың шын мәнінде қандай адам болғанын көрсете отырып, ол туралы қалыптасып қалған жалған ұғымдардың көбесін сөгу болды. Ол Құнанбай өміріндегі шиеленіскен бірнеше кезеңдерді алып, оның ел қамын ойлай білген азаматтық келбетін ашып берді. Құнанбай заманы қазақтың тағдыры таласқа түскен, ел билеушілері шенқұмар болып, бәсең тартқан қайшылықты уақытқа тура келді. Фильмдегі Құнанбай осындай күрделі оқиғалардың біріне төрелік айтуынан басталады. Бұл – Қодар мен Қамқа тағдыры қыл үстінде тұрған кез. Аға сұлтан Құнанбай Қодар мен Қамқаны дала заңы, ата жолы, шарифат өкімі негізінде тиянақты талдау жасап, билердің төрелігіне жүгініп шешім қабылдайды. Жалғыз өзі оларды өлім жазасына кескен жоқ. Бұл дауды режиссер Құнанбай бейнесін ашуға оңтайлы пайдаланған. Құнанбай: «Ағайын жер дауы, жесір дауы немесе азаматы өлген болса, құн төлеп те түсуге болады. Бірақ мынау, бүгінгі іс, Алты Алаштың малын салса да құны төленбейтін іс. Адамзат басқа тірі жәндіктің бәрінен биік. Себебі адам даладағы тағы айуан сияқты жақынына шаппайды. Өзінің төлімен шағылыспайды. Адам осынысымен адам», – деп ел арасында бейбастастықты тыю үшін жаза кесуге мәжбүр болады. «О, Құнанбай! Бәрінде өлім жуып кетті ғой. Енді тым болмаса, мәйіт алуға рұқсат ет. Мұсылманша арулап қояйық», – деген Байсалға дұрыс жауап қайырады. «Рұқсат, әр ру бір тоғыздан мал атасын. Марқұмның кәдесін атқарып жіберіңдер», – дейтін, Байсалдың: «Марқұм деген аузыңнан шыққан бір ауыз сөзің үшін, рахмет саған. Екі бейшараны ішіңмен емес, сыртыңмен жазалапсың. Енді саған сенемін Құнанбай. Ризамын саған» деген Байсалдың сөзі арқылы Құнанбайдың адамгершілігін көрсеткен.

Фильмде Құнанбай оқыс қимылдап, сойылын ойнақтатып ешкімге қысастық көрсетпейді. Керісінше, ол өзара қырқысқан би-шонжардың таласы мен кек қайтаруға құлшынған елдің дауына төрелік айтып, басы дауға қалады. Сондай үлкен даудың бірі жекпе-жек бір ұрыста кісілері қаза болған ру қарсы жақтан кек алу мақсатымен одан төрелік сұрайды. Кек алысып, қан төккенді дұрыс шешім деп қабылдамаған Құнанбайға азуы алты қарыс Барақ сұлтан- Айдос Бектемір: «Әй, тілі айыр біткен Құнанбай. Сен осы бұра тартып, езулей шабатының не? Ежелгі жосық тұрғанда, бүйректен сирақ шығарма. Кектің артында аруақ тұр. Ердің құны жүз жылқымен өтелсе өтелер, бірақ, ар мен ұжданның құны кекпен ғана өтеледі» – деп бастырмалатады. Оған Құнанбай: «Ата жолы кісі өлтіру болса, осы уақытқа дейін қан төгісіп кек алысып келдіңдер. Сонда қандай мұратқа жеттіңдер, айтшы қане? Барақ сұлтан: – Саған салса кісі өлтіріп, қан төгіп құтылып кете берген жөн екен ғой. Олай болса малы көптің төгетін қаны да көп болғаны ғой. Құнанбай: – Биеке, мәміленің, бітімнің орайы келіп тұрғанда атаң қазақ қашан қанның жолымен жүріп еді? Қақпасы ашық қамалдың қабырғасын сүзген қай ақымақ?

Әлде төгілетін қан өзіңдікі емес, өзгенікі болғаннан кейін батырмысың? Барақ сұлтан: – Ей, Құнанбай! Сен аталарыңның жолын аттап отырсың. Жүйені қисынға жығып беріп отырсың. Егер осы жерде қанның есесін малмен қайтарсаң, құныкерді тағыда босатып жіберетін болсаң, мен сенімен тағыда бір тар жерде кездесем. Сонда ердің құнын басқадан емес, сенен сұраймын. Сөз бітті. Құнанбай: – Кейінге қалдырып қайтеміз? Осыдан өткен тар жер бар ма? Барақ сұлтан: – Болды Құнанбай, олай болса кең жерге шығайық! Дайынбысың! Елдің бәрін бопсалап, дәніккен екенсің. Кісіңе жолықпай жүр екенсің, Құнанбай! Шық!», - деп сес көрсетеді. Бұл дауды құн төлеумен шешуге көндірген Құнанбай оларды жеңіп шығады. Бірақ, соның артынша Омбыға нөсердей жауған арыздан соң ол абақтыға қамалады. Ол түрмедегі тергеушімен өтетін көріністе де өзін биік ұстайды. Арызқой бай-манаптар Құнайбайды Кенесары ханға жақтас деп қаралайды. Тергеушіге ол былайша жауап қайырады: «Кенесарының жеке басында тұрған ештеме жоқ. Бұның түйіні арыда жатыр. Бұл күні кеше болған қырғын қазақтың жүрегіне сарысу болып байланған дерт. Әр сөздің түйіні болады. Бүгінгі айтқаныңнан ертең таңатын болсаң, ондай сөзде не мән бар. Кешегі қатын Патшаның кезінде, бұл жұрттың Абылаймен жасасқан бітімі, келісім шарты болған. Міне, бүгін сол шарттың барлығы адыра қалды. Өкімет қазақтың жерін тартып ала бастады. Осылайша жер тарылды, қоныс кесілді. Жері, жайылымы аздың малы аз. Ал мал азайса халық кіріптар болады. Ашығып, ашаршылыққа ұшырайды. Ата-қонысынан айырылған ел, осылайша Кенесарыны ақ киізге көтеріп хан сайлап, тегіс атқа қонды. Сендер бұлғақ деп атайтын зұлмат осылай басталған болатын. Сол себепті мен, Құдайменденің ұлы Қоңырқұлжа бастаған төрелер жер қайысқан қол жинап, Кенесарыға қарсы аттанғанда атымның басын кері бұрдым. Дін қарындасым Кенесарымен, өзімнің туған еліммен соғыса алмадым. Себебі мен әуелі, Алланың құлымын, содан кейін ғана барып Ақ патшаның қызметшісімін. Тағдырын сеніп тапсырған бодан елді бұлай, басынуға болмайды! Бәріне өкіметің өзі кінәлі. Басымды қазір алсаңда айтарым осы», – деп қаймықпай жауап береді. Қол-аяғы кісенмен бұғауланып, қара басына қара бұлт төніп тұрса да Құнанбай шындықты шырқыратып айтады. Құнанбайдың орыстардың түрмесінен ақ көңіл Барақ сұлтан бар малын кепілдікке қойып құтқарып қалады. Барақ сұлтан да осы көріністе кесек мінезімен тәнті етеді. Жалпы қазақ даласының мәрт мінезді адамдарын көрсете алған.

Құнанбай ролін ойнаған Д.Жолжақсынов оның психологиялық арпалыстарын нанымды ашқан. Орыс отаршылдары нақақтан түрмеге қамап, сағын сындырмақшы болған кезде де, қайсар да, жігерлі қалпынан таймайды. Ел ішіндегі алтыбақан ауыздық әбден қажытқан кездерде де мойымайды. Ол ел бірлігі мен тұтастығын сақтау жолында қолынан келгенше күреседі. Дегенмен де, осы рольді басқа актер ойнаса режиссер көп ұтар еді. Себебі «Абай» романында суреттелген Құнанбай екі иығына екі кісі отыратындай ірі денелі, аса келбетті адам болған. Тіпті, қартайған кезде де сол сымбатынан айырылмағаны романнан жақсы мәлім. Ал, Д.Жолжақсыновтың Құнанбайы аласа бойлы, тым қораштау көрінді. Фильмнің барлық оқиғасы Құнанбай даралығын ашуға, ел өміріндегі роліне арналғандықтан да, басты кейіпкердің көзге әдемі көрінуі қажет еді. Айталық, Голливуд фильмдерінде актерлерді таңдауға көп уақыт кетеді. Біздің режиссерлеріміз де актерлерге үлкен кастингтер жүргізсе көп ұтар еді.

Фильм оқиғасы сонау ХІХ ғасырда өтіп жатқанымен де бүгінгі ұрпаққа ой салатын көптеген ойлар қозғалған. Айталық, Құнанбай мен анасы екеуінің арасындағы ел туралы айтылатын әңгімеде терең мән бар.

Құнанбай: «Бұл елді қалай билемек керек? Аталарымның барлығы би болған. Міне өзім де тізгін ұстап отырмын. Бірақ, осы қазақтың жұмбағын шеше алатын емеспін. Сәждеге басы тимеген асау ел. Жеңе алмаған жауы, бітілмеген дауы қалмаған ел. Енді міне, алапаты қашқан, базары тарқаған. Буыннан алған дерт ақыр соңында қолға қиянат болушы еді. Бос ұстасаң қамшының сабағындай қолыңды кеседі, бетімен кетсе, күшке салсаң, басына шығарасың. Не жөн сөзге, не тізеге көнбейтін бұл елге енді тәңірдің тезі керек секілді», -деп қапаланып анасына сауал қояды. Оған ақылды бәйбіше Зере-Нұрсифат

Салықова «Мен қайдан білемін, қалқам? Бұл қазақ – тізгін ұстағанға қарап салтын түзейтін ел. Жүріс тұрысыңнан халқың мін таппайтын болсын, әділетінді көріп, дұшпаныңның өзі сыртыңнан қайран қалып, сүйініп тұрсын. Осындай үлгі болсаң, сөзің де өтімді болады. Менің бар білетінім осы. Біреудің нақақ қанын арқалама, қарағым!», -деп байсалды түрде жауап қайтарады. Кинодағы басты идея осы сөздермен астасып жатыр. Құнанбайдың бұл сөздерінен ел басқарудағы даналығы көрінсе, Зере ананың сөзі баласына ғана емес, бүгінгі біздің қоғамға айтылып тұрғандай әсер қалдырады.

Фильмнің операторы Рифкат Ибрагимов режиссердің нақты тапсырмасын бұлжытпай орындап, қазақ жерінің кең байтақ өлкесінің сұлу табиғатын түсірген. Кең даланың төсінде еркін жайылған мыңғырған мал ата кәсібімізді елестетеді. Құнанбай ауылының ақшанқан аппақ кигіз үйлері де ерекше сезім тудырады. Фильм кейіпкерлерінің киімдері (суретші Рустам Одинаев) қазақ халқының қайталанбайтын талғамынан хабар береді. Ер адамдардың үстіндегі шапандар мен құндыз бөріктер, әйел адамдардың жас ерекшелігіне байланысты тігілген киімгешек-шылауыштар әдемі жарасқан.

Сонымен, Д.Жолжақсыновтың режиссурасымен түсірілген «Құнанбай» фильмін еліміз өмірінде елеулі істерімен танылған айтулы адамдарды бүгінгі ұрпақпен қайта қауыштырудағы кинолардың қатарына қосамыз. Режиссер қазақы жаны бар киноны қазақтан өзге ешкім түсіре алмайтынын көрсетіп берді. Мұндай фильмді ұлттық дүниетанымы бар, түп тамырынан айырылмаған адам ғана түсіре алады. Өзінің ана тілін, дінін, ділін жақсы білетін кинематографистің қолынан рухы мықты, көркемдік қуаты күшті фильм туатыны дүниежүзі кино тарихынан жақсы мәлім. Бізде шетелдің мықты фильмдерін, режиссерлерін зерттеп, солармен сусындап өскен, соларға ұқсас дүниелер түсіруге талаптанып жүрген режиссер жоқ емес. Бірақ, қазақ киносы әлемдік деңгейге көтерілсін десек, ең алдымен өзіндікін зерттеп, өзіңнің ұлттық құндылықтарыңды таныту керек. Сонда ғана, фильмде ұлттық рух, терең тамыр пайда болады. Белгілі кинотанушы Н.Рахманқызы: «Әрбір фильм, жалпы кез-келген өнер шығармасы өзіңнің халқыңа арналуы керек», -деп бекер айтпаған. «Құнанбай» фильмі осы талаптарға лайық жауап берген кинотуынды демекпіз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақстан Республикасының Президенті Н.Ә.Назарбаевтың «Қазақстан жолы – 2050: Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» атты Қазақстан халқына Жолдауы. – 2014, қаңтар – 17. // www.akorda.kz.
2. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. Зерттеулер, мақалалар, рецензиялар, сұхбаттар. – Астана: Фолиант, 2017. – 464 б.

ЕВГЕНИЙ БРУСИЛОВСКИЙ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ

Қарамолдаева Д. О.,

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Музыкалық театр»
кафедрасының меңгерушісі, п.ғ.к., доцент
Алматы қ.

Сапар Замира,

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Музыкалық театр»
кафедрасының I курс магистранты
Алматы қ.

Аңдатпа: Мақалада Қазақстанның кәсіби музыкасының қалыптасуы мен дамуындағы Е. Брусиловскийдің композиторлық қызметінің кейбір мәселелері қарастырылады.

Кілттік сөздер: Е.Брусиловский, халық музыкасы, музыка жанрлары, кварта-квинталық ерекшелік, симфония, кантата, поэма, композиторлық мектеп.

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые вопросы композиторской деятельности Е.Брусиловского в становлении и развитии профессиональной музыки Казахстана.

Ключевые слова: Е.Брусиловский, народная музыка, жанры музыки, кварта-квинтовые особенности, симфония, кантата, поэма, композиторская школа.

Abstract: The article deals with some issues of E. Brusilovsky's compositional activity in the formation and development of professional music in Kazakhstan

Keywords: E. Brusilovsky, folk music, genres of music, quart-Quint features, symphony, cantata, poem, composing school

«Мен қандай музыка жазсам да, ол қазақша болып шығады» дейді екен, қазіргі заманауи музыканың ақсақалы Е.Г.Брусиловский деп көрсетеді С.Күзембаева (1).

Е.Брусиловскийдің есімі 30-шы жылдарда кеңестік музыка тарихында кеңінен белгілі бола бастады. Ленинград консерваториясын бітірген жас маманның кеңестік Қазақстанды таңдауы да кездейсоқ болған жоқ.

1933 жылы Ленинград қаласына ҚАССР халық ағарту комиссариатының тапсырмасымен, бұрын осы қалада білім алып кеткен консерваторияның түлегі Ахмет Жұбанов іс-сапармен Ленинград қаласының композиторлар одағына келіп, Қазақстандағы шығармашылық жұмыспен айналысу үшін бір кәсіби білімі бар композиторды іс-сапарға жіберуін сұрайды. Е.Брусиловский өзінің «Судьба - великий драматург» атты естелік кітабінде ол туралы былай деп жазады: «Мені ертеден-ақ шығыс музыкасы қызықтыратын, сондықтан да, мен Қазақстанға баруға бірден келісімді бердім. Студенттік кездің өзінде А.Затаевичтің еңбектерімен таныс едім, қазақ әуендерінің ғажайып, ешкімге ұқсамайтын өрнектеріне қайран қалатынмын.

Алғашқы кезде Алматы қаласында бір жыл бойы этнографиялық жұмыспен айналыстым, Қазақ музыкаларын зерттедім, 200-ге тарта қазақтың әндері мен күйлерін жинақтап нотаға түсірдім. Оның ішінде Мұхиттің түгелдей дерлік әндері мен күйлері бар» (Мұхит Мераліұлы (1841-1918 ж.) Батыс Қазақстан облысынан шыққан халық күйшісі, композитор, халық арасында «Әнші Мұхит», «Зәуреш», «Паң көйлек», «Қыпшақ», «Дөң асқан», «Кербез» және т.б. шығармаларымен танымал).

Сөйтіп, Е.Брусиловский 1933 жылдан бастап Қазақстанның Алматы қаласында тұрақтап, жұмыс істей бастайды.

Осыдан бастап, оның маңдайына кеңестік Қазақстанның кәсіби музыка өнеріндегі қандай бір жанрды алып қарасақ та, мейлі ол опера, симфония, не кантата болсын, бәрінің көшбасшысы болуды жазады. Әсіресе ол Қазақстандағы ұлттық композиторлық мектеп негізін қалыптастыру және музыка өнерінің өсу-өркендеуі кезеңін басынан өткереді, өз тарихи миссиясын абыроймен атқарып шығады.

Біз өз мақаламызда, осы келелі істің бастауында тұрған Е.Брусиловскийдің қазақ музыкасының жан-жақты салаларындағы атқарған жұмыстарының кейбіріне тоқталмақпыз.

Сол кездегі Қазақстан үкіметінің халық ағарту комиссары Т.Жүргенов Қазақтың алғашқы музыка театрының режиссеры Қанабек Байсеитовті өз кабинетіне шақырып алып: «Қыз-Жібекке» композитор іздеу керек», - депті. Алғашқы «Шұға» музыкалық драмасын жазған И.В.Коцыктың хор маманы екенін ескеріп, оған бұл жұмысты тапсыраға күмәнданған секілді. Оның үстіне, алдағы уақытта «Қыз Жібек» операсын Мәскеу қаласындағы қазақ өнері мен мәдениетінің Онкүндігіне апаруды жоспарлаған болуы керек.

Сан жылдаған театр тарихы бар Мәскеу жұртының талғамынан шығуы керек. Қанабек Байсеитов: «Тіл білмейді демесеңіз, осында бір консерватория бітіріп, мектепте мұғалім болып жүрген Ленинградтық жігіт бар еді», - дейді. (2).

К.Жандарбековтың «Көргендерім мен көңілдегілерім», Қ.Байсеитовтың «Құштар көңіл» естелік еңбектерін зерттеп оқығандағы байқағанымыз, Е.Брусиловскийді тауып алып келген Қанабек Байсейітов те, қазақ музыка әлеміне ендірген, сол кездегі Халық ағарту комиссары Темірбек Жүргенов болып шығады. Т.Жүргенов Е.Брусиловскиймен келісімшарт жасасып, оған «Қыз Жібек» операсын жазып шығуды тапсырады. Сол күннен бастап, ол оны 1934 жылы 13 қаңтарда ашылған музыкалық театрға редактор ретінде жұмысқа орналастырады. Солай Е.Брусиловский қызу жұмысқа кірісіп кетеді. Е.Брусиловскиймен қоян-қолтық бірлесе жұмыс істеген Жұмат Шанин, Құрманбек Жандарбеков, Күләш Байсеитова, Қанабек Байсеитовтар ол кісінің ерекше еңбекқор екендігіне тәнті болады. Құрманбек Жандарбеков ол туралы: «Е.Брусиловский музыкадағы Лев Толстой сияқты көрінді маған», - деп жазады (2).

Атақты «Қыз-Жібек» операсын жазуда, композиторға халықтық эпостың мазмұнын да, либреттоны да түсіндіруді бастаған осы кісілер еді (либреттосын жазған Ғ.Мүсірепов). Олар либреттоның сөзбе-сөз аудармасын жасатып, болашақ операның кейіпкерлеріне қажетті барлық болмысын ашуға болады-ау деген көптеген халық әндері мен күйлерін, жырларын, басқа да музыкалық шығармаларды айтып береді. Осылай, қыруар еңбектің арқасында қазақтың тұңғыш ұлттық операсы халық әндері мен күйлері негізінде дүниеге келеді. Әндерді тыңдап, оларды кейіпкерге лайықтап іріктеу барысында әр кейіпкерге лайықты әншілерді де белгілеп қояды. «Бір қызығы, осылай жүріп қай роль кімге лайық екенін де танып алдық. Мұнымыз композиторға да теріс болған жоқ, кей партияларды орындаушысына лайықтап жаза бастады» - деп еске алады Қ.Жандарбеков.

Музыка мамандары 1936 жылы Москвада өткен өнеріміз бен мәдениетіміздің Онкүндігі кезінде, Қазақстандық жас композитор Е.Брусиловскийдің «Қыз-Жібек» операсының музыкасын өте жоғары бағалайды. Композитор И.Дзержинский: «Қазақ әндерін өңдеп жазудағы Е.Брусиловскийдің музыкалық шығармасы құлаққа жат, ажарсыз, формалистік шығармалар жазатын кейбір жас композиторлар үшін жақсы үлгі болуға тиіс», - деп жазады. Кеңес Одағының Халық әртісі, композитор Р.М.Глиэр: «Зор табыспен өткен Қазақ мемлекеттік музыка театрының халық шығармашылығы негізіне құрылған спектакльдері, осы секілді шығармашылықпен айналысатын Совет композиторларына айта қаларлықтай үлгі көрсетіп кетті», - деп бағалайды (3).

Е.Брусиловский шығармаларының өзіндік қолтаңбасы, көркемдік әлемі барлық жанрдағы шығармаларынан көрініс табады. Оның мысалы ретінде әлі күнге дейін әншілердің репертуарынан түспей келе жатқан шынайы халықтық рухта жазылған, ұлттық рухпен тыныстанған «Гүлденген Қазақстан», «Шолпан», «Қос Қарлығаш» әндерін айтуға

болады. Ол өзінің бүкіл саналы ғұмырын зерттеуге жұмсаған қазақ халқының музыкалық мұрасын оның интонациясын, басқа жанрдағы шығармаларында да, өз ұстанымын ешбір өзгертпей жүзеге асырып отырды.

«Қыз-Жібек» және басқа да операларының жазылуы туралы Е.Брусиловский былай деп еске алады: «1934 жылы мен «Қыз-Жібек» музыкалық спектаклін жаздым (либреттосы Ғ.Мүсіреповтікі, режиссер Құрманбек Жандарбеков). Бұл спектакльдің музыкасы қазақ халық әндері негізінде жазылды. Осы секілді қағидамен «Жалбыр» (1935 ж.) және «Ер-Тарғын» (1936 ж.) жазылды... Қазақстан кең байтақ: Орал өзінің әндерімен белгілі, Оңтүстіктің де, Зайсанның да, Шығыс Қазақстан, Баянаул және Қарқаралының да өзіндік әндері бар, оның барлығын синтездеп, бір орталыққа жинап жазып, өңдеуге тура келді» (4).

Композитордың шығармашылық интуициясына, оның жоғары дәрежелі музыкалық талғамына, Орталық Қазақстанның кең тынысты, созылмалы, шалқымалы әндері, Жетісудің ашық та, ойнақы, көркем, өміршең әуендері, Батыс Қазақстанның оттай ыстық, қызу қанды термелері бірдей әсер етті. Ол кез-келген әуен мен аспаптық шығармаларды терең сезіне отырып, олардың стильдік ерекшеліктерін аңғара алды, терең түйсінді, фольклорлық шығармаларға жаңа «леп» бере білді, қайталанбас ерекше бояулар әкелді, оны шын мәнінде кәсіби деңгейге көтерді.

Белгілі музыка зерттеушісі С.Күзембаеваға өзінің опералық шығармалар туралы диссертациясын жазу барысында, профессор Е.Брусиловскиймен бірге жұмыс істеу, кездесу, әңгімелесу мүмкіндігі туады. С.Күзембаеваның пікірінше, ол интеллектуалды және зияткер адам болған. Шығыс және заманауи поэзияны жақсы білген, әңгімелесу барысында латын тіліндегі даналық сөздерді де еркін қолдана алатын болған. «Өткір тілді, қалжыңға жақын адам еді», - деп еске алады С.Күзембаева.

«Мен өзімді жинап құрастырған барлық халық әндерінің авторы дегеннен аулақпын. Айтайын дегенім, мен қазақ операсының, жалпы қазақ ұлттық музыка мәдениетінің мықты іргетасын қаладым. Бұл қаланған іргетастың мәні сонда, оның тамыры тереңге кетіп, халыққа жетті. Сондай-ақ бұл қазақ операсының қалыптасу кезеңінің шығармашылық құжаты болып табылады. Мен қазақ операсының және қазақтың музыкалық мәдениетінің дамуының алғашқы кезеңіне қажетті барлық жағдайды жасадым. Менің таңдап алған жолымның дұрыс екендігіне көз жеткізетін нәрсе – ол басқа ұлт театрларының қазақ театры жолымен дамуы» (4).

Е.Брусиловскийдің қазақ операсын жазудағы осындай дәстүрі жаңа тарихи жағдайға өзіндік адаптацияланған құбылыс, сол кезеңнің мәдени өмірінің даму бағытына және мемлекеттің жалпы мәдени бағдарламасы саясатына сәйкес болды. Барлық жаңалықтарға ерекше құрметпен қарау және оларға көмек көрсету өз жемісін бермей қойған жоқ. Оның нақты мысалы ретінде әлі күнге дейін сахна төрінде берік орын алып келе жатқан «Қыз Жібек» операсын айтуға болады. Е.Брусиловский тек қана Қазақстанда классикалық опера жанрының негізін қалап қоймай, басқа да музыкалық күрделі жанрлардың қалыптасып, әрі қарай дамуына жол ашқандығын жоғарыда атап кеткенбіз. Мысалы: балеттер, симфониялар, оркестрлік шығармалар, аспаптарға арналған түрлі концерттер, эстрадалық оркестрге арналған шығармалар, қазақ ұлттық аспаптар оркестріне арналған шығармалар, кантаталар, хорлар, хорға арналған халық әндерін өңдеу, камералық-аспаптық шығармалар (квартеттер, фортепианоға, скрипкаға, қобызға және басқа аспаптарға арналған шығармалар), әндер және романстар, кинофильмдер мен драмалық спектакльдерге арналған музыкалық шығармалар. 1933-1970 жылдары Алматы қаласында тұрып, қызмет атқарған уақытысында, 140-қа тарта осындай әртүрлі жанрға қалам тартып, қазақ кәсіби музыкасының қалыптасуы мен дамуына қосқан үлесінің ерекше екенін көруге болады.

Осы көрсетілген әртүрлі жанрлы шығармалардың бірнешеуіне талдау жасап көрейік. Е.Брусиловскийдің қазақ музыкасының білгірі, жаңашылы және оның ұлттық музыкалық мұрасын насихаттаушы екендігі жөнінде белгілі оқымысты, ғалым В.С.Виноградов былай

деп көрсетеді: «Е.Брусилловский қазақтың интонациясына сінгені соншалық, ол музыкалық шығармаларын тек қазақша ойлайды (бұл туралы музыка зерттеушісі Д.Ж.Жұмабекова өзінің «О народных истоках в произведениях для смычковых инструментов Е.Брусилловского» ғылыми мақаласында 1980 жылдың 20 ақпанында белгілі ғалым В.С.Виноградовпен жеке әңгімелесу барысында жазып алғанын айтады» (5, 83 бет).

Е.Брусилловскийдің қай жанрдағы болмасын шығармашылығына тән нәрсе - оның халық музыкасымен тығыз байланыстылығында. Ол өзінің шығармаларын халықтық рухта шығарды. Солардың бірі - 1944 жылы жазған «Қазақ музыкасы тақырыбына сюита». Бұл сюитада көпшілік арасына белгілі күйлер кеңінен пайдаланылады. Ол туралы белгілі музыка зерттеушісі В.Дернова былай деп жазады: «Бұл сюита композитордың он шақты жыл көлемінде халық күйлерін жазу, өңдеу, зерттеу нәтижесінде туған еңбектің жемісі» (6). Квартеттің бірінші бөлімінде Дәулеткерейдің «Жігер» және Құрманғазының «Серпер» күйлерінің интонациялары қолданылған. Екінші бөлімінде Құрманғазының терең толғаулы, күңіренген «Көбік шашқан» күйі орындалады. Ал көңілді үшінші бөлімінде, Құрманғазының «Сарыарқа» күйі пайдаланылады. Бұл шығармаға қазақ күйлерінің өзіне тән полифониялық тәсілдерді қолдануы да үлкен мәнге ие екендігін айта кетпекпіз.

1947 жылы композитор қазақтың алғашқы кантатасын жазып шығады. Еуропалық композиторлық ойлау және қазақ ұлттық музыкасы элементтерінің қағидалары мен формаларының синтезі ретінде дүниеге келеді. Бұл кантатасын да Е.Брусилловский өзінің кәсіби қазақ музыкасын халық музыкалық мұраларымен ұштастыра отырып қалыптастырған сара жолдары арқылы жүзеге асырады. Бұл жерде ол халық әні «Толқын», Иса Байзақовтың «Желдірме», халықтың «Қара жорға» күйін пайдаланады. Бұл туралы К.В.Клопова өзінің «О кантате Е.Брусилловского «Советский Казахстан»» атты мақаласында былай деп жазады: «Советтік Қазақстан» кантатасы нәтижелі шығармашылық импульс ретінде, келесі он жылдықтарда өмірге көптеген кантаталық-ораториялық жанрлардың келуіне әсер етті. Оның ішінде, шығармашылық шоқтығы биік, ерекше сәттілікке ие Мұқан Төлебаевтың «Коммунизм оттары» ораториясын айтсақ та жеткілікті. Сондай-ақ бұл үдеріс кейінгі жаңа толқын композиторлардың шығармаларынан да көрініс тапты. Е.Брусилловскийді «Советтік Қазақстан» кантатасы шын мәнінде кәсіби осы іспетті шығармалардың жазылауына жол көрсетті, сондықтан да біз оны қазақ музыкасының кантаталық-ораториялық жанрының негізін қалаушы деп айта аламыз». (5, 91 бет).

Белгілі музыка зерттеушісі Әсия Қарамедина Е.Брусилловскийдің бүкіл саналы ғұмырын осы салаға бағыштап, қазақ халқының рухани мұрасына өлшеусіз үлес қосқан қайраткер ретінде мәңгі ұмытылмастай ұлағатымен тарихта қалғанын атап көрсетеді. «Оның ұлттық мұраға асқан сүйіспеншілікпен, адал да кіршіксіз ниетпен қарап, жәй жеңіл-желпі дүниелерден гөрі халқымыздың тағылымы тереңде жатқан асыл тамырынан өнеріне өзек іздеуі аса тағылымды. Соның бір жарқын дәлелі - шығармашылығын көбіне-көп Абай поэзиясымен ұштастыра білгенінен аңғару қиын емес. Халықтың болашағы үшін жан-дүниесі езіліп, соңына жаңылған жұртқа шамшырақ болар қара сөздері мен маржандай жырларын қалдырған ұлы ақын туындыларын композитор өнерінің алтын діңгегіндей берік ұстанды.

Композитордың тағы бір ұтымды тұсын ауызға алмай кету мүмкін емес. Бұл – оның ұлы ақынның философиялық өлеңдері ішіндегі ең шырқау шыңы деп атаса артық болмайтын «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» әнінің қайғылы лирикалық әуенін шығарма желісіне тап басып енгізе білуі, осы көңіл-күйді барынша тереңдете түсуі.

Шығармаға «Мен көрдім...» әнінің әуенінен басқа, композитор Абайдың «Айттым сәлем, Қаламқас» әнінің екі түрін (Л.Хамиди мен Б.Ерзаковичтің өңдеуінде) және «Көзімнің қарасын» енгізген. Сөйтіп ақын шығармашылығын бір ғана поэма төңірегіне топтастырып, тұтас бір әлеуметтік кезеңді бастан-аяқ қамтитын бүп-бүтін дүние жасаған» (7).

Қорыта келе айтпағымыз, композитордың өткен ғасырдың қыркыншы жылдары ғасырлар қойнауынан келіп жеткен осындай ұлттық мұраларымызды заман талабына сай өңдеуі, халық музыкасына тән кварта-квинталық, секундалық үндестіктерді кеңінен пайдалана отырып, Еуропалық үлгідегі функциялық гармонияларымен сәтті үндестіре білуі, ұлттық өнердің гармониялық кеңістігін кеңейтіп, әуендік, оркестрлік түрлендірулермен тереңдетуі сол кезеңдегі ерен білімділігінің жемісі болды.

Қазақ ұлттық музыка өнерін кәсіби деңгейге көтеру үшін аянбай еңбек еткен қайраткердің өмірден, халықтың жүрегінен алатын орнына, оның музыкалық көркемдік әлеміне, феноменіне әлі де зерттеулер жүргізіле береді деген ойдамыз. Тұлға алыстаған сайын үлкее береді, композитордың асыл мұрасы ғасырдан ғасырға жетіп, болашақ ұрпақтарымыздың сарқылмас рухани азығы болатындығына сенеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005. – 232 б.
2. Құрманбек Жандарбеков «Көргендерім мен көңілдегілерім». Алматы: Өнер, 1989. – 112 бет. 67 бет
3. Правда газеті, 1936 ж., 6 май
4. Е.Г.Брусиловский. Судьба – великий драматург: Воспоминания/ Сост. И.М. Самигулин. Алматы, 2014. – 400 б.+16 илл.
5. Кетегенова Н.С. Евгений Брусиловский. Сборник статей, писем, очерков, воспоминаний (к 100-летию со дня рождения композитора. Алматы: «Өнер», 2005.-160 б.
6. В.Дернова. Инструментальная музыка //Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962
7. Әсия Қарамендина. «Егемен Қазақстан» газеті – 1995. – 2 желтоқсан.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Саркытбаева К. С.

Магистрант 1-го курса кафедры «Педагогика хореографии»,
заслуженный деятель РК
kuralai.sarkyt@mail.ru

Николаева Л. А., к. п. н., доцент кафедры «Режиссура хореографии»
Казахская национальная академия искусств Т. К. Жургенова, г. Алматы

Аннотация. Профессиональное обучение артиста балета имеет особенную специфику, которая диктует линию методических принципов, проверенных практикой времени балетного искусства, что позволяет будущему артисту балета на пути со знаниями, умениями, навыками достичь целый комплекс познаний связанных с исполнительской культурой танца, определяющей ее самобытность, то, что отличает отечественную школу. Современный процесс обучения и воспитания артиста балета – сложное и многогранное понятие.

В условиях возросшей конкуренции между ВУЗами за право обучать той или иной специальности всё большее значение приобретает внедрение новейших методов и приёмов обучения, а также правильное их использование в учебно-воспитательном процессе, в том числе в деле обучения будущих хореографов.

К таким приёмам и методам изучения балетного мастерства в полной мере относятся методы и приёмы педагогической деятельности. Их применение в системе высшего режиссёрского образования позволит достичь наиболее весомых результатов в деле воспитания грамотного специалиста в области танцевального искусства. Отсюда – постановка основной проблемы, рассматриваемой в данной статье, а именно - реализация методов и приемов педагогической деятельности, успешный и грамотный отбор с дальнейшим обучением учащихся в учреждениях профессионального хореографического образования.

Ключевые слова: хореография, хореографическое образование, балет, артист балета, профессия, искусство, классический танец, карьера, культура, знания, навыки, педагог.

Аңдатпа. Балет әртісін кәсіптік деңгейде дайындау, ол айырықша өзгешелікті талап етеді, сонымен қатар, біздің мектептің басқалардан айырмашылығы, ол ұзақ уақыттар бойы балет өнерінің сыналып келген методикалық принциптерін басшылыққа ала отырып, болашақ балет әртісінің өмір жолындағы білімін, дағдысын шыңдай отырып, би мәдениетін орындау болмысын тұтас кешенді түрде игеруге мүмкіндік береді.

Жоғарғы оқу орындарының арасындағы студенттерді сала бойынша дайындаудағы бәсекелестік белең алған кезеңде және болашақ хореограф мамандарын дайындауда, жаңа оқу әдістемелерін енгізу, оқу ағарту, тәрбиелеу жұмыстарын қолға алу үдеруде, оған қоса, балет әртісін заманауи оқу құралдарымен, дайындау, ол сан қырлы және қиын мәселе.

Мұндай балеттегі шеберлікті зерттеу әдістемелері, толықтай педагогикалық талаптарға сай келеді және бұларды жоғарғы режиссерлік білім беру жүйесінде қолдану, би өнерінде сауатты мамандар даярлауда анағұрлым жетістіктерге жеткізеді. Бұл жерде туындайтын мәселе, педагогика саласындағы оқу әдістемелерді жүзеге асыру, мамандарды таңдай білу және хореография саласы бойынша кәсіптік білім беретін оқу орындарында дайындау.

Құнды сөздер. хореография, хореографиялық білім, балет, балет әртісі, мамандық, өнер, классикалық би, мансап, мәдениет, ілім, дағды, педагог

Abstract

Professional training of a ballet dancer has a special feature which dictates the line of the methodological principles proven by practice of time of ballet. That allows a future ballet dancer in the way with the knowledge and skills to achieve a whole range of knowledge related to performance of art dance which defines its identity that distinguishes domestic school.

The modern process of training and education of a ballet dancer is a complex and multifaceted concept. In the conditions of increased competition between universities for the right to teach a particular specialty, it is becoming increasingly important to introduce the latest methods and techniques of training, as well as their correct use in the educational process, including the training of future choreographers.

Such techniques and methods of studying ballet skills fully include methods and techniques of pedagogical activity. Their application in the system of higher director's education will let achieve the most significant results in the education of a competent specialist in the field of dance art.

This leads to the formulation of the main problem considered in this article, namely, the implementation of methods and techniques of pedagogical activity, successful and competent selection with further training of students in institutions of professional choreographic education.

Keywords: choreography, choreographic education, ballet, ballet artist, profession, art, classical dance, career, culture, knowledge, skills, pedagogue .

Введение

Как правило, мысли о том, кем мы хотим стать, приходят к нам ближе к старшим классам. Что касается выбора такой профессии, как «артист балета» возрасте 14-16 лет уже будет поздно, невозможно. Если в среднем человек учится специальности 4-5 лет, обучаясь в высших учебных заведениях, то артисту балета необходимо потратить более 10 лет. Но в чем же ее притягательность, почему миллионы детей мечтают стать артистами балета и танцевать в спектаклях, ведь это тяжкий труд и часто отказ от личной жизни ради карьеры?

Профессиональная подготовка будущего артиста балета основывается на традиционной методике, которая передается из поколения в поколение. Профессия артиста балета весьма трудна. В основе классического хореографического обучения лежит огромная эмоционально – интеллектуальная нагрузка на личность будущего артиста балета. Вот почему для обучения и воспитания будущих исполнителей необходим целый комплекс учебно-воспитательных методов и приёмов.

Основная часть.

При изучении вопросов профессионального хореографического образования можно выявить несколько основных аспектов:

1. Постановка основной проблемы: она состоит в реализации методов и приемов педагогической деятельности и в успешности отбора и обучения учащихся в учреждениях хореографического образования.

2. Конечная цель всего комплекса исследовательских и учебно-методических мероприятий – разработать методику конкурсного приема детей в учреждениях балетного образования.

3. Совершенствование всей цепочки системы обучения детей искусству танца, начиная с танцевальных кружков, самодеятельных коллективов, и заканчивая профессиональными хореографическими учебными заведениями.

4. В результате такого непрерывного хореографического образования вырабатывается прочная связь и взаимодействие методики общего и профессионального обучения учащихся искусству балета.

Основную роль в подготовке артиста балета играет классический танец. «Он обеспечивает воспитание тела в движении, которое может служить подспорьем в любом танцевальном решении». [1. с.67-68].

Классический танец (лат.-образцовый) является основополагающей дисциплиной в хореографическом училище, ему принадлежит ведущая роль в профессиональном обучении будущих артистов балета. Именно на уроке классического танца и познается язык хореографии. «Чтобы овладеть высоким исполнительским мастерством классического танца, необходимо познать и усвоить его природу, его средства выражения, его школу» [2. с. 20].

Школа классического танца – основа основ систематического, последовательного, методического обучения артистов балета. Верность традициям, глубокая преемственность поколений являются залогом единства школы и ее высокой профессиональной культуры, что, в свою очередь, обуславливает творческую жизнеспособность балетной школы. «Сегодня лексика классического балета представляет собой многомерный комплекс элементов сценического танца, сформированный преемственной пластической изустной традицией и обогащенный творчеством выдающихся балетмейстеров прошлого» [3. с. 107].

Каждый воспитанник профессиональной балетной школы проходит, «испытание» урока классического танца – который является основным предметом в системе обучения артиста балета, что в будущем позволяет исполнять не только классический танец, но и современные хореографические постановки. И здесь, бесспорно, «Методика Вагановой – такой фундамент, что на нем можно построит дом любого стиля, от классики до модерна» [4. с. 10].

Бесспорным является тот факт, что искусство балета воспринимается нами прежде всего наглядно. «В отличие от оперы или драмы его нельзя передавать по радио. В этой элементарной истине выявляется изобразительная сущность балета» [5. с. 80]. А это обуславливает особые требования ко многим его составляющим, и в первую очередь к главному действующему лицу – артисту балета. «В теории и практике установившегося веками цикла (8 лет) профессионального исполнительского балетного образования, в процессе которого создается не только профессиональный потенциал знаний, умений, навыков, включая творческий потенциал артиста балета, но и чрезвычайно сложный и ранимый его профессиональный инструмент – тело артиста балета, неповторимое, но обязательно отвечающее жестким профессиональным критериям» [6. с. 191].

Таким образом, можно с полной уверенностью утверждать, что основная цель профессионального хореографического образования – подготовка высококвалифицированного артиста балета, сочетающих профессиональное мастерство с умением создавать художественно значимые сценические образы. Потому как именно «художественное качество делает танец образцовым, то есть так называемым классическим» [1. с. 68].

Профессия артиста балета неординарна по своей балетной специфике. Её суть состоит в исключительно важной роли базовой восьмилетней подготовки и принятию детей исключительно на основе конкурсного отбора.

При этом профессия артиста балета выявляет ряд методических принципов.

1. Профессиональные природные данные.
2. Начало процесса специального обучения - с 10 лет, а до этого – желательна общефизическая подготовка и наличие некоторых начальных танцевальных навыков.
3. Системность обучения.
4. Принцип изустно-пластического обучения.
5. Ежегодные экзамены.
6. Сценическая практика.
7. Цепочка непрерывного хореографического образования, в виде специализированных учебных заведений.

Рассмотрим теперь каждый из этих пунктов подробнее:

1) Профессиональные данные очень важны, именно они во многом определяют успеваемость ученика, а в будущем – квалификацию и характер работы артиста балета в театре. «Без врожденных данных талант не приобретается, а исполнительские данные каждого ученика должны всесторонне оцениваться преподавателем классического танца, так как предмет этот является ведущим в системе профессионального хореографического образования» [7. с. 245]. Выдающийся теоретик балета, балетмейстер и танцовщик ХУШ в. Жан-Жорж Новерр (1727-1810) писал: «Каждый, кто намерен посвятить себя искусству танца, должен прежде всего... тщательно взвесить все достоинства и недостатки своего телосложения» [8. с. 62].

- Великий педагог XIX в., танцовщик, балетмейстер и теоретик танца Карло Блазис (1795-1878), чьи труды до сих пор вызывают профессиональный интерес не только с теоретической, но и практической точки зрения, так писал о значении профессиональных данных в обучении артиста балета в своем трактате «Manuel complet de la danse» («Полное руководство к танцу»), написанном в 1830 г.: «У кого ноги не отличаются выворотностью, те никогда не станут хорошими танцовщиками, несмотря на все их усилия».

- Педагог должен самым внимательным образом изучить сложение и возможности тела ученика раньше, чем приступить к ознакомлению с искусством, в котором нельзя отличиться, не обладая известными природными данными». [7. с. 129].

- В настоящее время искусство балета поднялось на новый, высокий уровень развития и требования к профессиональным данным артиста балета возросли. Вместе с этим выросли и требования к профессионализму педагогов, обучающих будущих артистов балета. При этом чем способнее ученик, тем больше ответственности ложится на педагога.

2) Профессиональное обучение артиста балета начинается в возрасте 9-10 лет, на базе начального общего образования, так как «детство особенно восприимчиво к прекрасному - музыке и танцу». [2. с.71]. Н.И. Тарасов высказывал, что «именно в этом возрастном периоде организм ученика наиболее податлив, гибок и восприимчив в своем психофизическом развитии, что позволяет овладеть школой классического танца наиболее естественно, основательно, без спешки, в более стабильном и углубленном плане. Именно с детских лет ученик должен основательно вникать, вживаться в технику классического танца и ее элементы, чтобы затем на сцене не думать о преодолении тягот физического напряжения, а все свои морально-волевые и психические силы отдавать созданию образа в танце».

3) Системность обучения будущих артистов балета составляет основу всего процесса обучения танцевальному искусству, а классический танец – основа этого обучения. Он изучается в течение 8 лет, по 2 академических часа ежедневно. Классический танец изучается учениками и ученицами отдельно, потому что материал программы отличается приемами и исполнением. Уроки классического танца состоят из упражнений у палки, на середине зала (адажио), allegro(прыжки) и упражнения на пуантах (пальцы, женский урок). Упражнений у палки: pИе, battements tendus, battements tendus jetes, rond de jambe par terre, battements fondus (или battements soutenus), battements frappes, battements double frappes, rond de jambe en' l'air, petits battements, battements developpes, grands battements jetes.

- Упражнения на середине зала исполняются в той же последовательности, что и у палки. Затем в упражнения на середине зала вводится adagio. За adagio следует allegro - маленькие и большие прыжки, и в женском классе - не менее двух-трех раз в неделю, упражнения на пальцах вместо allegro, либо время, отведенное прыжкам, сокращается [9. с. 13].

- Существенное значение в построении урока занимает методика составления комбинированных заданий, которые в основном зависят от умения педагогов приводить учебный материал в определенное сочетание друг с другом [2. с. 83].

4) Личность преподавателя, мастерство и опыт имеют важную роль в составлении урока. У каждого педагога своя система, свой показ, свое видение процесса учебы, при котором происходит наиболее успешное формирование и становление будущего артиста балета. «Показывая движение или исправляя ученицу, педагог внутренним зрением видит его идеальный образ, постоянно сверяясь одновременно со своими моторными ощущениями и мыслимым визуальным эталоном» [3. с. 107].

5) Ежегодные экзамены – важная часть всего процесса обучения искусству танца. Далеко не все, отвечающие этим требованиям в 10 лет, смогут удовлетворять им на протяжении всего восьмилетнего обучения. Именно поэтому «обучающиеся должны ежегодно доказывать наличие у них выдающихся способностей к балету в виде промежуточной аттестации на конкурсной основе» [6. с. 190]. Экзамен показывает результаты выучки, и освоения программы данного класса, что определяет дальнейшую судьбу учащегося.

6) Сценическая практика – это подготовка будущих артистов балета для развития исполнительского мастерства и она начинается со второго года обучения. Педагог классического танца должен выбрать репертуар соответствующей программе, ученикам и классу. Правильный подобранный репертуар для сценической практики помогает овладеть исполнительской культурой классического танца и развитию индивидуальности и артистизма. У будущих артистов балета есть возможность участвовать в балетных спектаклях, концертах и приобретать таким образом практический опыт освоения будущей профессии.

7) Хореографическая школа в её глобальном понимании объединяет три комплекса усвоения знаний:

- 1) Специальные предметы;
- 2) Общеобразовательные предметы;
- 3) Музыкальные предметы.

Все они прочно взаимосвязаны и существуют в полном единстве. Ведь основная цель профессионального хореографического образования – подготовка высококвалифицированных артистов балета.

Заключение.

1. Грамотная реализация методов и приемов педагогической деятельности и успешный отбор и обучения учащихся в учреждениях хореографического образования – основа правильного обучения и воспитания артистов балета.

2. Конечная цель всего комплекса исследовательских и учебно-методических мероприятий - разработка правильной методики конкурсного приема детей в учреждениях балетного образования.

3. Совершенствование всей цепочки системы обучения детей искусству танца, начиная с танцевальных кружков, самодеятельных коллективов, и заканчивая профессиональными хореографическими учебными заведениями также является залогом дальнейшего успешного обучения артистов балета.

4. В результате такого непрерывного хореографического образования вырабатывается прочная связь и взаимодействие методики общего и профессионального обучения учащихся искусству балета.

В настоящее время искусство танца в нашей стране достигло своего расцвета, и продолжает совершенствоваться. Однако одной из главных традиций отечественной школы классического танца по-прежнему является воспитание не просто исполнителей, но всесторонне развитых личностей, творческих индивидуальностей. Совершенная техника танца никогда не была самоцелью классической школы хореографии.

Главной задачей, целью профессионального хореографического образования всегда было формирование личности артиста-художника, который средствами танца сможет

создавать содержательные хореографические образы, отвечающие задачам балетмейстера. Только тогда «художественное качество сделает танец образцовым, то есть так называемым классическим» [1. с. 68].

Литература

1. Ваганова А.Я. Советский балет и классический танец. Статьи. Воспоминания. Материалы - Ленинград, Москва: Искусство, 1958. С. 67-68.
2. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд. - Москва: Искусство, 1971. 479 с.
3. Безуглая Г.А. Единство музыки и хореографии: роль выразительных средств музыки в постижении знаковой образности лексики классического танца, Г.А. Безуглая, Л.В. Ковалева. Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития: Матер. и статьи 1-й Всерос. науч.-практ. конф. Отв. ред. М.Н. Юрьева. Тамбов: Першина, 2005. С. 107-111.
4. Карп П.М. О балете. - Москва: Искусство, 1967. 227 с.
5. Классики хореографии - Ленинград; Москва: Искусство, 1937. 357 с.
6. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах / Пер. А.Г. Мовшенсона. - Ленинград; Москва: Искусство, 1965. 376 с.
7. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца: Учеб.-метод. пособие. 2-е изд. - Ленинград: Искусство, 1983. 207 с.

АКТЕРЛІК ПОРТРЕТТІҢ ШЕБЕРІ – ӘШІРБЕК СЫҒАЙ

Сарыбай Мадияр Ерғалиұлы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 1 курс магистранты,

Алматы қ.

muslim_org@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

А. С. Еркебай, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Мақалада көрнекті театр сыншысы, профессор Әшірбек Сығайдың қазақ театр өнерінің іргетасын қалаған актерлер туралы жазылған портреттер талданады. Қ.Жанжарбеков, Қ.Бадыров, К.Кенжетәев, Б.Қалтаев сынды сахна майталмандарының өмірі мен шығармашылығына арналған еңбектер жан-жақты қарастырылған. Олардың сахнадағы рольдері, өмірдегі адами болмысы мен өнердегі түрлі қырлары зерттелген.

Кілт сөздер: Әшірбек Сығай, сыншы, қазақ театры, актер, сахна өнері, театртанушы.

Аннотация: В статье анализируются портреты актеров стоящих у истоков казахского театра написанные видным театральным критиком, профессором Аширбеком Сыгай. Разносторонне рассматриваются труды посвященные жизни и творчеству таких корифеев сцены, как К.Жандарбеков, К.Бадыров, К.Кенжетәев и Б.Калтаев. Исследуется их сценические роли, личные жизненные пережития и разносторонность в искусстве.

Ключевые слова: Аширбек Сыгай, критик, казахский театр, актер, сценическое искусство, театровед.

Abstract: The article analyzes the portraits of actors standing at the origins of the Kazakh theater written by a prominent theater critic, Professor Ashirbek Sygay. The works devoted to the life and work of such luminaries of the stage as K. Zhandarbekov, K. Badyrov, K. kenzhetäev and B. Kaltaev are considered in a comprehensive manner. Their stage roles, personal life experiences and versatility in art are examined.

Keywords: Ashirbek Sygay, critic, Kazakh theater, actor, stage art, theater critic.

Қазақтың даласында сөздің паркын түсініп, даулы жерді сөзбен шешкен от ауызды орақ тілді би-шешен, ақын-жырауларымыз қай заман, қандай дәуір болмасын қарасы қара ормандай болған. Тектіден тараған қазақтың би-шешендерінің әрбір сөзі өнеге, өмірдің өрнегі, қанатты сөздер болатын болса, одан қалған ұрпақтың да шешендік өнерге жақын болатындығы белгілі. Қазақ халқы білім мен парасатқа, кемелдік пен кеңдікке құлаш ұрып, әлем елдерінің алдында ерекше мәртебеге ие бола бастаған бұл күнгі заман – қазақтың бойындағы дарыны еселене, арта түсіп, алға қадам жасап, қаз басқан заман орнап отыр. Кешегі би мен шешеннің, ақын мен абыздың, жыршы мен жыраудың жалғасындай, айтқан сөзі қорғасындай, өзінің көздеген нысанасына дәл бағытталып отыратын, Майқы би мен Аяз бидің баласындай, тәуелсіз Қазақстан театр сынының сардары болған тұлға, театр және өнер зерттеушісі, ҚР мемлекеттік сыйлығының, тәуелсіз Платиналы «Тарлан» сыйлығының, «Құрмет» орденінің иегері – Әшірбек Сығай болатын.

Ұлттық театр өнерінің өркен жаюына өшпес ізін қалдырған сыншыны театрдағы өнер иелері де өз кезегінде бағалай білді. Бұқаралық ақпарат көздерінде берген сұхбаттарында Қазақстан Республикасының Халық артисі Есмұқан Обаев: «.Көңілді дархан жүретін, өмір сүйгіш театртанушы Қазақстандағы 58 театрдың бәрін бірдей көріп, соның бәрін театр тарихына қалдыру, солар туралы кітап жазу екінің бірінің қолынан

келмейді. Сонау 1916 жылғы Ойқудықтан бастап күні кешеге дейінгі театр әлемін зерттеп, 15 кітап жазған адам. Қарғадайынан осы «өнер ауруымен» ауырған адам сол ауруымен кетті» [1, 5 б.], – деп өз ойын білдірсе, КСРО Халық әртісі Асанәлі Әшімов: «...Жазса шебер, сөйлесе шешендігімен ел есінде қалған Әшірбек Төребайұлы соңғы жылдары жүрек дертімен науқастанып жүрген еді. Естіген кезде сенбей, қазір де сол алдымда, қасымда, өзінің әдемі қалжыңымен отырған сияқты. Ол қазақ театр өнерінің, драматургияның дамуына өлшеусіз үлес қосты. Актер мен режиссердың жан-сырын түсіне, оның мерейін өсіре білген сыншы» [2], – деп баға беріп өтеді.

Міне, бүгінде өзінің осындай қолтаңбасын қалдырып үлгерген театртанушы алғашқы мақалаларын қазақ театры алыптарының өмірі мен шығармашылық жолын жазудан бастаған. Ыдырыс Ноғайбаев, Серке Қожамқұлов, Әмина Өмірзақова, Қапан Бадыров, Жұмат Шанин сынды қазақ театрының тарихында есімдері алтын әріптер жазылып қалдырылған тұлғалар туралы біршама мақалалар жазып қалдырды. Автор жазған биографиялардың шынайылығы ол актерлердің көпшілігін өз көзімен көріп, актерлік ойынына шын мәнінде тәнті бола білгендігімен байланыстыруға болады. Себебі, өмірде жоқ өнер адамдары туралы басқалардың естеліктері арқылы ғана зерттеу жазу кез-келгеннен маманға қиынға соғатыны белгілі.

Бұл орайда Ә.Сығайдың сігірген еңбегі орасан зор, себебі сыншы алыптар тобының биографиясын біршама түгендеп шықты.

1998 жылы жарық көрген «Сахна саңлақтары» еңбегінде автор тұтас бір актерлер галереясын жасап шығарған. Бұрынғы жинақтарында кездескен кейіпкерлер болса, жан-жақты толықтырылып қайта ұсынылды.

Автордың соңғы жылдары жарық көрген еңбектерінде де Қ.Бадыров, С.Қожамқұлов, Ы.Ноғайбаев туралы жазған мақалалары, ұлттық театр сахнасының кешегісі мен бүгінгіне қатысып өмірден ерте өткен, ортамызда жүрген біршама өнерпаздардың портреттері қайталанып беріліп жатады. Кейде бірталай портреттер түбірімен өңдеп, толықтырып, енді бірі жаңадан қосып отырады. Актер мен режиссерлердің портреттері қамтылған бітімі мен тынысы ерекше көзге түсетін кітаптағы кейіпкерлердің тұтастай ұлттық театр сахна саңлақтары екендігін ескерсек, «актер мен режиссер еңбегін саралаудың ауыр зардабын тартар театр маманының жан қиналысын түсінер кісінің қайсыбір кездері аяғына жығылғың келетіні де рас» деп театр сыншысының өз сөзімен тұздықтауға болады. Сахнадағы алыптар тобының шығармашылық болмысынан автордың театр сыншысы ретіндегі портреттері қандай шынайы көрініп жатса, қаламы мен қуатының айнасынан әрбір сахна саңлағы ешкімге ұқсамайтын дербес болмысымен мейілінше кесек түрде көрініс тауып жатады.

Құрманбаек Жандарбеков, Байділда Қалтаев, Андрей Попов, Әнуарбек Молдабеков, Асанәлі Әшімов, Мұхтар Бақтыгереев, Рабиға Қаныбаева, туралы жазған естеліктері де өзінің нақты дәлелдемелерге байлығымен, қызықты фактілерге қанықтығымен оқушысын жақсы әсерлерге жеңіл жетектеп отырады.

Автор Құрманбек Жандарбеков шығармашылығын 4 түрлі салаға бөліп қарастырады. Олар: ақындық, әншілік, режиссерлік, ұстаздық сала еді. Одан бөлек тұңғыш ұлттық операларымыздағы есте қаларлық ариялардың өмірге келуі тұрғысында Қ.Жандарбековтың композиторлық қырының бесінші сала ретінде кем түспегенін қосқымыз келеді.

Әдеби әсерлілік тұрғысынан қарағанда ең сәтті жазылған биографиялық мақалалардың қатарына Байділда Қалтаев туралы естелікті қосуға болады. Автор мақала барысында осы тақырыпқа отыру турасында біраз ойланғанымен бірталай уақыт бастай алмай жүргендігін айта келіп, әңгімесін Қазақ балалар мен жастар театрының дүрілдеп тұрған алпысыншы жылдардағы тұсын сөз етеді. Себебі, мұнда Б.Жәкиевтің «Әке тағдыры» қойылымының премьерасы басталып жатыр еді. Сыншының бұл тақырыпқа дайындық барысында әсерленгені сонша Б.Қалтаевтың актерлық еңбегін көру алдындағы толқынысын былай қызықты жеткізеді. «...Бір топ шәкірттер премьерға бардық. Залда

халық лық толы. Қашан болса да күлкісі тиылмайтын, көңілі пәс түспейтін студент қауымының ырду-дырду, күнде думан өмірі емес пе, ең соңғы тиын тебенімізге алынған бес-алты шоколадты қай қызға үлестіріп берерімізді білмей дағдарып отырғанда, төбедегі люстралардың сәулесі біртіндеп барып сөніп, көз алдымызды қараңғылық тұмшалады» [3, 135 б.]. Міне, бұл автордың актер шығармашылығымен танысуының бастамасы еді. Сахнаға шоқша сақалы селкілдеп, жүзі мың құбылған кәдімгі ауыл қариясының қарапайым табиғи кейіпі шынайы келбеті бүтін болмысымен сыншыны бірден баурап алды. Бұл – Б.Қалтаев шығармашылығы туралы қалам тербеуге түрткі болған алғашқы себептердің бірі еді. Спектакльдегі актер ойыны туралы театртанушы: «Өзара араласып, астасып кеткен сахна мен зал арасындағы эмоциялық кернеу, шығармашылық байланыс көрермендерді орындыққа шандап байлап тастағандай. Сол жолы өнерімен тәнті еткен тәжірибелі актердің шеберлігін бір сәт ақылға салып, талдап көрелік. Ең бастысы, оның жүріс тұрысында басы артық, көзге көлденең тұрар ерсі қимыл байқалмады. Сөзге қонақ береді. Жұптастарының айтқандарына құлақ тосып, оны өз бойына қабылдап, жүрекпен тербеп, миында қорытып, шешен тілі арқылы тысқа шығарады» [3, 136 б.], – деп қаһарманның жеке басының ішкі-сыртқы ерекшеліктеріне қарай шығатын ньюанстарын орынды талдап өтеді.

Небір сахна майталмандарын көптеген жастар біле бермейді. Олар да кейінгі ұрпақтың сонау алпауыт шабыт иелеріні туралы хабарсыздығына наразы. Бір жағынан, сол үшін ұрпақты кінәлаудың да орынсыз екенін түйсінеді. Дәл уақытында қағаз бетінде жазылып үлгермеген актерлердің өзін кінәлайды. Оқта-текте кинода, теледидарда қалған бірлі-жарым бейнелері қылаң беріп қалғандары болмаса, әлгі ағалардың жүздері бұлыңғыр тартып бара жатқандығы жасырын емес. Өкініштісі, актерлік даңқтың дүмпуі көзінің тірісінде ғана екенін автор басты назарда ұстайды. Онда да қағаз бетінде жазылып, зерттеу нысанына айналып үлгергендері ғана көпшіліктің жадында қалуына мүмкін туып отыр. Сондай бір көзімізден ғайып болғалы, көңілдің тасасында қалып бара жатқан есімі ескерусіз келе жатқан актер ретінде Сейфолла Телғараевты мысалға келтіреді. Актердің «Асауға тұсаудағы» Грумио рөлін талдай келіп: «Ақиқат күлкісі – адалдықтан тумас. Арам пиғылдан күлкі түгіл, оның көлеңкесін де іздеп таппайсыз. «Саф өнер бықсық ойдан тумайды» деген Абай өсиетін осы Сейфолла Телғараев сынды шын мәніндегі шынайы өнерпаздардың бойынан іздегіміз келетіні заңды нәрсе» [3, 35 б.], – деп түйіндейді. Расында да, осылай қазақ театрында көрнекті өнер көрсеткен актер жайлы зерттеу жұмысының бастамасын жасап кеткен Ә.Сығай еңбегінің өлшеусіз екендігін аңғаруға болады.

Қазақ халқының өнер алыптары шетінен арқалы десек, соның ішінде, сахна шеберлеріміздің көбі шашасына шаң жұққызбаған өнер жүйріктер болды. Актерлік жолдың алғашқы көшбасшылары атанған атақты актерлерді пір тұтатынымыз өз алдына, одан бергілердің өзіне талантына бас иетіндігіміз жасырын емес. Алдыңғы буын өкілдері ретінде Жұмат Шанин, Серәлі Қожамқұловтарды айтар болсақ, бертін келе Асанәлі Әшімов, Әнуар Молдабековтердің өнердегі өмірі өз алдына бір жұмыс. Автор алғашқы сахна саңлақтарының бірін құраған Камал Қармысов туралы жазған биографиялық мақаласында өзіндік ерекшелікке толы кейіпкердің өмірінен құралған бейне топтастырылған. «Камал ағамыздың актерлік ізденісі өзгеше Нәм өнегелі. Үлгі тұтарлық жағы басым. Ол кісі бейне біткеннің бүтін болмысын ең әуелі сыртқы белгілерден қамдастыратын. Мінез-құлықтағы ерекше тұстарды дәл ұстайтын. Жүріс-тұрыс, қас-қабак қозғалыстары, тұлға иілімдері, дене икемділіктері қатаң ескеріліп барып, арқалы актер ішкі жан-дүниенің иірімдерін әсте-әсте жылу таратып, бірте-бірте сәуле дарытатын. Кейіпкерлердің ішкі әлеміне сыртқы пішін арқылы келетін. Өнердің өз тілімен айтсақ, қаһарман характерлерін пластикалық қимыл-қозғалыстармен айшықтауға шебер-тін» [3, 38 б.], – деп дәл сипаттама беріп өтеді.

Автор «Сахна әлемі» атты еңбегін қазіргі Қостанай облысы Қарабалық ауданы Табын ауылының тумасы, актер, Қазақстанның халық артисі (1942), Қазақ театрының

іргесін қаласқан өнер саңлақтарының бірі – Қапан Бадыровқа арнаған үлкен мақаласымен бастайды. «Бірінші сыр», «Екінші сыр», «Үшінші сыр» атты бөлімдерге бөле отырып, актер шығармашылығын үш кезең төңірегінде қарастырады. Бірінші бөлімде бала Қапанның туған жері, өскен ортасы туралы таныстырылымнан бастап, театртанушы жеке өзінің қалай танысқанын жан-жақты әдеби тілде әңгімелейді. Екінші бөлімде актердің шығармашылығы мен ойнаған рөлдері турасында қомақты талдау жасап өтеді. Ал, үшінші бөлім жаңалық пен ерекшелікке толы жазылған. Себебі, алғашқы екі бөлімнің жазылу стилі үйреншікті формада жазылса, үшінші бөлімде Қ.Бадыровтың күнделік жазу өнері туралы сөз болып, тікелей сілтемелер келтіріледі. Бұл туралы автор: «Міне, ұлы Қапан Бадыров күнделіктері осылай сыр шертеді. Сахна абызы осылайша күңіренеді, қуанады. Мен бұл сапар кісінің бір сөзі түгіл, бір әріпіне де қол тигізбей, бәрін де қаз-қалпында, Қапекеннің өз стилін сақтай отырып, еш өзгеріссіз беріп отырмын» [4, 29 б.], – дейді. Қазақ театрының қалыптасу кезеңінде кәсіби театр сыншыларының жеткілікті болмауы себепті, Қапан Бадыров жазып кеткен күнделіктердің атқарар рөлі зор. Актерлік өнер, режиссерлік жұмыс, драматургиялық шығармалар турасында қомақты зерттеулер болмаса да, нақтылыққа сүйенген деректерді пайдалануда, ертеректе өмір сүрген сахналық кейіпкерлердің бітім-болмысын анықтауда болашақ театртанушылар үшін өзекті мәліметтер қалдыра білді.

Автор актер Кәукен Кенжетаевқа арналған кезекті мақаласын оның әншілік өнерін сипаттаудан бастайды. Себебі, зерттеу нысанына айналған кейіпкер расында да бірінші кезекте кәсіби әншілікті меңгерген маман еді. К.Кенжетаев шырқаған халық әндері адамзаттың рухани азығы екендігі аян. Белгілі бір кісінің қиялынан туған салмақты, салиқали ән өнері уақыт өте келе, халықтық деңгейге көтерілерін өмірдің өзі дәлелдері басы ашық мәселе. Халық әндерін сүйсіне шырқайтын халық әртістерінің аңызға айлануы да осы себептен туындады.

Мақала барысында К.Кенжетаевтың 1979 жылдан бері жасаған ұстаздық жолындағы Р.Рымбаева, М.Илиясова, Г.Тілеубекова, Қ.Болманов сынды шәкірттерін мысалға келтіре отырып, кино өнеріндегі шығармашылығына ойысады. Үлкен өнер иесінің кино саласындағы еңбектерінің де қомақты болғаны белгілі. Ш.Айманов, М.Бегалин, А.Қарсақбаев, С.Қожықов сынды талантты режиссерлердің картиналарынан бой көрсеткен суреткердің өнер алаңындағы еңбегі ұшан теңіз еді. Төгілген тер мен етілген еңбектің нәтижесінде автор үшін зерттеу нысанының сан қырлы болғаны үлкен жетістіктердің бірі. К.Кенжетаевтың тағы бір қыры туралы: «Оның әншілік, режиссерлік, ұстаздық қасиеттері жазушылық дарынға ұласты. «Дархан дала», «Мәжит Бегалин», «Высокий дар призвания» деген атпен кітаптары жарық көрді. Туған ағасы ұлы актер-режиссер Ш.Айманов жайлы және екінші кітабының аты айтып тұрғандай-ақ, белгілі режиссер Бегалин жөнінде естелік толғаған жазба иесінің әруақтар алдындағы парызы өтелсе керек» [4, 50 б.], – деп жазып өтеді. Алайда, бұл кітаптары турасында оның ерекшелігі мен кемшіл тұстары жазуды жөн көрмейді. Сондықтан да К.Кенжетаевтың жазушылық қыры ашылмай қалған.

Актер әлемі – ақыл мен ойдың, қиял мен сезімнің, тапқырлық пен таңқалдырудың басын қосар ғажайып әлем. Ол – екі өмірді қатар еншілер өзгеше кәсіп иесі. Біріншісі, өмірдегі оның өз тіршілігі болса, екіншісі, ол бейнелер сахналық кейіпкерлердің әр алуан тағдыры. Осылайша, қос ғұмырды қатар ұстар тынымсыз әрекет иесінің дүниесін саралау үшін айрықша нәзік талғам, өзгеше қабілет, салиқалы зейін-зерде қажет. Мұндай бағалау парасат пайымдарынан кез-келген оқырман мен көрермен актер туралы өзіндік тұжырым қалыптастырады. Театр сыншысының бұл өзекті мақалалары арқылы актерлер құпиясының тылсым сырларын ашар сиқырлы кілтті ұстап көргендей әсерде боласын.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Жанбуршина Г. Танымал театр сыншысы Әшірбек Сығай дүниеден өтті // Қазақ үні. – № 45 (58). – 2014.
2. Исаков Ж. Есімі ел есінде сақталады // <http://khabar.kz/> Қараша. –2014
3. Сығай Ә. Сахна саңлақтары. – Алматы: Жалын. 1998. – 512 б.
4. Сығай Ә. Сахна әлемі. – Алматы: Ан Арыс, 2009. Т.2. - 336 б.

АКТЕРДІҢ БЕЙНЕ ЖАСАУ ШЕБЕРЛІГІ

Серікжанова Меруерт

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 1 курс магистранты,
Алматы қ.
meruuu98@mail.ru

Андатпа: Мақалада актердің бейне жасау шеберлігі дегеніміз не? Шеберлікті барлық актер меңгере алама және актердің бейне жасаудағы ізденістері қандай болатыны сияқты жорамал мен дәлелдер жазылады. Бейне жасау шеберлігінде өзін танытқан бұрынғы актерлеріміз бен қазіргі жас буын актерлерінен кімдер шықты және қандай образдар есте қалды сол турасында да біршама айтылады. Бейне жасауда теорияның практикамен қаншалықты байланыста бола алатыны да жазылған. Актерлік шеберлікті меңгерген дұрыспа, жоқ ол тума талантпа немесе практикамен ғана келеме деген мысалдар жазылады.

Кілт сөздер: Актерлық шеберлік, актер өнері, кейіпкер сомдау шеберлігі, теория мен практиканың байланысы, есте қалған образдар, театр сахнасы.

Аннотация: Что такое создание навыков актерского мастерства в статье? Допущения и аргументы записаны, например, не все актеры могут овладеть навыком, и что будет искать актер при создании образа. Много говорят о том, кто из наших бывших актеров и актеров нынешнего поколения проявил себя в искусстве создания видео, и какие образы запомнились. Также написано, в какой степени теория может быть связана с практикой в производстве видео. Есть примеры тех, кто овладел искусством актерского мастерства, будь то врожденный талант или просто практика.

Ключевые слова: Актерское мастерство, актерское искусство, перевоплощения актерского мастерства, связь теории и практики, запоминающиеся образы, театральная сцена.

Abstract: The result of Sakiev What is creating acting skills in an article? Assumptions and arguments are recorded, for example, not all actors can master the skill, and what the actor will look for when creating the image. There is a lot of talk about which of our former actors and actors of the current generation proved to be in the art of creating video, and which images were remembered. It is also written to what extent the theory may be related to practice in the production of video. There are examples of those who have mastered the art of acting, whether it be an innate talent or just practice.

Актерлық өнер тек бір салада ғана жұмыс жасайды десек қателескен боламыз. Кез-келген өнер түрінде мысалы: би, ән, өлең оқу, суретші, тіпті жазушы болсаңызда шеберлік соның ішінде актерлық шеберліктің болуы заңдылық. Актерлық шеберлік дегеннің өзін-талант деп қарастыра алмаймыз. Бір пайыз талант, тоқсан тоғыз пайыз еңбек дегенді жиі естінтініміз. Сонда талантты еңбек ету арқылы күшейтеміз деген сөзбе бұл. Әсте бұл сөз адамды талпынсын, еңбектенсін деп айтылған болса керек. Өйткені қанша еңбектенсе де ар жағында яғни түйсігінде тума шеберліктің болуы шарт. Актерлық өнер десе кейіпкер сомдайтын театр сахнасы бірден көз алдымызға келеді. Алматы қаласының өзінде бірнеше театрға барып көріп жүрміз. Атап айтсақ Мұхтар Әуезов атындағы Мемлекеттік академиялық драма театры, Ғабит Мүсірепов атындағы Балалар мен жасөспірімдер театры, Мемлекеттік неміс театры, мемлекеттік ұйғыр музыкалық театры, мемлекеттік балалар мен жасөспірімдерге арналған орыс театры, Жас сахна театры, Алматы әуендеріне қарасты Жаңа ғасыр театры тағы басқада коммерциялық театрларды көріп жүрміз. Осы аты аталған театрларда образ сомдалып жатырма? Бұрын театрға барсақ киіміне қарап,

жүрген жүріс- тұрыстарын, сөйлеу әдебін ғана ойлап, кейде өзіме ұнаған кейіпкер болып жүріп сөйлеуші ем. Ол өткен күндердің еншісінде. Қазір қалай? Қазір театрға барсақ не айтпақшы, образын аша алғанба, қаншалықты рөлін зерттеген деген сан сұрақпен отырамыз. Осы аралықты салыстыра келе теория мен практика арасында таңғажайып байланыс барын байқайсың. Бұрын ондай яғни театр терминдерін естімеген едік оқи келе таңсық сөздер күнделікті қолданыстағы сөздерге айналды. Сондықтан болар білген сайын талап пен талғам жоғарылайтыны. Күні бүгінге дейін образ мәселесіне келгенде кібіртіктеп қалатын жеріміз көп. Актердің бейне сомдау процессі қандай болмақ? Жоғарыда аты аталған театрларымыздан қандай образды көрдік шолып өтсем. Анна Каренина, Абай, Қаракөз, Ревизор, Жарқанат, Құлагер т.б осы қойылымдарды қарап отырсам бәрінде бір кемшілікті байқайсың. Актер немесе актриса сахнаға әуелі өзін алып шыққан. Бұл өзінен өзгеге өту деген қайда қалады сонда? Әлде бейне сомдаушы өзінің кейіпкерін толық зерттемегеніме? Жоқ олай десек актер мен актриса ханымдар рөлге таласпас еді. Әр кім өзінше зерттесе керек. Ендеше зерттеп қана қоймай өзінде сол кейіпкерінің жүрісін, сөйлеу әдебін жетілдіріп өз бойына сіңіруі керек деп айтар едім. Бірде өзінің актердің образ сомдауы тақырыбында сөз қозғап театр режиссері марқұм Ж.Хаджиев ағамыз былай деген екен: «Өз идеясы жоқ актермен жұмыс істеудің қаншалықты қиын екенін, тек қана режиссер ғана біледі. Ол өзі мен режиссердің жүйкесін шаршатып қана қоймай, әріптестеріне де қиындық туғызады. Көзінде ой жоқ, дарынсыз актерді екі-үш спектакльге тартып, сынап көргеннен кейін шаршайсың. Себебі шынайылық жоқ. Штампаққа ұрынған актермен жұмыс істеудің қиындығын тек қана режиссер түсінеді...»- деп өз ойын ашық жеткізген болатын. Ия бұл рас актердің өзінен леп пен жалын соғып тұрмаса қандай режиссерге болса да жұмыс жасау қиынның – қиыны.

Театр әдетте өз заманының озық идеяларын бойына сіңіре отырып, ізгілік мұраттарын паш еткенде, ең бастысы адамның өмірлік және рухани ой-мақсаттары мен оның күрделі ішкі жан дүниесін терең де шынайы ашып бейнелегенде ғана ол өзінің жоғары көркемдік сатысына көтерілумен қатар қоғамдық-әлеуметтік міндеттерін орындай алады. Театрдың да өнердің өзге салалары секілді өзіне тән ерекшеліктері бар. Ол – әдебиет, музыка, кескіндеме, архитектура, би және кинематографияның мәнерлі амал-тәсілдерін бойына жинақтаған синтездік өнер. Мұның өзі сахна мен көрермендердің рухани ой-сезім күйлерінің бір-бірімен өзара ұштасуын, оған қоса спектакльді жасаушылар мен көпшілік қауымның арасындағы жалпы мақсаттың ортақ болып, бір арнадан шығуын талап етеді. Театр – халықты эстетикалық адамгершілік пен ізгілікке тәрбиелеудің аса маңызды құралы. Оның өзгеше бір қасиеті, яғни әрекетке құрылған табиғаты сахналық ойын-сауықтың мазмұн-желісі мен идеялық-эстетика негізін құрайтын драма арқылы ашылады- десе, театр әдеби шығарманы сахналық әрекетпен, өзіне тән бейнелі театрлық бояу-өрнекпен жана күйге түсіреді де драмадағы мінез-кейіптерді, олардың өзара қарым-қатынастарынан, қақтығыстарынан туатын талас-тартыс пен іс-қарекеттеріне жан бітіріп, тірілтіп жібереді – деп тағы пікірлер айтылады. Әрине театр өнері ерекше өнер, ерекшелігінен болар талабы да аз емес. Дайын спектакльді көруге келген көрермен оның формасын ғана бағалап кетуі мүмкін. Ал түптің-түбіне келгенде дайын спектакльге дейінгі тартыс пен таласты бірі білсе бірі біле ермейді. Осыған орай көрермендер де театр сахнасында өтіп жатқан оқиға әрекет пен оған қатысушы-қаһармандардың ой-арманына, шат күлкісі мен сезім діріліне, күйінішіне, жалпы тіршілік-тынысына бейжай, немқұрайлы емес, қайта бар ынта-зейінімен, ынтызар көңілімен қарайды, яғни олар осы сәтте сахналық өмір көріністерінің жай бейтарап, салқынқанды бақылаушысынан гөрі тікелей қатысушысы ретінде бой көрсетеді. Түптеп келгенде театрдың қоғамдық-тәрбиелік қызметі мен идеялық-эмоциялық және көркемдік-эстетикалық әсер күші де осыған саяды. театрдағы басты тұлға, пьесадағы берілген жағдайға байланысты әрекет етіп, сахналық қаһарманның характерін жасайтын – актер. Ол сахнада шығармалық процесс кезінде пьеса материалын өзінің болмыс шындық

туралы ой-түсінігімен, өмірде көріп-байқағандарымен, эстетикалық сезім-түйсігімен үнемі байытып, толықтырып отырады. Бұл тұста актердің бойынан орындаушылық өнерге қоса ойшыл суреткерлік қасиет те айқын аңғарылады. Актер образы пьеса және спектакльді қоюшы-режиссердің түсінік-шешімі мен түсіндірмесі негізінде өмірге келеді- десек, өнердің өзге түрлеріндей театр да өмір шындығын көркем образдар жүйесі арқылы бейнелейді. Ал мұның өзі спектакль бойынша жүзеге асады. Актерлік өнер шабыт күшін, қиял қуатын, ыстық сезімді талап ететін ерекше қабілет. Негізінде салт-дәстүрлік рәсімдерден басталған актерлік өнер жан-жақты өнер түрі болып қалыптасты. Салт-дәстүрлік рәсімдерде ән, би, музыка, сөз, грим, киім т.б. қолданылатын. Бертін келе актерлік өнердің балетте — бимен, операда — әнмен, ал драма театрында — сөзбен тығыз байланысты үш түрі айқындалды. Актерлік өнердің алғышарттарының бәрі қазақ тұрмысында болған. Мысалы: айтыстағы шұғыл, тапқыр әрі әсерлі сөз сайысы әдемі қимыл, орынды мимикамен бірге көрінеді. Өзіл айтыс болса, айтысушылар түр-әлпетін сайқымазақтарша өзгертіп отыратын болған. Ал, қазақтың қыз ұзату, келін түсірудегі дәстүрлі ырымдар, ән мен бидің, күлдіргіштердің әрекеттері сол бойы сахнаға сұранып тұрған көріністер. Сонау бұрынғы заманнан өзінің ерекшелігімен дараланған өнер түрі десек, еңбек жолыда дәл солай ерекше сан түрлі этаптарды талап ететін талапшыл өнер. Ата дәстүрімізбен тығыз байланысқандықтан қазаққа театр өнері, образ сомдау жат емес. Қазақтың қай дәстүрін алмасақта образға толы кейіпкері, салт жоралғысы актерлік шеберлікті қажет ететін дәстүр. Театр өнерін басқа елден келді деп айтылуы барда, іс жүзінде өзіміздің төл салт-дәстүрімізбен тұтасып жатқан өнер түрі болса керек.

Осындай пікірлердің артынан өз ойымды жазғанды жөн көрдім: Әсем өнер саналатын театр өнері санамызда тек актерлардың арлы-берлі жүріп сөзді айтып қана қоятын өнер түрі деп келгеніміз өтірік емес. Образ сомдаудың қаншама қиын кезеңдері тек осы сала адамдарына ғана мәлім. Ең әуелі театрда осындай шығарманы қоймақшымыз дегеннен актерлар қауымы іштей дайындықта болады. Кімге қандай рөл бұйырары да беймәлім. Бірінші кездесуде актерлармен режиссер олардың образына сай адамды немесе осы уақытқа дейін еңбегімен көрініп жүрген еңбекқор актерларға ой тастайды. Рөлді бөлу кезеңінің өзі үлкен процесс. Режиссер бұған дейін өзінің ойындағы актерларға бергісі кеп іштей толғаныста жүреді. Рөлді берген сәтте кейбір ойларынан бас тартып аяқ асты рөлді сол жерде отырған яғни кейіпкерге ұқсас актерге бере салатын жағдайлар да жиі кездеседі. Рөл бөлінген күні жәй тексті оқып шығады. Осы жерде рөлден бас тартатын актерлерде кездесіп жатады. Неге себебі рөл өзінің оң жанбасына келмейтінін айтып түсіндіріп жатады. Осы уақыттан кейін рөлді ойша барлап ойлануға бірнеше күн беріледі және үстел үсті оқу қызу басталып кетеді. Содан кейін ғана сахнаға жәймен шыға бастайды. Үстел үсті оқудан кейін сахнаға шығудың өзі де актер үшін тағы қиындықтар әкеліп жатады. Өйткені оқып отырып ойлап тапқан әрекеттері сахнаға шыққанда қажет болмай керісінше артық қозғалыс болып жатады. Сондықтан қайтадан ізденіс, қайтадан зерттеу басталады. Осы уақыттардың арасында киіммен, грим және музыкамен жұмыс қосылады. Осы аралықтың өзінің өз қиындықтары бар. Әр жаңалыққа үйренісем дегенше осылай айлар кетіп жатады. Және толығымен текстің жаттау дегендей толып жатқан талмай еңбекті талап ететін өнердің түрі бұл. Премьера күні залға толы көрерменнің алдында ойнау тағы бір өзгеріс. Сонымен айтайын дегенім көрермен көрген бейне сомдау мен көрерменсіз дайындалған уақыт яғни процесстерді театр қызметкерлерінен асқа ешкім біле бермейтін қиында әсем өнер.

Театрда қаншалықты образбен жұмыс жасайсың, соншалықты жетістікке жетіп отырасың. Образды сомдау қалай іске асады: Өзінің ойнамақ болған рөлінің үні, жүрген жүрісі, киім үлгісі, көз-қарасы, денесі өзіне тән қимыл қозғалысын анықтап алуы. Театр өнерінде актердің құралдары деп бөліп айтатын терминдері бар. Мысалы: актердің даусы, актердің денесі, және психологиясы. Актердің осы үш қасиетінің бір үйлесімде болуын яғни ансамбльде болуын талап етіп жатады. Және ол заңдылық. Осының бірі жұмыс жасамай қалса, сахнада образ сомдау барысында толыққанды әрекеттің болмағаны. Басқа

ән өнерін алып қарасақ дауысқа ғана көбірек мән беретінін байқаған боларсыз. Ал актердің даусы, денесі, психологиясы бірге жұмыс жасап, бір үйлесімде болуы қажет дүние. Театр өнеріндегі образ сомдау мәселелері бұнымен тоқтап қалмақ емес. Қазіргі таңда театрға қойылым көруге келгендер кей бірі сол тарихты білгісі келсе, кейбірі не қойылып жатыр екен немесе нендей қызық болып жатыр деп келетіні өтірік емес. Деседе заманның жас көрермені ненің өтірік, ненің нағыз өнер екенін ажырата біледі.

Кей актерлардың базарға барып өз кейіпкерінің қызметіне қарап зерттейтін кездеріде аз емес. Автобуста, парктерде, больница әуежайларда адам көп шоғырланған жерлерге барып өзіне қажетті мінез бен әрекеттерін қайталап жаттығып жатады. Кейде шығарманы оқып отырып ақ әр кім өзінің үйіндегі немесе көршісін тіпті ауылдасын салып рөліне пайдаланып жатады. Образ сомдаудың тексті оқығаннан сахнаға шыққанға дейінгі арасындағы бірер процессті ғана баяндадық Бұдан бөлек зерттеу мен анықтаулар әр актердің өзіне бұйырған іс. Сөзімнің соңын Луиза Брукстың сөзімен аяқтағанды жөн көрдім: «Актер сомдамақ болған рөлін түсінбесе, онда әрине өзін-өзі ойнайды»

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Г.Кристи «Воспитание актера школы станиславского» “Искусство” Москва 1968г
2. М. Байсеркенов «Сахна және актер» “Ана тілі” Алматы 1993ж
3. Аман Құлбаев «Сыр мен сымбат» “Мектеп-Болашақ” Алматы 2005ж
4. Сборник статей « Воспитание актеров в национальных студиях» Москва 1979г
5. А.Поламишев « Событие основа спектакля» “Советская Россия” Москва 1977г
6. Лев Соломинович Новогрудский «В кукольном театре» “Советская Россия” москва 1989г
7. Н. Горчаков «режиссерские уроки К.С.Станиславского» “Искусство” Москва 1952г
8. Мария Кнебель «Поэзия педагогики» “Всероссийское театральное общество” москва 1984г

АБАЙДЫҢ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ КӨЗҚАРАСТАРЫ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ҚҰНДЫЛЫҚТАРЫ

Султан Жанар Султанқызы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Шетел тілдер және
Қазақстан халқы Ассамблеясы» кафедрасының аға оқытушысы, Абай атындағы Қазақ
Ұлттық Педагогика Университетінің 1 курс докторанты,

Алматы қ.

sultanzhan.81@mail.ru

Аңдатпа: Шығыстың бай алуан философиясы және олардың ішінде қазақ халқының философиялық мұрасы – мифологияда, поэзияда, фольклорда, музыкада, ауыз әдебиетінде, мақал-мәтелдерде, қанатты сөздерде жатыр. Әлемді, адамды оның өзін-өзі тануын, сөйтіп өзін басқаға таныту, тұлғаның өмірдегі орны мен рөлін философиялық-дүниетанымдық және дәстүрлі этикалық тұрғыдан жан-жақты зерттеуге айрықша мән беру қазақ философиясының ерекше сипаты болып табылады. Бұл тұрғыдан келгенде, қазақ философиясы - шығыстық философиядағы, ең алдымен, ұлы **Абай** айтқандай «**Адам бол!**» дегендей, толық рухани жағынан жетілген адам болу рухын қастерлеу мен зерделеу дәстүрін жалғастыра отырып, оны өзіндік кісілік мазмұнмен байытқан философия. Қазақ философиясы дегенде оның ежелгі түркілік бастауларын, халықтық және кәсіби формаларын айтқан дұрыс. Қазақ халқының философиялық мұрасын зерттеуші ғалымдар осындай ерекшеліктерді ескере отырып, ұлттық әдебиетті ұлттық философияның өмір сүру формасы ретінде түсінгені, жеке тұлғалардың поэтикалық мұрасындағы бай философиялық-дүниетанымдық мазмұнды ашып көрсету үшін оны герменевтикалық тәсілдің көмегімен қайта саралағаны дұрыс көрді. Жалпы тарихи процесті зерделеудің қиындығы осында болып тұр. Жиырмасыншы ғасырдың басындағы қазақ ойшылдары және тағы басқа да даналар ой еркіндігін өздерінің дүниетанымдарының басты принциптерінің бірі етті, сөйтіп, ұлттық интеллигенция ұлттық ояну философиясын ұсынды. Қазіргі ұлттық интеллигенция тәуелсіздікті мәңгілік және баянды ету идеясын өрбітуі тиіс деген ұстанымдарды, қазіргі таңдағы философ ойшылдарымыз ұсынуда. Ал оның бірден-бір жолы халқымыздың рухани келбетін нығайту. Ұлттық және әлемдік философиялық шығармашылық мұраны игеру тек тәуелсіздік жағдайында ғана толық іске аспақ, ал оның негізгі мақсаты тұлғаның рухани қалыптасуын іске асыру, ұлттық сана мен рухты ояту, оны тәуелсіздік жолындағы жасампаздықты іске қосу. Қорыта айтқанда, аталған қадамдар еліміздің рухани тәуелсіздігі мен қауіпсіздігін қамтамасыз ету болып табылады. Әлемдік философияның, яғни Ежелгі Грекия, Ежелгі Қытай мен Үндістаннан басталып, қазіргі Батыс Еуропалық постмодерндік философияға дейінгі ғұламалар шығармаларының озық үлгілері зерттеушілердің ғылыми игеруіндегі маңызды нысан болып отыр.

Тірек сөздер: қазақ мәдениеті, қазақ философиясы, ұлттық рухани байлық, шығармашылық мұра...

Аннотация: Богатая философия востока и среди них философское наследие казахского народа-мифология, поэзия, фольклор, музыка, устная литература, пословицы и поговорки, крылатые слова. Особое значение в философско-мировоззренческом и традиционном этическом аспекте заключается в осмыслении мира, человека, его самобытности и самобытности, всестороннем исследовании роли и места в жизни личности. С этой точки зрения казахская философия - в восточной философии, прежде всего, как сказал великий *Абай*, «Будь человеком!» так, продолжая традиции почитания и изучения духа полноценного духовно-зрелого человека, философия, обогащенная самобытным содержанием. Казахская философия заключается в том, что ее древнетюркские истоки, народные и профессиональные формы. Ученые-исследователи

философского наследия казахского народа, учитывая такие особенности, понимали национальную литературу как форму жизни национальной философии, с помощью герменевтического подхода, чтобы раскрыть богатое философско-мировоззренческое содержание поэтического наследия отдельных лиц.

Ключевые слова: казахская культура, казахская философия, национальное духовное богатство, творческое наследие...

Abstract: East's rich philosophy and the Kazakh people-mythology, philosophical heritage, poetry, folklore, music, oral literature, Proverbs and sayings, winged words have great place in educating young people. A special significance in the philosophical, worldview and traditional ethical aspect is the understanding of the world, the person, his identity and a comprehensive study of the role and place in the life of the individual. From this point of view, Kazakh philosophy is in Eastern philosophy, first of all, as the great Abai said, "Be a human!" so, continuing the tradition of honoring and studying the spirit of a full-fledged spiritually Mature person, a philosophy enriched with original content. Kazakh philosophy consists in the fact that its ancient Turkish origins, folk and professional forms. Scientists-researchers of the philosophical heritage of the Kazakh people, taking into account such features, understood the national literature as a form of life of the national philosophy, using a hermeneutical approach to reveal the rich philosophical and ideological content of the poetic heritage of individuals.

Keywords: Kazakh culture, Kazakh philosophy, national spiritual wealth, creative heritage...

Қазақ философиясы бүкіл адамзатты танудың және халықтың ұлттық рухын танудың басты жолы. Философияның ең жоғарғы көрінісі — Абай Құнанбаев. Өзін «философ» деп есептемесе де, оның айтуынша, философтар Платон, Сократ, Аристотель табиғат — адам — қоғам жүйесінде философияның экзистенциалды мотивін ашып, «45 қара сөзін» болашақ ұрпағына өсиет етіп кеткен ұлы тұлға.

Абайдың философиялық көзқарастары:

Атымды адам қойған соң,

Қайтіп надан болайын, —

деген қағидасынан басталады [1].

Әрбір адамды өз болымысына сай өмір сүруге шақырады. Өмірде адам бойынан адамдық әрекеттерден басқа хайуандық әрекеттерде бой алады. Ал адам хайуандардан ақыл-ой арқылы өзгешеленбейді ме? Міне, адам өзінің ақыл-ой, санасы арқылы өткінші өмірде орынды харекет етуге шақырады.

«Ей өтіп кеткен қайран күндерім-ай» демейтіндей, өзінің адами табиғатына сай әрекет етуді талап етеді. Адам табиғаттың аясында туған ұланы. Ендеше, сол табиғаттың аясындағы бұта, сол берілген мүмкіндікті, еркіндікті пайдалана отырып, неге өспейді. Өздерінің орынсыз әрекеттері арқылы өмірдің тұнығын шайқап, шат-шалағай болатындығы не? Адам атына лайықты іс істеліп, оның мәртебесін көтеретін биік мұраттан мұрындық болмаса, өзгенің бәрін-бәрін қойғанда пендешілік, ал әрілеп айтсақ, хайуандықтың айналасындағы бірдеңелер болып шығады. Ондай адам тіршілігінде от оттап, су сулаған жабайы хайуан «нәжістің қабы», ал өлгеннен кейін, одан да сасық өлексе, бара-бара қара топыраққа айналып кететін шіріндіге айналмақ. Сондықтан әрбір адам адамдық мәнділігін жоғалтпауы шарт. Ол үшін Абай адамдарды ғылым-білімге, адамгершілікке, еңбекке шақырады. Надандық пен күрестің басты құралы — ғылым-білім.

Халқының санасына сәуле түсіргісі келді, ол сәулені Абай ғылымнан іздеді. Білімді адамның жүрегі — айна, көңілі ояу. Білімді адам үнемі білген сайын білуге талпынады, өйткені көкірегі ояу, бірдеңе айтса, жаны балқып шын көңілімен еліге тыңдайды, беріле ұғынады. Білімнің құдіреттілігі соншалықты, адамның санасында шөгіп жатқан құндылықтарға сәуле түсіреді. Тек қана биологиялық қажеттіліктерді қанағаттандыру адам үшін түкке тұрғысыз нәрсе. Әрине, биологиялық қажеттіліктер тұқым жалғастыру,

тамақ ішу, құрып кетпеу үшін қажет. Ал адамды мәңгілікке жетелейтін оның рухани өмірі. Рухани өмірде адам шексіз мәңгіліктің аясында өмір сүреді. Өлмес құндылықтарға қол созады. Адами мәнділігін жоғалтпауға тырысады. Адам тек қана биологиялық қажеттіліктерді қанағаттандыратын болса, адамға тән көптеген құндылықтар қалыптаспаған болар еді. Адамды мәңгіліктің аясына жетелейтін оның рухани өмірі екендігін болашақ ұрпағына жеткізеді. Адам болам десең, байлықпен озбай, адамгершілік, ғылым, ар-мінезбен оз дейді. Кісінің адамшылық қасиетін бірінші орынға қояды. «Өмір жолының екі басы» туу мен өлу ғой. Екеуі де тәңір ісі, жаратылыс заңы. Осы екі аралықта өзіңе шақтап берілген өмірде құлап кетпе, тура шық дегенге шақырады. Адамгершілікті жоғары бағалап, әрбір ісін адамшылыққа бастауға шақырады. Жалған намыс сақтау қасиет емес, ар-ұят адамшылықты сақтау қасиет. Ар-ұят жазасы бар жазадан ауыр. Қазақта: «Өлімнен ұят күшті» деген қағида текке айтылмаған секілді.

Абай — қазақ халқының ұлы ғұлама данышпаны. Абайдың дүниетанымы терең даналық, оның философиялық экзистенциялық мотиві терең, синтездің сипаты да бар. Абай дүниетанымында қазіргі заманымызда ерекше орын алатын ар-ұят мәселесі өз өрнегін табады. Кімнің ұяты жоқ болса, оның иманы жоқ, — дейді Абай. Ұят деген — адам өз бойындағы адамшылығы. Ал ұялып қызара білу адам бойындағы адамгершілік қасиетті білдіреді. Ұялу — жақсы сезім, ең жақсысы адамның өзінен-өзі ұяла білу. Егер адам өзінен-өзі ұялса, жаман харекетке бармайды, өтірік, өсек, мақтаншақтыққа салынбайды. Көбінесе адам өз-өзінен ұялмаған нәтижесінде өзгелерді алдайды. Кімде-кімнің әділеті жоқ болса, оның ұяты жоқ. Әділ, шыншыл адам ешқашан ұятсыз әрекетке аяқ баспайды. Адал еңбекпен мал іздемек — ол арлы адамның ісі. Егер де адамдардың бойында ар-ұят болса, оның әрбір істеген әрекеті адамшылдыққа бастайды. Ешкімге зиян тигізбей, қазіргі қоғамымызда адамның бойында ар-ұят табылса, ол болашаққа деген сенімді жол болар еді. Шындығында жалған намыс сақтау қасиет емес, ар-ұят — адам бойындағы ұлы қасиет. Арлы адам әрбір ісін әділділікпен істейді, ақты ақ дейді, қараны қара дейді. Не әділ болса, сол мәңгілік қой. Әділді әділ деу қажет деп қарау қажет екендігін ұғындырады.

Философия — бүкіл адамзатты танудың басты жолы, ал қазақ философиясы қазақ халқын танудың бірден-бір жолы деп білеміз. Қазақ бітім-болмысын, адамгершілік негізін анықтаған көшпелі мәдениеттің тарихи типі. Қазақ халқын тану үшін оның ұлтының бойына сіңген ұлы данышпан даналардың қалыптастырған ғасырдан ғасырға ұласқан, ғасырлар бойы қазақ халқының қойнауын бойлаған даналық рухын тануға міндетті. Қазақтың даналық рухы даналық дүниетанымы басқа елдерде қайталанбайтын төлтума өнерінде мақал-мәтелінде, аңыз әңгімелерінде, шешендік өнерінде, рухани құндылығында жатыр. Қазақтың кең байтақ даласы, тау-тасы, топырақ, жануары оның дүниетанымдық көзқарастарында ерекше орын алған. Қазақ халқының даналық дүниетанымы қазақ өмірінің болмысымен, шаруашылық тұрмыс жағдайымен, саяси қызмет ахуалымен, халықтың бойына біткен тәлім-тәрбиесімен, халқымыздың керемет бай әрі терең ойлы асыл қазына тілімен ұлы даналардың мұраларымен тығыз байланысты. Қазақ философиясы адамның этикалық, эстетикалық қабілетін арттыратын, қоғамда белгілі бір көзқарас қалыптастыратын, адамның санасында шөгіп жатқан құндылықтарға сәуле түсіретін қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан даналардың асыл мұрасы. Ана сүті жас баланың буыны бекіп, бұғанасы қатаюға қандай әсері зор болса, сол секілді қазақ даналығын оқу арқылы әрбір қазақ баласының азаматтық рухы көтеріледі. Қазақ даналығын оқи отырып, оның ұлтының бойына сіңген дүниетанымды тани аламыз. Бүгінгі күні өзіміз өмір-тіршілігімізде қолданылатын таным түсінігіміздің түптамыры тереңде екенін сезінген сайын тарихымызға, ұлттық пәлсапамызға деген құмарлығымыз арта түседі.

Қазақ философиясының ерекшелігі адамдық қатынастардың рухани-құндылық аспектілерінің экономикалық шындықпен байланысымен де анықталуы керек, ал соңғы мәселе әдет-ғұрып, саяси сана, мінез-құлық және құндылықтар формасымен анықталады.

Біздің ойымызша, тарихи фактілерді көрсету ғана емес, отандық, патриоттық идеялар негізінде халықтың әр кезеңдеріндегі мәдениетін, даналығын, руханилығын тарихи және мағыналы түрде анықтап, олардың аксиологиялық, методологиялық, герменевтикалық сипатын көрсету қажет.

Халқымыздың рухани қазынасы мол. Әрқайсысы адамзаттың табиғи-тарихи тіршілігіне ұлылық берер биік арман асуларын аттаған сайын жаңа мақсатта, жаңа жолға бастайтын тарихи баспалдақтары іспеттес. Өмір өзегінің азығы болар ең маңызды бастау тарих пен мәдениеттің дамуына қажетті объективті алғышарттарды дайындап беретін танымдық болмыс, сол тарихта мәдениетті, парасатты философияны жасайтын адам. Олай болса, қазақ философиясының проблемалар жүйесі де «Адам – Әлем» екендігін тура айтуға болады.

Тәуелсіздіктің рухымен ортамызға қайта оралған Қорқыт Ата мен мұсылмандық қайта өрлеудегі ғұламаларымыздың мұраттарынан ұлт-өнеге алуға бет бұруымыздың өзі тарихи-мәдени құбылыс. Адам және адамгершілік, білім мен өнерге үйрену, еңбексүйгіштік пен сыйластық, достық пен сабырлық сияқты адам болмысы тақырыптарын тереңінен толғап, таза ой маржандарын тере білген даналарымыз жеткілікті.

XX ғасырда қазақ философиясы репрессияға ұшыраған, не қудалаған зиялы қауымның іс- әрекеттерімен байланысты. Жаңа қоғамдық қатынастар негізінде (қоғамдық қатынастарды жасайтын адам) ұлттық философияны дамытқан, «Үш анық» еңбегі арқылы синтетикалық ой-тұжырым жасаған Шәкәрім Құдайбердиев. Шәкәрім Құдайбердиев — қазақтың ұлы данышпан ойшылы. Оның дүниетанымында көбіне мораль философиясымен мәдениет ілімін қамтыды. Шәкәрім дүниетанымында Тәңір, Нұр, Күн, Табиғат — ол үшін қасиетті, киелі ұғымдар. Оның дүниетанымы мораль философиясына жақын.

*Еңбекке шыда ебін тап,
Сабырдың түбі сары алтын.
Өзімшіл болма, көпті сыйла.
Адамның бәрі өз халқың [2; 45].*

Адамзатқа өзара бірін-бірі қор қылмауға шақырады. Адамзатқа ортақ негізде өмір сүруге үндейді. Әрбір адам адамзатқа ортақ мүддені қорғауға, адам деген ұлы ұғымды қор етпеуге шақырды. Ар-ұят мәселесін бірінші орынға қойды. Егер адам өзіне сай адамгершілігін адамшылығын жоғалтса, оның өлгенімен бірдей. Бар жазадан ар-ұят жазасы ауыр. Қараңғы елді надандықтан құтқарудың басты жолы адамгершілік пен өнер, білім жолы деп біледі. Өнер білімге сүйене отырып, адамгершілік мақсаттарды туралы көзқарастарды көтереді. Ойшылдың өлеңдері, шығармалары терең даналыққа толы. Осындай шығармаларының бірі «Үш анық». Бұл Шәкәрімнің терең даналыққа толы шығармасы еді. Шәкәрімнің дүниетанымындағы өзекті мәселе — ар-ұят мәселесі. Әрбір адам дүниеге келгеннен соң мақсаты дос көбейтіп, өзгелермен адамгершілік, ар-ұятты сақтамақ. Өйткені өмір бірқалыпты тұрмайды, ол аумалы-төкпелі. Қазақ дүниетанымында жақсылық пен жамандық категорияларының алатын орны зор. Себебі жамандық жасаған адамның өзіне, жақсылық жаса, сонда оны жеңесің, жақсылық жасасаң, жарқырап ашылып, толарсың. Ар — үлкен, ұлы ұғым. Ар — адамның өмір сүруінің бірден-бір кепілі. Ұят сезімі ардан келіп шығады. Ары жоқ адамда ұят болмайды. Осы ар-ұят мәселесі Шәкәрім дүниетанымында ерекше орын алады.

*Сабыр-сақтық ой толып болмаған жан,
Анық төмен болмай ма хайуаннан,
Ынсап, мейірім, ар-ұят табылмаса,
Өлген артық дүниені былғағаннан, —
деп жырлайды [2; 57].*

Әрине, адам қарны ашса, өмір сүруі мүмкін, қаны бұзылып, ар-ұятын сатса, саналы адамның өмір сүруі мүмкін емес. Қазақта осыған орай жоғарыда айтылған «Өлімнен ұят

күшті» деп таныған. Егер ар-ұятты аяққа бассаң, өлгенмен бірдейсің. Сондықтан қазақ дүниетанымында ар-ұят мәселесіне байланысты тірі жүріп, арамдықпен бал жалағанша, адамгершіліктің уын ішіп өлген артық деген идеяға сәйкес өмір сүруге шақырады. Шәкәрім Құдайбедіұлының ең негізгі философиялық шығармасы — «Үш анық». Шәкәрім дүние ешқандай кездейсоқсыз белгілі бір заңдылықты дамуының негізінде құдайдың жаратушы, жаратқанды — *бірінші анық* деп таныған.

Жанның ажалсыздығы, аса маңыздылығы — Шәкәрім философиясындағы *екінші анық*. Егер дүние мақсаты жарымсақтылы дамып жетілсе, адамның жаны мәдениетті жасауда ең негізгі роль атқарса, оған енді азық керек, ол ұждан. Ұждан — бұл Шәкәрім философиясындағы *үшінші анық*. Ол *әділет, мейірім, ынсап*. Шәкәрімнің философиялық толғаулары адамды даналыққа бастайды, адамды үнемі орынды харекет етуге шақырады. Шәкәрімнің философиялық ойлары адамдардың өз болмысына үңілуге шақырады. Бұл өте ауыр жол, қиын. Бұл жеке адамның тұлғаның ғана қолынан келе береді. Сондықтан көп адам осыдан қашады. Қашу арқылы біз мүмкіндігімізден айырыламыз.

Егер адамдар өз болмысына үңіліп, соған сай әрекет етсе, дүниеде адам деген атқа лайықты орын тебеді. Сондай-ақ қазақ даналығының дамуына өзіндік үлесін қосқан ойшыл адам бойындағы тал бесіктен жер бесікке дейінгі барлық мәселелерді көтере отырып, адамзатқа ортақ мәселелерді көтерген. Адамзат өмірінде Шәкәрім Құдайбердиевтің дүниетанымының ерекше даналыққа толы, даналық екені анық. Оның тереңіне бойлаған сайын біз оны әр түрлі қырларымен көреміз. Оған зерттеулер жүргізілген сайын біз даналыққа шомыламыз. Сондықтан Шәкәрім дүниетанымы адамзатқа ортақ құндылық. Қазақ философиясында өзіндік орыны бар ойшыл Шоқан Уәлиханов. Ш.Уәлиханов — қазақ халқының ұлы ғұлама, ағартушысы. Шоқанның дүниетанымында терең философиялық көзқарастар жатыр. Шоқан адамдардың діни сенімін табиғат күшінің адамға еткен өктемдігінің әсерінен, адамның оның алдындағы әлсіздігінен пайда болған деп дәлелдейді. «Табиғат пен адам» өмір мен өлім ақыл жетпес құпия болып келді. Әлемді және ғажайып ғаламаттарын өмір мен өлімнің сырын адамның табиғатқа деген қатынасын, құпиясын білу сияқты қажеттіліктерден келіп әлем мен табиғат, өлген адамдарды қастерлеу шаман дінін туғызды. Сәбилік дәрежедегі адам күнге, ай мен жұлдызға және біздің табиғат немесе әлем деп атап жүрген шетсіз, шексіз мәңгілікке, бәріне табынатын болады. Әлемнің басы да аяғы да жоқ, өмір мәңгілік деп білген.

Қоғамдық құбылыстарды ол ағартушылық тұрғыдан түсіндірді. Өз халқын Еуропа мәдениетінен үйренуге, прогреске шақырды. «Сот реформасы туралы жазбаларында» Шоқан патша өкіметі жүргізген сот реформасында бай, сұлтан, билердің, орыс отаршылдарының ғана мүддесі көзделінгенін, қазақ еңбекшілері солардың қанауында қалып, олардың озбырлығына жол берілгендігін әшкерледі. Сөйтіп, ол қазақ қоғамында үстем тап пен езілуші тап бар екенін айқындайды.

Қазақтың ата-тегінің арғы философиясынан бастап дінге сенімінде, тәңірге табынушылығында және сактар, ғұндар, үйсіндер мифологиясында алдыңғы орынға философиялық дүниетанымдық мәселе отырықшы тайпалардың тіршілік бағыттарының, жолдарының ара қатысы шығады. Бұл көне түрік жазу мәдениетінің дүниеге келуімен белгілі.

Әдебиетшілердің, әлеуметтанушылардың, мәдениеттанушылардың т.б. мамандардың өз тұрғысынан ойлары мен тұжырымдары көп, және солай болуы да керек. Осы орайда бүгінгі қазақстандық философия тұрғысында сөз ету өте орынды. Бүкіләлемдік философияның бір бөлігі ретінде қазақстандық философияның өзінің қайталанбайтын тағдыры бар, алдына қойған императивтері мен міндеттерін жауапкершілікпен жүзеге асыратын қоғамдық сананың ерекше формасы, рухани іс-әрекет. Көптеген міндеттердің ішінде ең бастысы — қазақ философиясының ерекшелігі, философиялық рухани құндылықтарымызды тереңінен зерттеу, қазақи дүниетанымның бет-бейнесін жасау, оның өмірлік- мағыналы құндылық бағыттылығын анықтау. Қазақ

философиясы — өзіне тән онтологиясы мен антропологиясы бар мәдениеттің рухани «квитэссенциясы» ретінде анықталады.

Қазақ философиясы батыстың логоцентризмі мен рациоцентрилік дәстүрінен ерекше біртұтастық принципіне негізделіп, жүрек пен сезім бірлігі арқылы руханилық пен адамгершілік өлшемін анықтайды. Қазақ философиясының дамуының 5 кезеңін анықтаймыз:

1. V–XV ғғ. болмысты түсінудегі түрік кезеңі;
2. XV–XVIII Қазақ хандығының дүниетанымы; XIX ғ.
3. қазақ даласындағы ағартушылар;
4. XX ғ. басындағы қазақ зиялы қауымның көзқарастары;
5. XX ғасырдың ортасынан бастап бүгінгі күнге дейінгі қазақстандық кәсіптік философия [4].

Қазақ, түрік, ислам философиясының ерекшеліктері мен айырмашылықтарын ашып көрсету арқылы қазақ философиясының бүгінгі келбеті, философиялық ойлаудың қазіргі моделі, руханилықты меңзейтін біртұтас көзқарас қалыптастыруда мына төмендегі мәселелерді ескеру керек:

- қазақ философиясын жаңа деңгейде дамыту;
- қазақ философиясының тарихын зерттеуде әдіснамалық бағыттылықты анықтай білу (материалистік тұрғыдан қарастырудан гөрі, тарихи-логикалық, аксиологиялық, герменевтикалық, синергетикалық принциптерді этноәлеуметтік кеңістікте қолдану);
- қазақ даналығының негізгі көзқарастық ерекшеліктерін талдауда адамзаттың рухани біртұтастығы негізінде, жеке тұлға ретінде олардың көзқарастық жүйесін ерекше айқындау;
- қазақтың дүниетанымын анықтауда әлемдік философиялық ғылымның бүкіл технологиясы мен методологиясын, қос-қостан болатын категорияларды қолдану қажет. Бірақ шығыс менталитетін, көшпенділер, қазақи дүниетаным сипатын қабылдауы мен түсінуін ерекше сақтағанымыз дұрыс;
- қазақи дүниетаным, діни ерекшеліктер мен түсініктер, әлемдік-кеңістік таным, қазақи ойлауды терең түсіну;
- бүгінгі қоғам дамуының жаңа сипатын ескере отырып, адамның жаңғыруы ұстанымын анықтау;
- қазақ философиясының категориялық деңгейде анықтау.

Сонымен қатар бүгінгі күнде қазақ философиясы бойынша зерттеу пәні болатын ғылыми бағыттарды көрсетуге болады:

- түріктілдес әлемдегі мифология;
- қазақ даласындағы ислам философиясы (өткені мен бүгіні);
- қазақ ойшылдарының дүниетанымындағы ерік идеясы;
- ортаазиаттық аймақтық ойшылдардың көзқарастық категориялардағы «Адам — Әлем» проблемасы;
- қазіргі глобалды проблемалар контекстіндегі Қазақстан философиялық мектебінің еңбектері.

Қазақ халқының ұлтына нәр беретін ұлттық рухы өз дамуында талай тарихи кезеңді басынан өткізді. Қазақ философиясы бүкіл адамзатты танудың және халықтың ұлттық рухын танудың басты жолы. Адам ең бірінші өзін-өзі тану арқылы, өзін білім алып жетілдіру арқылы халқының рухани дүниесіне зер салып, содан өзіне керек руханилықты жинай білмек.

Рух, ең алдымен, қазақ рухының күнделікті өмірімен, тұрмыс-тіршілігімен, шаруашылығымен байланысты болған. Рухтың негізі халықтың бойына сіңген тәлім-тәрбиесінде, халқымыздың бойына сіңген керемет әрі бай, терең даналыққа толы тілінде, басқа елдермен салыстыруға келмейтін төл тума өнерінде жатыр. Халқымыздың даналық рухы мәңгі сарқылмайтын даналық. Рух дегеніміз — көне заманнан бүгінге дейін келе жатқан халық дүние-танымының ең жоғарғы формасы. Қазақ халқының даналық рухының

көзіне айналған аңыз әңгімелер, жыр дастандар, мақал-мәтелдер, күй өнерінде жатыр. Бұның бәрі адамның өмір салтына байланысты туындаған. Қазақ даналығы — таусылмас дүниетаным. Қазақ даналығы адамдардың санасында шөгіп жатқан құндылықтарға сәуле түсіретін, ойлау қабілетін артыратын дүниетаным.

Қазақ халқының ұлттық сананың қалыптасуы оның даналық дүниетанымының қалыптасуының ең басты жолы. Халық санасында ерекше орын алған мәселелер оның күнделікті өмір тіршілігіне байланысты туындады. Халық санасына оның тереңінде шөгіп жатқан құндылықтарға сәуле түсірген ғылым-білім болды. Халықтық дүниетанымының қалыптасуы күнделікті өмір тіршілігімен тығыз байланысты. Көптеген ұлттық даналықтың қалыптасуына әсер еткен ол күнделікті өмір әрекеті. Адам жалпы өз тағдырын жасаушы өмірдің негізін құрушы басты себепші, өзгертуші пенде болса, оның өмірінде ерекше орын алған құндылық оның ұлттық санасы.

Жалпы қазақ халқының дүниетанымында ұлттық ілімнің идеялары басым. Жалпы адамды өзге тіршілік иелерінен өзгешелендіретін оның ұлттық санасы. Қазақ халқының ұлттық санасы өте биік, ұлттық сананың өзіндік ерекшелігі басым екенін анық дәлелдей аламыз. Біз оны ұлы даналарымыздың дүниетанымынан және жыраулар ілімінен аңғара аламыз. Халық дүниетанымындағы ұлттық рухтың биіктігі, ол біздің ұлттық санамыздың жемісі. Сондықтан халық санасының қалыптасуы өзіндік қайталанбас әртүрлі кезеңдерден өтті. Халықтық дүниетанымның қалыптасуы ол жалпы халық санасының жемісі. Қазақ халқының даналығы ұлтының бойына біткен асыл қазынаны таныттыратын ерекше бір тағылым. Қазақтың даналық дүниетанымы толғамы тереңде жатқан құндылық. Сонау ертеден келе жатқан даналық сөздері қай заманда болмасын мағынасын жоғалтпайтын асыл қазына. Біз оны қай жағынан алып қарастырсақ та, терең даналыққа толы тағылым. Даналық дүниетанымның болашақ ұрпақтың өмірінде алатын орны ерекше. Ол әрбір қазақ баласының жанына мәңгі азық бола бермек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Құнанбаев А. Шығармалар жинағы. — Алматы: Атамұра, 1991. — 32-б.
2. Құдайбердиев Ш. Шығармалары. — Алматы: Жазушы, 1996. — 45–57-б.
3. Қасабеков А., Алмаев Ж. Қазақ философиясы. — Алматы: Атамұра, 2006. — 12-б.
4. Табылдиев Ә. Халық тағылымы. — Алматы: Жазушы, 1985. — 33-б.
5. Б.Ыбырайым. Ақындар аманаты: Хрестоматия-компендиум.-Алматы: Абай атындағы ҚазҰПУ: «Ұлағат» баспасы, 2012.-360 б.
6. Абай. Қара сөздері. – Алматы: Өнер, 2006. – 124 б.

САХНАДА КАЛАССИКАЛЫҚ ҮЛГІДЕ СЕМСЕРЛЕСУ, ТАРИХЫ МЕН АКТЕРДЫ БАУЛУ МЕТОДИКАСЫ

Сыдық Нұрсұлтан

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 2 курс магистранты,
Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі

А. Б. Құлбаев, «Сахна пластикасы» кафедрасының меңгерушісі,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
өнертану ғылымдарының кандидаты,
ЖАК профессоры

Аңдатпа: Кәсіби қазақ театр өнерінің жазылуы кеңестік кезең тұсында басталып, одақтас республикаларының шеңберінде актерды кәсіби білімге дайындауда сахна сайысы элементтерді оқу әдістемелік негізде дамытты. Актерларды дайындауда сахналық семсерлесу секілді кәсіби пәнді және оның пластикалық тұрғыдағы көркемдік шығармашылық бөліктеріндегі зерттеу еңбектері мен сахналық тәжірбиеге сүйенді. Ал, сахналық семсерлесу өнерін театрдағы қойылымдарда жиі пайдаланып, актерлерді дайындау барысында Европалық театр тарихы бойынша Александр Люгар және Иван Эдмундович Кох және Аркадий Борисович Немеровский сынды тәжірбиелі және театр өнерінің кәсіби білімгерлерінің білімі мен теориялық және тәжірбиелік жазба оқулықтарын сахна өнеріне пайдаланды. Ал кейін келе, аталған авторлардың оқу - бағдарламалары жалпы кеңестік сахна, экран өнерінде жаңалық болып өрістеді. Бұл үш автордың методикасы әлі күнге дейін ғылыми тұрғыдан үлгілер болып дамып келеді. Аталған мақаламызда семсерлесу мектебінің методикасының тарихы мен байланыстыру перспективаларын кеңінен талқылап тұжырымдама жасалды. Сахналық семсерлесу өнерінің тек қана орыс немесе ағылшын тіліндегі материалдары ғана емес, отандық мектептің өрістеуіне арналған зерттеу мен зерделеу еңбектері талданды.

Кілт сөздер. Сахнадағы семсерлесу, сахна қозғалысы, сахна сайысы, актерлік өнер, пластика, фехтование.

Аннотация: Написание профессионального казахского театрального искусства началось в советский период, а в союзных республиках проходил этап конкурса по подготовке актеров к профессиональному образованию на учебно-методической основе. Сценическое фехтование в подготовке актеров является профессиональной дисциплиной, ее сценической практикой и исследовательскими работами в художественных частях пластического творчества. А сценическое искусство фехтования часто используется в театральных постановках, в процессе подготовки актеров использовали на сценическом искусстве теоретические и практические учебники по истории европейского театра: Александр Люгар и Иван Эдмундович Кох и Аркадий Борисович Немеровский. Позже образовательные программы этих авторов стали новинкой на советской сцене и в экранном искусстве. Методы этих трех авторов все еще развиваются как научные модели. В данной статье была разработана концепция, которая широко обсуждала историю методики школы фехтования и перспективы связывания. Были проанализированы не только материалы сценического фехтования на русском или английском языках, но и научные исследования и исследования, по развитию отечественной школы.

Annotation: Writing of professional Kazakh theatrical art began in the Soviet period, and in the Union republics there was a stage of a competition for preparing actors for vocational education on an educational basis. Stage fencing in the training of actors is a professional

discipline, its stage practice and research work in the artistic parts of plastic art. And the stage art of fencing is often used in theatrical productions; in the process of preparing the actors, theoretical and practical textbooks on the history of European theater were used on stage art: Alexander Lyugar and Ivan Edmundovich Kokh and Arkady Borisovich Nemerovsky. Later, the educational programs of these authors became a novelty on the Soviet stage and in screen art. The methods of these three authors are still evolving as scientific models. In this article, a concept was developed that widely discussed the history of the fencing school methodology and the prospects for binding. We analyzed not only the materials of stage fencing in Russian or English, but also scientific research and research on the development of the national school.

Бүгінгі таңда «сахналық семсерлесу» пәні пластикалық қозғалыс курсының бағдарламасының аясында және көмекші құрал ретінде пайдаланылады. Көп жағдайда өткен ғасырда бұны соғыс өнеріне жатқызып пластика пәнінің мамандары, яғни ешқандай арнайы білімі немесе семсерлесу саласындағы арнайы білімі жоқтар даярлап келді. Бірақ, театр немесе кино актері семсерлесу сахнасымен бетпе-бет келгенде, оқу орнында үйренген білімі мен тәжірбиесі алдыңғы орынға шығады. Егер актер өнеріндегі көріністік мәнінің өсуін ескеретін болсақ, жаңа замандағы сахналық семсерлесудің рөлінің басымдығы арқасында ерекше бағалауларды қажет ететінін мойындауымыз қажет. Біздің отанымызға классикалық театр өнері кеңес үкіметі тұсында келді. Ал, қойылымдық семсерлесу өнерінің ресми тарихына сүйенетін болсақ ресей жеріне 1910 жылы алғашқы орыс тілді сахна семсерлесуі жайлы оқулықтың басылып шыққанын тілге тиек ете. Бұл еңбектің авторы – ресейде әскери қызметін өтеген француздық фехтмейстер Александр Люгар еді. Ол француз классикалық мектебінің белгілі ұстазы әрі тәжірбиешісі, өз заманының кең таралған семсерлесу түрлеріне баулыды – сабля, рапира, штык, сонымен қатар сабля арқылы штыкпен қаруланған қарсыласына арналған соғыс тәсілдерін де үйретті. Жиырмамыншы ғасырдың алғашқы онжылдығында семсерлесудің барлық түрінен өз кітабын жарыққа шығарды. 1903 жылы ең алғашқы «Француз мектебіндегі суық қару саналатын рапира арқылы классикалық семсерлесу нұсқаулығы» кітабын бастырды [1] (1910 жылы Санкт-Петербургте толықтырылып қайта басылған). Осыдан кейін іле-шала «Француз мектебіндегі эскадрон арқылы классикалық семсерлесу нұсқаулығы» [2], «Штыкпен семсерлесу» [3] кітаптары жарияланды. Осылардың барлығының өзіндік толықтырылымы ретінде «Шпагада, сабляда және штыкта тәжірбиелі семсерлесу» [4] кітабы шықты.

1909 жылы Люгардың семсерлесу мансабы күрт өзгеріске ие болды. Яғни, бейнелі түрде айтсақ, шайқас майданынан келген Люгар тек қана қолданбалы семсерлесудің классикасын ғана сахнада үйретуі мүмкін еді. Бірақ, семсерлесу шебері нағыз шығармашылық белсенділігін көрсетіп, сонымен қатар театр әлемінде классиканың билігін жоюға қарсы шықты. Ол актерлердің көпшілігі тек қана классикалық семсерлесу түрін білетініне назар аударды. Себебі, олардың арасындағы нағыз семсерлесудің шеберлері сахнада өзінің қабілетін пайдалана алмайтын еді. «... бұл кезеңде сахнадағы семсерлесу мәселесі алғашқы даму қадамдарында тұр, және де семсерлесу түсінігі интеллигенцияға ғана тән» [5, 5-бет].

Осылайша, Александр Люгардың келуімен сахна семсерлесу өнері алғашқы қадамдарын бастады. «Сахна сайысы» терминінің өзін қолданысқа Люгардың енгізгенін айтсақ та жеткілікті. Алғашқы қадамдардың нәтижесі «Шпагада, шпага мен қанжар, сабля және пышақпен сахналық семсерлесу мектебі» атты жаңа оқулық болды. 1910 жылы шыққан бұл кітаптың тәжірбиеде үлкен сұранысқа ие болғандығынан дәл осы жылы екінші басылымы жарық көрді.

Люгардың негізгі идеясы – классикалық семсерлесу мен театрдағы тәжірбиенің айырмашылығын анықтап, бөлу еді. «...Көпшілігі классикалық семсерлесуді өзге де мақсаттар үшін көшіреді. Сахнадағы әртіс нақты қаруланған адамды бейнелеу үшін ғана семсерлесу көмектеседі деген ұстанымда қалған. Бірақ, бұл түсінік өрескел қате, себебі

классикалық семсерлесу арнайы мақсаттар үшін пайдалы емес, әсіресе театр өнері мен жаңа эстетиканың талаптарында қажеті жоқ. Жоқ дегенде осы талаптардың көптеген бөлігінде» [5, 7-бет]. Сахна сайысы атты жаңа пәннің жасалуы өте қажетті болды және Люгар кәсіби түрде игере алды. Ол классикалық семсерлесуді базалық форма ретінде қабылдауды ұсынып, соңғы курста студенттер шынайы семсерлесудің жақсы техникалық базасы мен білімін игере отырып, сахна сайысы саласында мамандандырыла алуға тиіс еді. Ол өзінің естелігінде; «Егер, менің театр мектептеріндегі семсерлесуді үйрету арманым биіктерден көріне алса, соңғы курса сахна сайысын тереңдетіп игертуге болады»деп жазған еді. [5, 98-бет].

Люгардың пайымдауынша қолданбалы және сахналық семсерлесудің актерді оқытудағы методикасы дәл осылай гармониялық байланыс арқылы туындауы қажет. Нәтижесінде осындай курстың түлектері семсерлесу сахнасын орындау барысында сахна сайысының тәсілдерін пайдаланып, өздерінің физикалық және эмоционалдық семсерлесуші жадыларын шынайы қозғалтқыш әдістері мен қолданбалы техникалары арқылы көрсетуге қауқарлы болады. Ең қызығы дәл осы кезде К. С. Станиславский өзінің жүйесімен жұмыс істеуде еді. Оның негізгі құрамы актердің шынайы бастан кешкен тәжірбиесі жадына айналатындығы. Өкінішке орай, автордың бұл әдісі әрі қарай өз дамуын таппады. Келесі жылдары С. И. Зиминнің операсы өмір сүруін тоқтатып, Александр Люгар болса сол кезеңдегі белсенді болған қолданбалы семсерлесу саласына қайта оралды.

Бұл өнердің дамуындағы елеулі кезең 1948 жылы Иван Эдмунд Коханың «Сахналық семсерлесу» басылымы болды [6]. Бұл еңбектің ерекшелігі – ол ең алғашқы және жалғыз сахна семсерлесуі бойынша КСРО дағы оқулық еді. Сонымен қатар Мәскеудегі сахналық семсерлесу мектебінің негізін қалаған семсерлесудегі КСРО ның және Әлем жеңімпазы А.Б. Немеровскийдің де мектебі қалыптаса бастады. Бұл екі мектептің И. Э. Кох және А.Б. Немеровскийдің сахналық семсерлесу мектептері одақ көлеміндегі шығармашылық институттармен, орта оқу орындарында нақты эталон ретінде қабылданды. Кезең сайын пайда болған жаңа көшбасшылар мен идеяларға қарамастан (қарушы Леонид Ильич Тарасюк, режиссер, актёр, театр педагогы Аркадий Борисович Немировский, каскадер және трюк қоюшы Николай Николаевич Ващилин, спортшы әрі каскадер Владимир Яковлевич Баллон және тағы басқалары) Кохтың жазған әдіснесі бойынша барлық театрлық мектептер жұмыс істеді. Иван Эдмундович өзінің бағдарламасын жасау барысында мүлде басқа мақсаттарды көздеді. Ол жұмыс істей бастаған соғыстан кейінгі жастар тез және қарапайым сахна сайысы қатынасының әдістері мен әмбебап тәсілдерін қажет еткеніне аса назар аударды. И. Э. Кох сахна семсерлесуінің негізгі мәндерін енгізе ала отырып жаңа әліппесін жасап шықты. Өзі еңбегін аяқталған, толық энциклопедиялық деп есептеуі мүмкін еместігін айта кетті. Мысалға, «Сахна қозғалысының негізі» деп аталатын келесі кітабы «Сахна семсерлесуінен» айтарлықтай басым және тарихи материалдар мен педагогикалық тәсілдердің мен методикалық бояуы қанықтығымен ерекшеленді.

И. Э. Кохтың жұмысының басты ерекшелігі (Люгардың оқулықтарымен салыстырғанда) классикалық семсерлесуден мүлде хабары жоқ студенттерге нақты қажетті адаптация жасап, қолданбалы тәжірбиелі семсерлесуден сахналық бейнелеудің пайдасы үшін бас тарту болды. «Спорттық семсерлесу қозғалыстары тарихи қойылымдарды жасау барысында мүлде жарамсыз» [7, 11-бет] – деп Люгардың айтқан ақиқатын қайталады. Бірақ, Кохтың қабылдаған шешімі оған дейінгілер үшін қарама-қайшылыққа толы болды. Ресейлік сахна мектебі қалыптастырушылар классикалық семсерлесу туралы жақсы біліп, кейбіреуі тіпті семсерлесе алған күнде де сахнада бейнелей алмады, сондықтан оқу барысын қолданыстағы және сахналық бөлікке бөлді, ал, кеңестік шебер болса саналы түрде актерді үйрету методында қолданыстағы семсерлесуден бас тарту шешімін қабылдады.

Жиырманшы ғасырдың ортасында классикалық семсерлесуді спорттық семсерлесу алмастырды. Ол кезеңдерде семсерлесу өнері көптеген ішкі белгілерін: идея күресі, эмоция, инициатива, ритм, қарсыласпен сөйлесу тәжірбиесі секілді дүниелерін сақтауын жалғастырды. Мұнда көптеген кеңестік спорт педагогтарының спорттық семсерлесу қолданыс белгілерін ұрлап, соғыс және еңбек байланыстарына тікелей қатыссыз әрекеттерге толтырып, спорттық қару болса соғыс қаруынан алшақтағанын айтып жар салды.

«Дегенмен, жаттығу мен соғыс барысында жиі өзгертін кеңістіктегі нақты әрекеттердің әртүрлі қабілеті, қаруды пайдалану барысында семсерлесуге спорттық мінездеме беріп, әдеттер мен қалыпқа қолданыс бағасын ұсынады» [8, 7-бет]. Кох ең алдымен студенттердің тұрақты әрі қауіпсіз әрекет әдеттеріне назар салғандықтан семсерлесу спортының актердің оқу тәжірбиесіне жарамсыздығын ескертті: «...Осы кезеңде қалыптасқан театр мектептеріндегі спорттық семсерлесу сахнадағы семсерлесу мақсатын нақты ашып бере алмайды...» [7, 10-бет].

Нәтижесінде И. Э. Кохтың сахналық семсерлесу саласын спорттық оқулықтардың өзі де мойындады. 1967 жылы КСРО еңбегі сіңген спорт шебері Константин Трофимович Булочко өзінің семсерлесу түрлерінің классификациясы туралы еңбегін жариялайды. Бұл еңбектің мәтінінде семсерлесу өнерінің төртінші түрі: «... халықаралық спорттық семсерлесу, ұлттық семсерлесу, спорттық-қолданбалы семсерлесу және сахналық семсерлесу» - деп атайды [9]. К. Т. Булочко «тарихи суық қаруларға» назар аударған. Яғни, сұғатын, кесетін және сұғып-кесетін қарулардың қорғанысқа пайдаланылуына мән бергендігі баса көрсетілген.

И. Э. Кохтың жасаған пәні студенттерге семсерлесу әдістерінің сенімді жиынтығына арнайы ойластырып, күрескердің жадынан бөлек семсерлесу партитураларын жасаудағы жеке қиялын пайдалануға итермеледі. Кохтың сахналық семсерлесу бағдарламасы дәл осы себептен құрылымдық жүйенің базасында техника, жүйелеу және классификациялау әдістерінде ішкі әрекеттің ақиқаттығын жасауда айтарлықтай әлсіздікке ұрындырды. Актердің жадынан алшақтауы актер өнері саласында сол уақытта үлкен әсерлі серпіндерді қосады. Әсіресе К. С. Станиславскийдің жүйесіндегі жетістіктерден қосалқы техникалық әдіснамаларды қосып көркемдік әсерге итереді.

Айта кететін жайт, өзіндік тәсілдерді тексерместен оқытудың сенімді идеясы еркін күресте немесе жарыста айтарлықтай белсенді көрінеді. Бірақ, бір шарт нақты болуы тиіс: бұл жүйедегі педагог ұстанымы жеке қолданыстағы сахналық тәжірбиеге ие болуы қажет. Кохтың тәжірбиесі дәл осылай болды. Жоғары білікті семсерлесу шебері (Ленинградтың бірнеше дүркін рапира мен шпагада семсерлесу жүлдегері әрі чемпионы, КСРО чемпионатының үш дүркін жүлдегері, штыкпен соғыс барысында семсерлесуді оқыған әрі педагог), өзінің жады және тәжірбиесі арқылы студенттерді семсерлесу техникасына баулыды. Осылайша, оның жүйесі көптеген жағдайда педагогтарды ғана емес, өзін басқару интуициялық - техникалық орындаушыларды дайындауға бағытталды. Сондықтан, бұл идеяны жасауға ешқандай қайшылық болмады.

Бүгінгі таңда Александр Люгар мен Иван Эдмундович Кохтың сахналық семсерлесу мектептері театр өнерінде ешқандай да басымдыққа ие емес. Алғашқысы расымен ескірді. Заманауи қоғам жүз жыл бұрынғы студенттерді физикалық тәрбиелеу кеңістігінен өте алыста. Сонымен қатар, мектептен келген талапкер көп жағдайда семсерлесу туралы сахналық, классикалық және спорттық мәліметтерден мүлде бейхабар болғаны рас.

Кохтың мектебі болса бірегей емес. Біздің көзқарасымыз бойынша ескіруі өте қате. Себебі, өз уақытында белсенді болған жүйе, қарапайым тәсілдердің басымдығына емес, әрі қарай ұзақ және терең жан-жақты дамуды қалады. Дәл осындай дами Кохтың сахналық семсерлесу жүйесінің өмірін шексіз дамытатын еді. Соңғы жылдары шыққан оқулықтары кеңістік тұрғысынан бұрынғы ақпараттарды қайта жазғанымен, заманауи шығармашылық процессі мен даму талаптарына ешқандай да жауап бермейді. Дегенмен, бұл жердегі белсенді талаптар әлі күнге дейін сұраныста екені даусыз.

Мысалға, сахналық семсерлесу жайын нақты айтатын болсақ, көптен бері тура мағынасында сахналық болудан қалған. Егер де жиырмасыншы ғасырдың қырықыншы жылдары сахна концепциясын басты орынға қою болса, бүгінгі күні онымен тағы бір шындық жарыса алады, ол – кино шындығы. Заманауи кино. Өзіндік бейнелеу мүмкіндіктерін ұсына отырып, бұл өнер түрі жаңа көркемдік идеялар мен технологиялық қабілетін пайдалана отырып, ескі театр заңдылығынан біршама алға озады. Бірақ, семсерлесудің пайда болуынан бергі жаңа жағдайлардың нақты концепциясы жазылған оқулықтар жоқ. Сонымен қатар семсерлесудің түрлері мен қарулары, қажетті анықтамалары, ақылды терминологиясы, қойылымдық сайыстардың жүйеленуі, заманауи методика элементтері, эксперименттік ізденістер, жаңашылдық бір орнында тұрған жоқ. Шығармашылық пәнді дамытатын және басқа да көптеген белгілері пайда болды.

Сонымен қатар, сахналық семсерлесуге байланысты оқулықтар семсерлесу мәдениетін емес, тарихына және қарапайым деңгейлеріне көп көңіл бөледі. Нақтырақ айтқанда семсерлесу пәні тәжірбиелік шабыттың әсерінен теориялық білімдер шеңберінен алшақ кетпеуі керек. Егер Кох өзінің бағдарламасын жасау барысында кейбір семсерлесу классикасын пайдаланып, танымал әмбебап техникалар жиынтығын қолданса, бүгінгі көрерменнің ерекшелігі қоюшы мен орындаушыдан ешкім күтпеген арнайы білімдер мен қабілеттерді талап етеді. Бұл білімдер тек қана сайыстың тарихи стиліне ғана емес көптеген жоғалған, жоғалудың алдында тұрған және бүгінде бар ұлттық мектептерге тікелей қатысты екені рас мәселе.

Ең бастысы – бүгінгі оқулықтар методиканың потенциалды мүмкіндіктерін пайдалана отырып Люгардың жазған және Кохтың бас тартқан маңызды пікірлерін дамытып әрі жаңашыландыра алмайды. Әңгіме қойылған семсерлесу сахнасының лайықтылығы мен түпкі, қолданбалы классикалық семсерлесудің бірігуінен туындаған синтетикалық методика жайлы болып отыр.

Сахна сайысында ең басты мәселе шабуылдау мен қорғану тәсілдерін меңгеру екені белгілі. Дайындық барысында немесе қойылым сәтінде актерлер жалаң сезімдерге беріліп кетпеуі үшін нақты шабуылдау, яғни соғу, ұру және қорғану жаттығуларын мұқият орындап, санаға сіңіріп алу маңызды.

Бүгінгі таңда Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры Аман Бекенұлы Құлбаевтың «Сахна сайысы өнері» атты еңбегінде шабуылдау мен қорғану мәселелері туралы кеңінен жазылған. Біз мақалада отандық зерттеу еңбегінен көлемді сілтеме жасауды ұйғардық. «Соғудағы сермеу тәсілінің қимылынан адамның қай мүшесіне қарай бағытталатынын айқын сезіну үшін көзді еш уақытта қорқынышқа беріліп жұмып жаттығуды жасауға болмайтындығын ескертіп және орындаған кезде айтылған олқылықты қайталамауға назар аударуы керек. Көз жұмылып жасалған жаттығуда арақашықтықтағы дәлдік, үйлесімділік қимылы мен ырғақ бұзылады да, әріптестер бірін-бірі жалған әрекеттің тұзағына түсірулері мүмкін» [10, 109-б]. Яғни, қарсыластар өздерінің сенімділігі мен актерлік шеберлігін сәтті пайдалана білуі керек. Актер шеберлігіндегі әріптесінді (партнерді) сезіну қағидасын назардан тыс жібермей, актерлер бір-бірін үнсіз түсіне алуы маңызды. Тағы да бір маңызды жайт, сахна сайысында қолданылатын қарудың маңыздылығы. Әрбір қаруды пайдаланғанда оның жасалу мәні мен қолданылу ерекшелігін ұлттық деңгейде ғана емес, сахналық мәнерде игеру қажет. «Сайыс өнеріндегі жекпе-жекте партнердің қарусыз қалуы, қарудың қолдан ұшуы, қапы қалуы, күтпеген жағдайға тап болуындағы орындаушының тапқырлығын көрсететін сәттер аз болмайды. Сондай сәттердегі қарулы әріптеске қарсы тұру мен әртүрлі заттарды пайдаланып қорғанысқа көшудегі айла-амалдардың іске асуын ақылға сиятындай әсерлі көріністегі шешімді көрсете білу керектігі абзал» [10, 124-б].

Дәл осы кітапта Аман Бекенұлы қорғаныс түрлерін де тереңнен қарастырып өткен. Қорғаныстың үш түрі болады. Қорғаныс пен шабуыл әрқашан біте қайнасқан әрекеттер тізбегі. Себебі, шабуыл болмаған жерде қорғаныстың да болмайтыны заңдылық. Бірінші, басқа бағыттап ұру мен әріптесінің қорғанысы. Бұл жерде актерлер иілу мен сол аяқ және

оң аяқты дұрыс пайдалана білу арқылы жетістікке жетеді. Екінші ұру мен қорғаныс оң жақтан болатын түрі. Үшінші түрі сол жақтан болады. Бұл аталған қорғану түрлеріне байланысты: «Сайыс өнеріндегі қарулар мен қолданылған тәсілдердің мақсат мүддесіне сай қарумен ұрған бағытына қарап, қорғанудың да түрлері барын кең көлемде көрсете біліп, жауап беру айласын әріптесіне қимыл үстемділігін қолдану арқылы есе жібермеу, қапы қалдыру, үстемдік көрсету сынды психо-физикалық әрекеттерге сүйену керектігін студенттер этюдтерін талдағанда басты назарда ұстау керек» - дейді, «Сахна сайысы өнері» кітабында [10, 124-б].

Мақаланың көлемі мен болжамы осынау синтезді детальды түрде талдауды ұсынбайды. Дегенмен, бүгінгі театр өнерін оқытатын университеттерге ескі методикалардан да асып түсетін жаңаша зерттеулер мен тәжірбиеге енгізуге тұрарлық пікірлерді қалдыруға тиісті.

Бірнеше мысалдарды келтіреміз.

1. Қолданыстағы классикалық семсерлесуді тәжірбиелеу болашақ актерлерде дұрыс қозғалыстар мен эмоциональдық стереотиптерді қалыптастырады. Қойылған сайыстарда жұмыс істеу барысында актер ішкі әрекетті іздеу үшін қиялына емес, өзінің тәжірбиесі мен «сезінген жеке сезімдері мен ой» жадына сүйеніп, К. С. Станиславский енгізген жүйенің негізгі элементін жандандырады.

2. Сайыстық жеке тәжірбие актерге семсерлесу тәсілдерін үйренуге септеседі. Тәжірбиелі түрде семсерлесу техникасын игерген актер өзіндік макро және микро әрекеттерінде қателіксіз жалған «семсерлесушілік» бейнелерді анықтай алады. Нәтижесінде дұрыс әдеттер қаруды дәл және шебер ұстай алудан бастап кез келген қиын позицияда бола алумен аяқталады.

3. Сайыс техникасы актерге жеке техникалық тәсілдерде ғана емес барлық семсерлесу комбинаторикасында дұрыс қозғалыс бағытын табуға көмектеседі. Семсерлесу бойынша сансыз тәсілдерді игеріп, шынайы әрекет жасау мүмкіндіктерін тек қана сайыс тәжірбиесі ғана толықтай білуге жағдай жасайды. Осы техникалық деңгейді игергенде ғана орындаушыға жаңа көкжиектер ашып, дистанционды және темпоритмикалық күрестерді, динамиканы, инициативаны, ерік пен күрескердің маңызды қасиеттері шебер қолдануға күш береді.

4. Сайыс тәжірбиесі сұрағымен жылдамдық түсінігі тікелей байланысты. Жарыс барысында қатысушылар актерлерге беймәлім жылдамдықты игерген. Жоғары деңгейде, шындыққа жанасымды сайыстар жылдам және шынайы көрініп, көрерменді бейнелі түрде баурап алып, өзге әрекеттерге ритмикалық жағдай туындатады.

5. Сонымен қатар, сайыс тәжірбиесі актердің қойылымдық қиялын дұрыс және шынайы бағытта дамытады. Қарсыласпен жұмыс (актердің партнермен әдеттегі тәжірбиесінде) арнайы шабыттану мен соғысқа ұмтылу, спорттық тұрғыдан позитивті және құмарлықты қамтиды. Классикалық сайыстардың кейбір элементтері қойылымдық сайыстың хореографиялық партитурасына немесе қоюшыны қызықты, бейнелі әрі шынайы идеяны туындатуға итермелейді.

6. Қолданбалы классикалық семсерлесудің маңызды бөлігі ретінде қорғану өнерін нақты айта аламыз. Ал, актерлік тәжірбиеде бұл тікелей қауіпсіздік техникасымен байланысты. Шынайы шабуылдау мен қорғану тәсілдерін үйренген актер өзін дұрыс рефлекстермен қамтамасыз етеді. Бұл әдеттің сөзсіз тәжірбиелік қыры – сахналық сайыс барысында шынайы қауіп туындауы мүмкіндігінде шынайы қорғана алуы.

7. Қорғаныс өнерімен қатар классикалық семсерлесуде шабуылдау өнері де маңызды. Студент соққы жұмсауды енді ғана үйренгенімен, өзінің қаруын толықтай игере алмауы мүмкін. Жоғары деңгейде спортшылар жеңіл соққыларды сабақ та да сайыс та да жұмсап үйренген, олар жаңа бастаған студенттерге қарағанда өздерінің қаруы мен шабуылын және де көңіл-күй жағдайын да игере алады.

8. Классикалық семсерлесу дәстүрлі семсерлесу оқуларының процессінде (қарауылмен жұмыс, жеке сабақтарда, қарсыласпен жаттығуда) оқушыны дәлдікпен,

нақтырақ айтсақ конструктивті дәлдікке тәрбиелейді. Классикалық семсерлесуден тәжірбиеден өткен адам сахналық сайысты игерген адамнан гөрі дәлдікке көбірек ие. Бұл дәлдік қауіпсіздік техникасымен тікелей байланысты. Орындаушының дәлдігі сайыстың арнайы бейнелеуін байытады. Жоғары дәлдікті игерген сайыскерлер, өте қиын қозғалыс партитураларын жасай отырып, сайыс хореографиясын кеңейтеді.

9. Актерліктің шеберліктің ерекше идеясы арнайы түрде финтке (алдауға) байланысты. Жалған шабуыл мен жалған қорғанысты орындау барысында күрескер қарсыласының реакциясы арқылы шынайы сенімділікке жетуге тиісті. Қарсыласы да осы сәтте шынайы және жалған әрекеттерге дайын болуы тиіс. Мұндай өте күшті сахналық сайыстың мүмкіндіктері көрерменнің де шынайы уайымдау сезімін туындата алады.

10. Ең соңында осынау методиканы тәжірбиеден өткізуші актер, болашақ семсерлесу техникасы мен тәжірбиесін меңгерген адам ретінде жеке семсерлесу мәнерін студенттердің келесі буынына қалдырып семсерлесу техникасындағы жалған жолдарды жоюға септігін тигізеді. Осылайша, синтетикалық жүйенің барлық тірі организмдерге тән жеке жүргізе алу мүмкіндігі туындайды.

Актерді оқыту жүйесінің тәжірбиесінде бір ғана пункт элементтерді жасау мен байқап көруге жеткілікті еді. Біз көрсеткен он пункт бұл саланың белсенділігі мен қажеттілігін көрсетуде.

Бұл жүйенің және де қолданбалы семсерлесу мен классикалық және спорттық салада да қызықты болатыны сөзсіз. Бұл мүмкіндікте әлі толықтай зерттелмеген. Себебі, қолданбалы семсерлесу сахналық семсерлесудің мақсаты мен мәнінен айтарлықтай айырмашылығының болуында. Дегенмен, дәстүрлі методикалық шеңберін кеңейтетін болсақ сайысты орындау мен қою сапасы шынайы семсерлесушінің сапалық қозғалыстарына да әсерін беруі мүмкін. Кейбір жаттығу артықшылықтары театрдың жететін межесін айна қатесіз қайталайды. Кейбір жаттығулар – жеке-дара.

Қорытындылайтын болсақ, сахналық семсерлесу тарихы Ресейде және біздің елде жүз жылдың шамасында ғана дамыды. Бұл тарихты классикалық және сахналық семсерлесу тәжірбиесін біріктірген Александр Люгардан бастау алды. Қоғамдық өзгерістерге байланысты автор осы бағыттағы жұмысын жалғастыра алмады.

Сахналық семсерлесу тарихында келесі маңызды кезең, өзінің студенттерді даярлау барысында жасаған жеке бағдарламасын ұсынған Иван Эдмундович Кохтың оқулығы болды. Классикалық және спорттық семсерлесу білімі мен тәжірбиесі жоқ студенттер үшін және бәсекелестіктің болмауынан дәл осы бағдарлама өзінің даму жолына түсті.

Осылайша Александр Люгардың о бастағы актердің семсерлесудің екі түрін жетік меңгеруі қажет деген үйрету процесі қажетсіз және жетілдірілмей қалды. Люгардың идеясы қызықты, дамушы және заманауи кейіпке ие болды да, қолданбалы және қойылған семсерлесу методтары бірігіп жаңа бағытты тудыруға тиіс. Жаңа шығармашылық көкжиектер актерлерге де сайысты қоюшыларға да өте қолайлы. Сондықтан, классикалық және сахналық семсерлесу идеяларын біртұтас дүние ретінде зерттеп, әрі қарайғы дамуы үшін ғылыми зерттеулер мен театр өнеріне баулитын оқу орындарында тәжірбиеден өткізуіміз қажет деген пікірге тоқталамыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Люгар А. Руководство классического фехтования на рапирах французской школы. М., 1903. 80 бет.
2. Люгар А. Руководство классического фехтования на эспадронах французской школы. М., 1904. 62 бет.
3. Люгар А. Руководство фехтования на штыках. СПб.: В. Березовский, 1905. 72 бет.
4. Люгар А. Практическое фехтование на шпагах, саблях и штыках. М.: [Б.и.], [б. г.].
5. Люгар А. Школа сценического фехтования на шпагах, шпагах с кинжалами, саблях и бой на ножах. М.: тип. «Печать и гравюра», 1910. 80 бет
6. Кох И.Э. Сценическое фехтование. Л.; М.: Искусство, 1948. 292 бет

7. А.Б. Немеровский «Пластичное выразительность актера», Искусство 1976 г.
8. Фехтование. Учебник для институтов физической культуры / под общ. ред. В.А.Аркадьева. М.: Физкультура и спорт, 1959. 485 бет.
9. Фехтование. Учебник для институтов физической культуры / под общ. ред. К.Т.Булочко. М.: Физ- культура и спорт, 1967. 431 бет.
10. Құлбаев А. Б. Сахна сайысы өнері: Оқулық / - Алматы, 2014. – 212 бет.

«ВОКАЛ» ПӘНІ АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ АРТИСТЕРДІҢ МУЗЫКАЛЫҚ- ЭСТЕТИКАЛЫҚ ОЙ-ӨРІСІН ДАМУ МӘСЕЛЕСІ

Тасболатұлы Әлімжан,
1 курс магистранты

Карамолдаева Д. О.,
Доцент

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые проблемы развития музыкально-эстетического кругозора будущих артистов. Проанализированы просветительская деятельность первого казахского ученого Ч.Валиханова, педагога И.Алтынсарина и поэта-мыслителя А.Кунанбаева.

Ключевые слова: Музыкально-эстетический кругозор, музыкально-эстетический вкус, вокал, народное исполнительство, интерес.

Abstract: The article deals with some problems of developing the musical and aesthetic outlook of future artists. The educational activity of the first Kazakh scientist Ch. Valikhanov, teacher I. Altynsarin, and poet-thinker A. Kunanbayev is analyzed.

Keywords: Musical and aesthetic outlook, musical and aesthetic taste, vocals, folk performance, interest.

Қазіргі кезде көптеген драма театрлары репертуарына көз жүгіртсек, онда қойылымдардың басым көпшілігінің музыкамен, әнмен көркемделгендігін көреміз. Оның үстіне, вокалдық шығармалар қай спектакльдің болмасын толыққанды компоненті ретінде, драматургиямен, актер шеберлігімен, сахна тілі, сахна қозғалысымен қатар күрделі драматургиялық функцияларды шешуге ат салысады. Міне сондықтан, қазіргі театр тынысының үдерістері болашақ артистің (ол музыкалық театр, драма театры артисі болсын), вокалдық дайындығына қойылатын талаптарды да күшейтеді, ал оның негізі ЖОО қабырғасында білім алып жүргенде қалануы тиіс. Болашақ театр артистерін жан-жақты дамыту, ең алдымен оның музыкалық-эстетикалық ой-өрісін дамыта отырып, музыкалық-эстетикалық талғамын дамыту қажеттілігіне тіреледі.

Жалпы «ой-өріс» түсінігі нені білдіреді? Д.Н.Ушаковтың сөздігінде «ой-өріс» деген сөздің екі интерпретациясы берілген:

1. «ой-өріс» - кеңістік, көзбен көретін көкжиек...;
2. «ой-өріс» – көлем, қызығушылық, танымдық шеңбері.

С.И.Ожегов пен Н.Ю.Шведованың «Толковый словарь русского языка» еңбегінде «кругозор» түсінігі Д.Ушаковтың екінші интерпретациясымен сәйкес келеді: «қызығушылық, білім көлемі». Олай болса, біз тұлғаның танымы мен қызығушылық жүйесі ой-өрісті құрайды және ол кең көлемдегі ақпараттық білім негізінде қалыптасады деп тұжырымдаймыз.

«Ой-өрісті» оның психологиялық-педагогикалық тұрғысынан қарайтын болсақ, тұлғаның музыкалық-эстетикалық мәдениеті құрылымының компоненті ретінде, оның міндетті түрде мынадай құрамдас бөлігі болуы керек деп ойлаймыз: қызығушылық, білім және өздігінен білім алу қажеттілігі.

Т.М.Николаеваның пікірінше: «адамның ой-өрісі кең болған сайын, оны толғандыратын, қызықтыратын мәселелер жайлы да білімі терең болады, есте сақтау қабілеті де күшее түседі» (1).

Қызығушылық ұғымы білім, білік, дағдымен қатар, ой-өрістің құрылымдық компонентінің құрамына енеді.

Белгілі әдіскер-оқытушы, әнші Г.Ж.Қарамолдаевамен пікірлескенімізде, ол қызығушылық тудыру эстетикалық тәрбиелеу мәселесінің өте күрделі үдерісі екендігіне

тоқталды. Бұл ретте сабақты жүйелі түрде ұйымдастыра білудің және алғашқы сабақтың маңызы аса зор екендігін ескере отырып, білім алушыларда қызығушылықтың туындауы, бастау алуы осыған байланысты екендігін атап өтті. Музыкалық-эстетикалық «ой-өріс» қалыптасуына оқытушының әншілік дауысы, сырт келбеті, киім-киісі, жүріс-тұрысы, сөйлеу мәдениеті, өзін-өзі ұстай білуі, білім алушылармен қарым-қатынасы, т.с.с. көптеген факторлардың әсер етуі өз алдына, сабақты жоспарлау, тақырыпқа байланысты қызықты материалдар табу, орындалатын әндердің білім алушының дауысының диапазонына сәйкестігі, мазмұнының түсініктілігі де өз әсерін тигізетіндігін тілге тиек етті.

Өткен ғасырдағы қазақ драма театры тарихына көз жүгіртер болсақ, ең алғашқы іргетасы қаланған қазақ драма театры актерлерінің қайсыбірін алып қарасаңыз да, олардың бәрі шетінен тума талант, күміс көмей әнші, жыршы, күйші, өлеңші екендігін және олардың музыкалық-эстетикалық, әншілік-орындаушылық шеберлігінің өте жоғары деңгейде болғандығын білеміз.

Сол заманда өмір сүрген халық музыка өнері өкілдерін жан-жақты қабілетті, өз уақытының білімді де, білгір адамдары болды деп түйіндейміз. Халық олардың шығармаларын сүйіп тыңдады және тез жаттап алды. Себебі ол шығармалар халықтың эстетикалық көзқарасына сәйкес келетін еді және олардан халықтың күнбе-күнгі өмірінің, күресінің, келешек туралы ой-армандарының көркем суретін табуға болатын.

Қазақ әдебиетінің классигі Абай әндеріндегі музыкалық-эстетикалық көзқарас, оның маңызы болашақ ұрпаққа баға жетпес құндылық болып табылады. Абай әннің рөлін өзінің көптеген шығармаларында шеберлікпен суреттеді. Оның мысалы ретінде мына жолдарды келтіре кетпекпіз.

Шырқап, қалқып, сорғалап, тамылжиды,

Жүрек тербеп, оятар баста миды.

Бұл дүниенің ләззаты бәрі сонда,

Ойсыз құлақ ала алмас ондай сиды.

1884 жылы орыс саяхатшысы, жазушы Н.Стреумохов қазақ ауылына келе жатып, алыстан естілген әсем әнге құлақ салады. Жақындай келе, үлкен бір жиында тамылжытып ән салып отырған әншіні көреді: «Мен бейтаныс дауыс шыққан жаққа қарап, бар ықыласыммен тындап тұрып қалыппын. Дауыс бірте-бірте күшее түсті де, жүйелі қазақ әуенінің қалыбына ауысты. Шынымды айтсам, ешқандай итальян ариясы маған дәл осы бір қарапайым да асқақ, әрі мұнды әндей әсер етіп көрген жоқ» - деп жазады (2). Белгілі саяхатшы, жазушыны әншінің орындауындағы шығарманың көркемдігі, музыкалық-эстетикалық талғаммен, асқан шеберлікпен жеткізе білуі толғандырған болар.

Бұл ретте В.Н. Немирович-Данченконың мынадай сөздерін келтіре кетуді жөн көрдік: «Ән актер сезімінің мәнерлігін көрсетудің бірден-бір жолы дейтін болсақ, онда әнді актерден бөліп қарастырудың ешбір реті жоқ. Дауыс, пластика – бұл актердің бейне сомдауға қажетті мәнерлік құралдары.» (3). Б.Г.Голубовский былай деп жазады: «Шынын айту керек, көбі К.С.Станиславскийдің кезінде жоғары бағаланған актер кәсібінің парасатты заңдылығын ұмыт қалдырады: қол қимылын, тәнді, дауысты меңгере алу. Иә, актер – өзіндік ерекше, тұлға суреткер» (4).

Болашақ актердің шығармашылық келбетінің қалыптасуына орасан зор әсер ететін вокал пәнінің эстетикалық, танымдық және тәрбиелік функциясы. Адам көңіл-күйінің ішкі құпиясын ғана емес, айналамызды қоршаған болмыстың сан-алуан құбылыстарын жеткізуге қабілетті музыкалық бейненің ауқымдылығы, студенттерді әсемдік әлеміне жетелейді, олардың мінез-құлқы мен талғамының қалыптасуына әсер етеді, ізгілік қасиеттерді жетілдіреді, оның шығармашылық өзіндік потенциалдық мүмкіндіктерін анықтауға септігін тигізе отырып, актердің эмоциялық-психикалық табиғатының дамуына күшті серпін береді.

Адамды рухани жетілдіретін әннің рөлі, вокалдық бейненің мәнерлігі туралы сахна шеберлері талай рет көз жеткізіп, пікірлер айтқан. Қазақ халқының бұлбұл әншісі Бибігүл

Төлегенованың мына бір түйінді ойлары үлкен мәнге ие: «Ән - бөлекше әлем. Әнші болу көбіміз ойлайтындай дайын сөз, дайын әуенді қалықтата жөнелу емес. Әнші сол «дайын» әнді өзінше тербеп, өзінше қайта туғызушы. Бір әнді жүз әнші орындаса, соның ішінен бөлектене білуің керек. Сен өзгені былай қойғанда, өзіңнің бір тапқаныңды қайталамауың керек.

Қайталадың-ақ – табиғаттан әлі еншісін алмаған ән өнерін өлтіргенің. Міне – творчество азабы. Ал, творчество қуанышы да осыдан келіп шығады» (5).

Бұл жерде әннің мазмұнын сөз арқылы жеткізіп қою ғана емес, музыканың бейнені анықтайтын интонациясын, эстетикасын жеткізудің маңыздылығы орасан зор деп санаған.

К.С.Станиславский драма актерін дайындау үшін музыканың, әсіресе вокалдық өнердің қажеттілігіне өте үлкен мән береді. «Музыка мені толғандырған көптеген күдікті, түсініксіз жағдайларымды шешуге көмектесті; ол актер сөйлей алуы тиіс дегенге менің көзімді жеткізді» (6).

К.С.Станиславскийдің пікірінше, драма актеріне әртүрлі жанрдағы вокалдық шығармаларды үйрену, композиторлардың өмірі мен шығармашылығы, әннің шығу тарихы туралы әңгімелер рөлдің «өмірін» байыта түсуге себепкер болады. Ән мен сөздің сабақтастығын актер саналы түрде сезінеді. Осы сабақтастыққа ерекше назар аудара отырып, ол «мәдениеттілікке ән салу мен музыка тындаусыз үйренуге болмайтындығын түсінеді», - деп жазады (7)

Адамның шынайы және әдемі интонациясының қалыптасуына ән сала білудің маңызы зор. «Сөзді, барлық дауыссыз дыбыстарды нақты, айқын шығара отырып, әндетпеу керек, интонациялау керек», - дейді **К.С.Станиславский мен В.И.Немирович-Данченко** (8). Сондықтан да болашақ драма актерлерінің қызмет түрін, олардың алдағы уақытта атқаратын жеке вокалдық мүмкіндіктерін ескере отырып, жоғары кәсіби деңгейде дайындаудың маңызы өте зор деп ойлаймыз.

Соңғы жылдары М.Әуезов атындағы академиялық драма, Мемлекеттік қуыршақ театры актерлері үшін театр әкімшіліктері арнайы вокал сабағын ендірді. Актерлер аптасына екі рет вокал сабағына қатысып, тыныс алу дағдыларын ретке келтіреді. Әртүрлі тақырыптағы шығармаларды орындау арқылы оның музыкалық-эстетикалық құндылығын мәнерлік құралдарын, айтылып отырған шығармалардың мәнін қалай сезінеді, ән айту барысында тыныс алу түрлерін қалай қолдана алады, осының бәрін дайындап, аттестациядан өтеді. ҚР еңбегі сіңген қайраткері Д.Жүсіп ол туралы бізбен пікірлескенінде былай деді: «Бұрын басты рольдерде ойнайтын спектакльдерден соң («Томирис», «Ай мен Айша», «Аршын мал Алан») бес-алты күнге дейін, дауыс шымылдығына салмақ түскендіктен, тамақтың бұлшық еттері әлсіреп, сөйлей алмай қалатынынмын. Вокалмен айналысқаннан бері қарай дұрыс тыныс алу арқылы сөйлеуді қалпына келтірдім, даусым шаршамайтын болды. Оған қалалық № 5 емхананың фоноаторы, дәрігер С.Қарымсақоваға қаралып, тексеру арқылы көз жеткіздім. Жоғарыда көрсетілген спектакльдерден соң, ертеңіне тексерілуге барған кездерімде, дәрігер дауыс шымылдығының еркін жұмыс істеп тұрғанын, онда ешқандай тамаққа салып айту белгісінің жоқ екенін айтты. Сондықтан да, драма театры артисі міндетті түрде вокал пәндерінен сабақ алып тұруы керек, ол өз кезегінде дауыстың серпінділігін, ұзақ жылдар бойына қалтқысыз жұмыс істеуін қамтамасыз етеді, оның үстіне орындайтын вокалдық шығармаларымның ішкі қуатын, эстетикасын, энергетикасын терең түсіне бастадым».

Музыкалық-эстетикалық тәрбие мәселесі шығыс ғұламаларының да зерттеу өзегі болған. Мәселен, ғұлама ғалым әл Фараби «Музыканың үлкен кітабы», «Әлеуметтік этикалық трактаттар», «Философиялық трактаттар», т.б. еңбектерінде эстетикалық, этикалық мәселелерге көңіл бөліп, көркемдік, сұлулық, бақыт категорияларының негізін дәлелдеп, көңіл бөлгендігін аңғарамыз. Идеяларының басты түйіні – білім, руханилық, сұлулық. Адамның эстетикалық қажеттіліктерін қанағаттандыруда музыкаға үлкен мән бере отырып, оны сұлулықты сезінудің рухани күші екендігін атап көрсетеді.

Қазақтың ұлы ғалымы Ш.Уәлиханов «табиғат көріністерінен эстетикалық ләззат алып, сұлулық, әсемдік, тартымдылық және ұнасым мен үндестік атаулыны сезімтал сергек көңілмен қабылдау қажет» – деп, табиғаттың сұлулығын тану адамдарға рухани күш беретіндігін айтқан болатын.

Жастарға эстетикалық тәрбие беру мәселесін зерттегендердің бірі, кезінде халықтық мектептер ашып, ағарту жұмысына ерен еңбегі сіңген Ы.Алтынсарин олардың дүниетанымының қалыптасуына, эстетикалық талғамының, ой-өрісінің дамуына отбасы, ортасы қатты әсер ететіндігіне назар аударды. Ағартушы эстетикалық тәрбие мәселесіне арнап арнайы еңбектер жазбағанмен, оның эстетикалық көзқарастары педагогикалық шығармашылығынан кеңінен көрініс тапты.

«Қараңғы қазақ көгінде» жарық жұлдыздай жарқ еткен от ауызды, орақ тілді акын С.Торайғыров қазақ халқының өміріндегі ән өнерінің алатын орны туралы былай деп көрсетеді: «Халықтың әні кетсе, табиғаты жесір қалады, сәні кетеді. Сәні кетсе, жаны кетеді» (9).

Педагогика ғылымының тарихында өзіндік орны бар ағартушы-педагог, қазақ зиялыларының бірі М.Жұмабаев өзінің «Педагогика» еңбегінде «Баланы сұлу искусствомен терең таныстыру керек. Бала неше түрлі сұлу үндерді естісін, неше түрлі сұлу түрлерді, түстерді көрсін, сұлу сөздер, сұлу өлеңдер жаттасын. Түрлі музыка құралдарының үндерін тыңдасын, сурет салып үйренсін. Ән салып, музыка құралдарында, ойнап үйренсін. Міне, осыларды істесе, баланың сұлулық сезімдері өркендейді» (10). Музыкалық-эстетикалық ой-өрістің қалыптасуы Қазақстан ғалымдарының зерттеулерінде де көрініс табады.

Қазақтың белгілі ғалымдарының бірі С.А.Ұзақбаева өзінің 1995 жылы жарық көрген «Тамыры терең тәрбие» деген еңбегінде бүгінгі мектептегі эстетикалық тәрбиеге терең үңіледі. Онда эстетикалық тәрбиенің маңызы және міндеттерімен қатар балаларға эстетикалық тәрбие берудегі ұлттық өнердің рөлін баса көрсеткен.

С. Ұзақбаеваның айтуынша «эстетикалық тәрбиенің қалыптасып, дамуына қазақтың халық ауыз әдебиетіндегі поэтикалық және музыкалық шығармашылығы (мақал-мәтелдер, ертегі, аңыз-әңгімелер, жұмбақтар, жаңылтпаштар, эпос, жыр, терме, айтыс, ән-күйлер) орасан үлкен рөл атқарды және бүгінгі күнге дейін атқарып та келеді. Ұрпақтан ұрпаққа жеткізіліп келген оның таңдамалы үлгілері өсіп келе жатқан ұрпақты тәрбиелеудің таптырмас құралына айналды. Халықтың көркемдік шығармашылығының бұл түрлерінің ішінде XVIII-XIX ғасырлардағы акын-жыраулардың шығармаларының да орны ерекше» (11).

Қорытындылай келе айтпағымыз, болашақ артистердің музыкалық-эстетикалық ой-өрісінің дамуына әсер ететін «Вокал» пәнінің алатын орны екендігігі. Сондықтан да, ЖОО-да аталған пәнді жүйелі түрде оқыту үлкен мәнге ие болуы тиіс.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Николаева Т. Сочетание общеклассной, групповой и индивидуальной работы на уроках как одно из средств повышения эффективности учебного процесса: Автореф. дисс... канд. пед. наук. -М.:МППУ, 1992.-22 с.
2. Қоспақов З. Қазақтың әншілік өнері: Зерттеу мақалалары мен очерктері. – Алматы: Өнер, 1999. -192 бет.
3. Станиславский и Немирович-Данченко об искусстве актера-певца: Сб. материалов. - М.: Искусство, 1973. - 144 с.
4. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. - М.: Искусство, 1986. - 190 с.
5. Төлегенова Б. Дарынға да тәрбие керек. Лениншіл жас, 30 қыркүйек 1978
6. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. - М.: Искусство, 1983. - 424 с.
7. Станиславский К. Собрание сочинений: В 3-х т. — Т. 1. - 354 с. -М.: Искусство, 1954.
8. Станиславский и Немирович-Данченко об искусстве актера-певца: Сб. материалов. - М.: Искусство, 1973. - 144 с.

9. Торайғыров С. Таңдамалы шығармалар жинағы. Алматы. 1999.б–2 59 б.
10. М.Жұмабаев. Педагогика. – Алматы: ана тілі. 1992.- 160 бет. (Халық қазынасы)
134 бет
11. Ұзақбаева С.А. Тамыры терең тәрбие. – Алматы, «Білім», 1995. –232 б.

ҰЛТТЫҚ КӘДЕСҢЙЛАРДЫ ЖОБАЛАУ ЖӘНЕ ЖАСАУДЫҢ ЗАМАНАУИ ҮРДІСТЕРІ

Тілеуханов Нұржан Сағынұлы

Философия ғылымдарының кандидаты, доцент
nurzhan.tleuhan@mail.ru

Хайролла Жанғазы Хайроллаұлы

Магистрант,
М. Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан
мемлекеттік университеті
Орал қаласы

Аңдатпа: Бұл мақалада ұлттық кәдесый бұйымдарының дизайнерлік шешімі, көркемдік образы және кәдесыйдың жалпы эстетикалық мәдениетінің ерекшеліктері және ұлттық кәдесыйлар үлгісі негізінде отандық өнеркәсіп дизайнында заманауи стилдік үрдістердің дамуы негізінде брендті қалыптастыру мәселелері қарастырылады.

Кілт сөздер: Кәдесый, стиль, форма, дизайнерлік шешім, көркем образ, эстетика.

Аннотация: В данной статье рассматриваются вопросы формирования бренда на основе дизайнерского решения национальных сувенирных изделий, художественного образа и особенностей общей эстетической культуры сувенира и развития современных стилистических процессов в отечественном промышленном дизайне на основе модели национальных сувениров.

Abstract: This article deals with the formation of the brand on the basis of design solutions of national Souvenirs, artistic image and features of the overall aesthetic culture of Souvenirs and the development of modern stylistic processes in domestic industrial design based on the model of national Souvenirs.

Шығармашалық проблемалар шеңберін кеңейтетін материалды зерттеу және жүйелендіруге деген қызығушылық дизайн тәжірибесі арқылы белсенді қолдау табады. Заманауи технологияның барлық талаптарын ескере отырып, жаңа бейнелі-стильді шешімдерді қалыптастыру, шығармашылық әдіс-тәсілдерді білікті қолданысына ықпал ететін, кәдесый өнімдері дизайнерлері үшін жүйелі ғылыми базаны қалыптастыруға қатысты өткір қажеттілік туындады.

Жобалау дизайн тәжірибесінде маркетинг жағдайында кәдесыйлардың қолданыс ерекшеліктерімен байланысты мәселелер мүлдем жаңа болып табылады. Бүгінгі таңда дизайнерлік шешім, көркемдік образ және кәдесыйдың жалпы эстетикалық сипаттамасына маркетинг мәселелері жағдайы да тәуелді болып келеді. Шығармашылық туынды ретінде – кәдесый бұл біздің қоғамның эстетикалық мәдениетінің кеңістік элементі болып табылады. Кәдесыйдың қалыптасу ерекшеліктері және кәдесыйдың көркемдік-графикалық стилінің даму өзгешеліктерін зерттеу бүгінгі таңда көкейкесті болып табылады.

Ұлттық кәдесый дизайнында оның пайда болу тарихы, әртүрлі елдердің мәдени салт-дәстүрлері, тілдік ерекшеліктері тығыз байланысты, сондықтан кешенді қарастыруды талап етеді. Қатаң бәсекелестік, кәдесый өнімдерінің орасан сантүрлілігі жағдайында кәдесыйдың шынайы танымал жаңа брендін қалыптастыру заманауи үрдістер және ұлттық салт-дәстүрлерді бейнелейтін, көркем жобалау бейнесі және жарқын аңызды қалыптастыру, тарихи жайттарды білу негізінде ғана мүмкін болады [1, 47 б.].

Мұндай жағдайда экономиканың қазіргі заманғы парадигмасы қоғам мәдениетімен экономикалық даму тиімділігін байланыстырады.

Кәдесый өнімі тауарларды сату және тұтыну мәдениетін қоса, заманауи мәдениеттің маңызды бөлігі болып табылады. Өңірлік ерекшеліктерді ескере отырып, ұлттық кәдесыйлар үлгісі негізінде отандық және шетелдік өнеркәсіп дизайнында заманауи стилдік үрдістердің дамуын бақылау белгілі бір брендті жайғастыру және фирмалық стилдің бөлігі ретінде кәдесый туралы жалпы түсінік қалыптастыру аса көкейкесті болып табылады. Бұл әсіресе маңызды болып есептеледі, себебі визуалды «сурет» арқылы бренд тұтынушы тілінде сөйлейді, кәдесый құндылықтары туралы хабарлайды, оның ішінде аумақтың даму мәдениетіне жағымды әсер ету тұрғысынан да хабардар етеді. Кәдесый Қазақстан халықтарының тіршілік мәдениетіне ежелгі заманнан еніп, ел беделіне әсер ететін Қазақстанның өзіндік ерекше брендіне айналды. Сондықтан көп қырлы Қазақстан мәдениеті және ұлттық салт-дәстүрлерді сипаттайтын ұлттық кәдесыйлар негізінде отандық кәдесый өнімі дизайнында заманауи кәдесый өнімдері дизайнында қазіргі заманғы стилдік үрдістердің дамуын зерттеу ойға қонымды болып табылады [2, 13 б.].

Сый тартудың қазақ салт-дәстүрі ырым түсінігімен тығыз байланысты. XIX ғасырдағы қазақ болмысындағы «ырымның» маңызды рөліне өз заманында Ш.Уәлиханов назар аударған. Ол бір мезгілде кие (қасиетті күш) және (әл-ауқат, бақыт) және «кесір» (жамандық) ұғымдарын «ырым» түсінігіне шоғырланған негізді анықтай алды. Кие - бұл табиғаттың дүлей күші, тірі табиғат және заттарда болатын киелі салттық күш.

Белгілі бір дәрежеде сый тарту дәстүрі әлеуметтік қарым-қатынастар, дәстүрлі қазақ экономикасына арналған бірқатар еңбектерде көрініс тапты. Қарастырылатын проблема бойынша қызықты мәліметтер мен ережелер Ә.Х.Марғұлан, С.З.Зиманов, Л.Т.Төлеубаев, С.Л.Фукс, Д.Х.Кармышева, Н.Әлімбаев, Н.Ж.Шаханова, Ж.О.Артықбаев, Ш.Ж.Тохтабаева, С.Кенжеахметов, Ж.Т.Ерназаров, Е.М.Смағұлов еңбектерінде келтірілген. Қазақтардың неке қарым-қатынастарында сый тарту салт-дәстүрі Ә.Х.Марғұлан, Н.А.Кисляков, Х.А.Аргынбаев, Н.П.Лобачева, А.П. Жакипова, С.Л.Фукс, А.Т.Төлеубаев, С.Кенжеахметов, Ж.Т.Ерназаров еңбектерінде қазақтардың дәстүрлі мәдениетінің отбасылық әдет-ғұрыптылық шеңберінде ұлттық белгінің құрамдас бөлігі ретінде сый тарту актілеріне назар аударады [3, 19 б.].

Дәстүрлі институттар шеңберінде әрекет ететін сый тарту және айырбастау туралы қазақстандық тарихшылар және этнографтардың соңғы еңбектерінде сөз болады. Олардың арасында 2001 жылы жарияланған «Обычай и обряды в прошлом и настоящем» мақалалар жинағын айырықша атап өтуге болады. Әртүрлі халықтар мәдениетінде сый тарту және сый айырбастау проблемасы XX ғ. екінші жартысындағы КСРО ғалымдарының бірқатар зерттеулерінде көрініс тапты. Оның ішінде Ю.П.Аверкиева, В.К. Гарданов, А.Я.Гуревич, В.В.Иванов, В.М.Крюков, Э.Я.Рикман, И.Я.Фроянов және т.б. еңбектері бар. Этнографтар, тарихшылар және филологтар сый тарту, құран шалу, той жасау т.б. мағынасын әртүрлі қоғамдық жүйелер мен тарихи кезеңдерге тән айырбастың қалыптастыратын элементтері ретінде қарастырды [4, 51 б.].

Медиевистика аясында ерте орта ғасырлық батыс еуропалық мәдениетті сый тарту рөлі және байлық мағынасын зерттеген кеңес тарихшысы А.Я.Гуревичтің еңбектері маңызды орын алады. Ғалым өткен ғасырдың 1980-шы жылдары кеңес тарихи ілімінде алғашқылардың бірі болып «әлеуметтік микрокосм ретінде адам табиғатының барлық нақты көрінісі», адамды және оның мінез-құлық табиғатын кешенді зерттеу идеясын алға тартты. М.Мосс және Е.Бенвенисттің теориялық ережелеріне негізделі отырып, А.Л.Гуревич ерте орта ғасырлық еуропалықтар өміріндегі сый тарту және айырбастау сияқты құбылыстардың кеңінен таратылу туралы қорытынды жасады. Ғалым зерттеулерінде сый мәселелері, оның құпия мағынасы, скандинавиялық халықтардың әлеуметтік рөлі ерекше орын алады.

Бүгінгі таңда айырбастау тұжырымдамасы сан түрлілігі және дүмбілездікпен ерекшеленетін ғылыми ізденістер қабатын құрайды, бұл зерттеушілерге осы мәселеге қайта-қайта назар аударуға мүмкіндік ұсынады [5, 84 б.].

Сый тарту теориясының дамуы (XX ғ.басы) жетекші батыс еуропалық әлеуметтік антропологтардың есімдерімен тығыз байланысты. Олар аталған мәселені қалыптастыру және оның тарихи алғашқы түрі - сый тарту мәселесіне қатысты біріншілік жүлдесіне ие болды. Аталған салада сиқырлы салт жораларда тылсым күштерді сый тарту арқылы қайырымдылыққа бағыттаудың маңызды рөлін көрсеткен негізін қалаушы Д.Д.Фрээр болып табылады. Айырбастау мәселесін қалыптастыруды кейіннен Б.К.Малиновский, Аван Геннсеп және М.Мосс, К.Леви-Строс табысты жалғастырды. Олардың еңбектеріне байланысты материалды және материалды емес құндылықтарды әмбебап айырбастау және ұзақ мерзімді уақыт көзқарас тұрғысынан алғашқы қауымдық және дәстүрлі қоғам өмірін зерттеудің негізі қаланды.

Д.Фрээрдің оқушысы, Б.К.Малиновский сыйларды айырбастау материалды айырбастауға сәйкес келмейтіндігін көрсетті. Айырбастау байлықты арттыруға әкелмейді, айырбастауды ынталандыру ретінде әлеуметтік біріктіру және ынтымақтастықта жеке тұлғаның экономикалық емес, әлеуметтік-психологиялық қажеттіліктері әрекет етеді. Бүгінгі таңда айырбастау тұжырымдамасы сан түрлілік пен аяқталмаумен ерекшеленетін ғылыми көзқарастар қабатын құрайды, бұл зерттеушілерге осы мәселеге қайта-қайта жүгінуге мүмкіндік береді [6].

Мәселенің зерттелу жағдайы: аталған диссертация үшін базалық материал эстетика мен философия саласындағы А.Ф.Лосев, М.С.Каган, В.В.Бычков, О.А.Кривцун еңбектері болып табылады. Эстетикалық тәсілдеме кәдесыйды дизайнның жобалау-эстетикалық санаты ретінде зерттеу, эстетикалық құндылықтарды қарастыру, эстетикалық және күнделікті эмоциялар қарым-қатынас мәселесін қозғауға көмектесті. Бұл жағдайда эстетика деректерді өзіндік дербес және сезім тұрғысынан қабылданатын құндылық ретінде, болмыстың кез келген саласының бейнелі пішіндерінің саласы ретінде өзінің пәніне ие философиялық пән ретінде қабылданады (В.В.Бычков).

Аталған зерттеу тұрғысынан А.Ф.Лосевтің екі еңбегі қызығушылық тудырады «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» және «Теория художественного стиля» (2004). Алғашқы еңбегінде автор өткен жылдары ғалымдар қалыптастырған стилдер теориясын салыстырмалы түрде талдау ұсынады, екінші еңбегінде - көркемдік стилдерді заманауи топтастыру мысалдары және көркемдік стилдің бастапқы үлгілерін топтастыру беріледі. Мәдениеттің дамуына елеулі ықпал ететін айырықша жобалау әрекеті ретінде дизайнға қатысты біздің ұстаным В.В.Чижиков пен Е.М.Фандееваның еңбектерінен бастау алады. Біздің зерттеуіміздің негізін қалайтын еңбектер Н.В.Воронов, А.А.Грашин, А.В.Иконников, А.Н.Лаврентьев, С.М.Михайлов, Ю.В.Назаров, В.Ф.Сидоренко, Ю.Б.Соловьёв, С.О.Хан-Магомедов және т.б. тарих, дизайн-жобалаудың теориясы және әдістемесі бойынша еңбектер болып табылады [7].

1970-ші және 1990-шы жылдары ғылыми-зерттеу еңбектерде графикалық дизайн мен стиль мәселелері көтерілді. Мәселен Е.В.Черневичтің «Язык графического дизайна» (1976) атты еңбегінде визуалды тіл мәселелері жан-жақты зерттелді және стиль қалыптастыру ерекшеліктері талқыланды. С.И.Серов «Стиль в графическом дизайне. 60-70 годы» (1991) атты еңбегінде кеңес дизайнерлері, сонымен қатар шығыс Еуропа шеберлерінің фирмалық стилі мен плакаттары үлгісі негізінде халықаралық стиль мәселелерін зерттеді. Соңғы кезде техникалық эстетиканың ғылыми-зерттеу институттарында «стиль» ұғымына философиялық және мәдениеттану тұрғысынан түсінік берілетін, бірқатар іргелі еңбектер жарық көрді. Мәселен, «Проблемы современного дизайна» (құрастырушы А.А.Грашин) топтамасының жинақтары: «Стиль в дизайне в контексте современной проектной культуры» (5 б.т. 2009), «Роль стиля и национального стилеобразования в создании отечественной инновационной продукции» (6 б.т. 2010) және т.б. [8].

Біздің зерттеуіміздегі негізгі санаттардың бірі «стиль» түсінігі болып табылады. Кейбір жағдайда өнертанушылар «стиль» терминін басқа ұғымдармен ауыстырады: шығармашылық әдіс, бағыт, тіл, мәнер, пішін. Бірақ олар да өзіндік мәнге ие және «стиль»

түсінігі орнына қолданылмау тиіс. Өнер тарихында стиль, бағыт және ағын санаттарына көптеген еңбектер арналған, ал графикалық дизайн теориясында олар жеткілікті дәрежеде зерттелмеген. Кәдесый өнімінің дизайнына қатысты «стиль» өнертанушылық түсінігін қолдануға талаптанбай, біз біздің зерттеуде «стилдік үрдістер» терминін қолданатын боламыз.

Өнертанушы Д.В.Сарабьянов, мәселен, стиль туралы пішін санаты ретінде пікір білдіреді: «Стилден кейін пішін ортақтығы ретінде (немесе басқаша сөзбен айтқанда – оның үстінде немесе оның астында) басқа да ортақтықтар және жүйелер орналасады: дүниетаным жүйесі, әдіс ортақтығы, жанрлар жүйесі, иконографиялық ортақтық».

Аталған зерттеу стилдің жалпы теориясына негізделеді, ең заманауи түсіндірмесі Е.Н.Устюгованың «Стиль как историко-культурная проблема» (1997) докторлық диссертациясында сипатталған. Автор гуманитарлық таным кешенінде стилдің айырықша мәртебесі туралы айтады және төмендегі түсініктеме береді: «Стиль мәдениеттің барлық салалары үшін әмбебап, мәдениетте стилдің барлық көріністері, стилді жүзеге асырудың барлық деңгейлері (генетикалық деңгейден бастап функционалды стилге дейін), барлық ауқым (жеке, топтық, жалпы мәдени), мәдени шығармашылықта адам қатысымының барлық аспектілерін (түйсік-санасыз, толқу, рухани өз-өзін тану және әрекет арқылы өзін-өзі сипаттау) қамтитын, тұтас, көп деңгейлі, тұжырымдамалық жүйе ретінде көрініс табады)». Ерте заманнан бастап ХХ ғ. басына дейінгі өнерде көркемдік стилдердің тарихи дамуы Н.М.Сокольникованың еңбектерінде қарастырылады (2006). Оның еңбектерінде стиль жанды шығармашылық үдеріс түрінде сипатталады. Автор стилді анықтау үшін атаулар емес, стиль қалыптастыру заңдылықтары және қағидаттары, даму үрдістері маңызды деп есептейді. Бұл тұжырым біздің зерттеуімізде елеулі болып табылады [9].

Белгілі болғандай, ең ірі стилдердің пайда болуы әлемді бейнелеу мен көріністің белгілі бір әдістерін қалыптастыру, шығармашылық үдерістің ішкі даму қисыны арқылы анықталады. Стиль көркемдік жалпылаудың әртүрлі деңгейлерінде өзінің құрамдас бөлшектерінің өзіндік күрделілігі арқылы көрініс табады. Көркемдік стилдер бір-бірімен тығыз байланысты және әртүрлі қарым-қатынаста мазмұнды, сонымен қатар формалды элементтерді қамтиды.

Заманауи өнерде стилдер, мектептер және бағыттар Э.Демпси еңбегінде жан-жақты қарастырылады (2008), осы еңбекте аталған құбылыстар сирек жағдайда нақты шекараға ие және қарапайым анықтамалар әсер етеді делінген; көп жағдайда олар іштей қарама-қайшы, күрделі және шығармашылық кеңістікте жиі қиылысады. Осыған қарамастан, «стиль», «мектеп» және «бағыт» сияқты түсініктер орын алады және қазіргі заманғы өнер мен дизайн ерекшеліктерін кез келген зерттеуде оларды пайымдау міндетті түрде қажет. Олардың шекараларын анықтау және сипаттамаларын суреттеу – осы кезге дейін құрамы бойынша күрделі болып келетін пәнді «картографиялаудың» ең үздік, кейбір жағдайда ұғыну үшін күрделі болып табылатын әдісі болып табылады. Аталған еңбекте 300 стилдер, мектептер мен бағыттар жинағы жинақталған, Батыс елдердің живопись (кескіндеме), мүсін өнері, сәулет өнері мен дизайндағы түбегейлі даму салалары туралы түсінік беріледі.

М.Б.Бирюкова, Т.В.Лемешко, Т.А.Мазурина, Н.Ф.Ефремов, А.В.Чуркиннің ғылыми зерттеулерінде тауарлық белгілердің нышандық және стилистикалық үрдістері, кәдесый қаптамасының дизайны мен құрастыру мәселелері қарастырылады.

Т.В.Лемешко қаптамаға қатысты кешенді, тұтас ұстаныммен сипатталатын «Графический дизайн полиграфической упаковки» (2006) атты зерттеу жүргізді, осы зерттеуде қаптама материалды зат ретінде, шығармашылық әрекет нысан ретінде, нышаны бренд болып табылатын, тұтынудың мифологиялық эстетикалық кеңістігін қалыптастыру құралы ретінде қарастырылады [10].

Ұлттық кәдесый дизайнында заманауи дәстүрлердің ғылыми тұжырымдамасы М.Б.Бирюкованың «Традиции и современность в дизайне сувениров» атты диссертациясында ұсынылған (2004). Бүгінгі таңда дизайнердің міндеті нарық пен қоғам

талап ететін барлық эстетикалық және технологиялық талаптарға сәйкестікке қол жеткізу ғана емес, жасалатын кәдесыйға даралық беру қажет деп әділ есептейді. Бұл графикалық рәсімдеу мен жобалау бөлшектері, сонымен қатар кешенді шешімдер арқылы әртүрлі деңгейлерде салт-дәстүрлерге жүгіну арқылы ғана мүмкін.

М.Б.Бирюкова жалпы әсер негізінде кәдесыйларды үш негізгі санаттарға шартты түрде топтастыруды ұсынды: классикалық, әмбебап және заманауи. Классикалық санат (симметриялық композиция), стилді ұстану және ұлттық ою-өрнекті пайдаланудан тұрады.

Зерттеуші әмбебап кәдесый деп классикалық кәдесый сияқты қалалар атаулары мен барлық басқа элементтерді жазуға болатын кәдесыйларды атайды, мұндай негізгі болып мағыналық мазмұны абсолютті кез келген болып табылатын бейнелеу элементі болып табылады.

Негізінен ассиметриялық ашық композициялар жататын заманауи кәдесыйларды автор қосымша түрде графикалық, абстрактілі, қиял мәнері, пішінді керітпелеумен фактуралық болып топтастырады.

Аталған топтастыру біз зерттеп отырған мәселе үшін де қызығушылық танытады, себебі ұлттық кәдесыйлардың ұқсастығы көп болып келеді, сондықтан сәйкестіктер сөзсіз орын алады. Бірақ пішіні бірдей болғанмен, олардың мазмұны әртүрлі болады және біз кәдесыйлардың стилдік үрдістерін топтастыруды оның мәдени-тарихи мағынасымен сипатталатын, кәдесый ерекшелігін ескере отырып, басқа негіздер бойынша жүзеге асырылды. Т.А.Мазурина «Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика» (2008) атты диссертациясында қазіргі заманғы графикалық дизайн полисимволдық және полистилистикалық ерекшелікпен ерекшеленеді деп орынды тұжырым жасайды. Автор тауарлық белгілердің символикасы мен стилистикасының өзара байланысының сипатын ашу, ал кәдесыйларды белгіге жатқызуға болады деп дәлелдейді, қазіргі заманғы жобалау үдерісінде олардың көркемдік-образды және композициялық заңдылықтары ұлттық мәдени дәстүрлердің жандану, сақтау және дамуына ықпал етеді [11].

Кәдесый дизайны, жарнама мен маркетинг теориясы бойынша оқулықтарды зерттемей, қазіргі заманғы тұтыну қоғамы мен қазіргі заманғы мәдениет аясында кәдесый орнын түсіну қиындық туғызады. Н.Ф.Ефремов, Т.В.Лемешко, А.В.Чуркиннің қаптама және кәдесый дизайны және технология, жобалау бойынша оқулықтар мен монографияларда қаптама және кәдесыйды қалыптастыру кезінде маркетинг зерттеулердің әдістемесі анықталады, қаптама мен кәдесыйды жасаудың әртүрлі сатыларында суретші-конструктор және инженер-конструктордың бірлескен жұмысының ерекшеліктері қарастырылады. Еңбекте кәдесыйды безендірудің көркемдік-пластикалық әдістері, қаптамада түстерді қабылдау ерекшеліктері, түс синтезінің теория негіздері, кәдесыйды жасау кезінде түсті басқару мен сапаны бақылау, метрология негіздері қарастырылады. Құрылым технологиялылығы туралы классикалық түсініктер негізінде пластмасса, қатырма қағаз бен қатпар картоннан қаптама мен кәдесыйды қалыптастыру әдістемесі анықталады. Н.Ф.Ефремов техникалық көзқарас тұрғысынан ең толық анықтама береді: «Қаптама тоғыз қызметтің орындалуын қамтамасыз ететін құралдар кешені деп аталады: қорғау, мөлшерлеу, тасымалдау, сақтау, маркетинг, нормативті-заңнама, экологиялық, ақпараттық және пайдаланушылық» [12].

Белгілер мен нышандардың морфологиялық негіздемесіне арналған Х.Кафтанджиевтің еңбектері мен дизайндағы бейнелі-метафоралық шешімдер рөлі туралы семиотика бойынша Е.В.Жердевтің еңбектерін талдау барысында көптеген қызықты шешімдер табылды. Мәселен, маркетинг коммуникация мен семиотика докторы Х.Кафтанджиев (София, Болгария) жарнама мен семиотиканың өзара байланысының жақсы үлгісі болып табылатын «Абсолют Семиотикасы» кітабының авторы болып табылады (2006). Кәдесый дизайнының үздік заманауи жобалау шешімдерінің үрдістерін бақылауға жыл сайынғы полиграфиялық және дизайнерлік байқаулардың

мамандандырылған иллюстрацияланған басылымдары, каталогтары мен бүктемелері көмектеседі.

Әдебиеттердегі талдаулар көрсеткендей, кәдесый ғылыми зерттеу пәні болып табылады, бірақ біздің еліміз бен шетелде аталған диссертациялық зерттеу тақырыбы бойынша монографиялық еңбектер осы уақытқа дейін кездескен емес. Маркетинг проблемаларымен байланысты кәдесыйдың шығармашылық-бейнелік шешім мәселелері де арнайы әдебиетте жеткілікті дәрежеде қарастырылмаған. Ұлттық кәдесый бейнесін қалыптастыру үшін дизайнер қолданатын стилдік үрдістер жүйелендірілген зерттеу де жүргізілмеген. Мұның барлығы зерттеудің ұсынылған тақырыбының көкейкестілігін сипаттайды.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ахинжанов С. М. Кипчаки в истории средневекового Казахстана. Изд. исправленное. Алматы, 1999. 296 с.
2. Дизайн и декоративное оформление сувениров. «Торговля за рубежом», № 8, 1988.
3. Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. М.: МСХА, 2004. -227.
4. Журнал «Рекламные технологии» №6 (75), 2006г.
5. Казахи. Историко-этнографическое исследование. Алматы, 1995. -352 с.
6. Кенжеахметулы С. Казахские народные традиции и обряды: Пер. с каз. С. Кенжеахметовой. Алматы, 2002. 96 с.
7. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. В 3 т. Алма-Ата, 1986. Т. I. - 256 с.
8. Лосев А.Ф. Теория художественного стиля. М.: Академия, 2004.- 186 с.
9. Нельсон Джордж. Проблемы дизайна. Пер. с англ. М.: Иск-во, 1971.
10. Роль стиля и национального стилеобразования в создании отечественной инновационной продукции // Проблемы современного дизайна, Вып. 6. /Под редакцией Грашина А.А. М.: ВНИИТЭ, 2010.- 198 с.
11. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей в искусстве. М.: Гардарики, 2006. - 395 с.
12. Стиль в дизайне в контексте современной проектной культуры // Проблемы современного дизайна, Вып. 5. /Под редакцией Грашина А.А. М.: ВНИИТЭ, 2009.-307 с.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ КАЗАХСТАНА

Тотаева З. Б.

Магистрант 2-го курса кафедры «Актерского мастерство и режиссуры»
Казакской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
Алматы, Казахстан
totayeva@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается место казахстанского театра в мировой сценической культуре. Исследовано совокупность новых форм современного театра в Казахстане в контексте эклектически существующих зарубежных видов театрального спектакля, разных художественных направлений. Автор делает подробный анализ спектакля «Рух» независимого театра «Арт и Шок».

Ключевые слова: современный театр, театральная форма, режиссер, актер, сценография.

Аңдатпа. Мақалада сахналық мәдениет әлеміндегі қазақ театрының орны қарастырылады. Эколектикалық шетелдік театрлық қойылымдар, әр түрлі көркемдік бағыттар аясында Қазақстандағы қазіргі заманғы театрдың жаңа формаларының жиынтығы зерттеледі. Автор «Арт и шок» тәуелсіз театрының «Рух» спектакліне егжей-тегжейлі талдау жасайды.

Кілт сөздер: заманауи театр, театрлық форма, режиссер, актер, сценограф.

Annotation. The article considers the place of the Kazakh theater in the world stage culture. Investigations were made in the complex of new forms of modern theater of Kazakhstan in the context of the eclectically existing foreign types of theatrical performance, various artistic directions. The author made a detailed analysis of the play “Ruh” of the independent theater “ArtiShock”.

Keywords: modern theater, theatrical form, director, actor, scenography.

Искусство – это эстетическое явление, идущее в ногу со временем не отклоняясь от своих основных функций, преобразующееся и развивающееся согласно предпочтениям своего зрителя. Театральное искусство, которое считается высшим в мировой культуре, появилось в Европе две тысячи лет тому назад, затем в России, а потом распространилось по всем бывшим советским республикам. С момента прихода этого вида искусства в казахские степи прошло чуть более ста лет. В начале XX века Ж.Аймауытов и Ж.Шанин заложили фундамент театральной режиссуры, с тех самых пор такие деятели искусства как А.Токпанов, Ш.Айманов, А.Мамбетов, М.Байсеркенулы, Е.Обаев, Ж.Хаджиев, А.Рахимов, Б.Атабаев, Н.Жакыпбай и др. внесли свой вклад в признание казахского театра во всем мире. В настоящее время очень много талантливых молодых режиссеров, которые буквально идут по пятам своих предшественников, сделавших немалый вклад в развитие казахского театрального искусства. Некоторые из них считают правильным продолжать традиции режиссеров старой школы, а некоторые наоборот, все время находятся в непрерывном поиске и стараются окинуть все новым взглядом.

В этой связи, слова Питера Брука о том, что «Жизнь не стоит на месте, перемены сказываются на актерах и на зрителях; другие пьесы, другие виды искусства, кино, телевидение, мелкие повседневные события непрерывно заставляют нас заново переписывать историю и вносить поправки в сегодняшние истины. В Доме моделей кто-нибудь стукнет кулаком по столу и скажет: «Настало время сапожек», и с этим фактом всем придется считаться. Живой театр, который попытается игнорировать такую пошлую вещь, как мода, наверняка зачахнет. Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое

толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре все относительно» [1, 18 с.] как бы разъясняют многогранность современного театра. И в самом деле, благодаря новым информационным возможностям было в корне изменено современное мировоззрение и стерты топологические, а также временные границы. Таким образом, новые условия для проживания в современном мире оказали влияние на восстановление и изменение человеческого сознания. Глобальная интеграция компьютеров и интернета, различных гаджетов и технологий оставила свой след в психике современного человека. В таких условиях развитие социальной культуры и искусства, в том числе театра, пережило сложный этап изменений.

Мировое театральное искусство ежедневно развиваясь, не прекращает удивлять человечество. Различные новые театральные концепции, способы, инновационные новинки от года к году находят своего зрителя. Мировой театр, в том числе театр Западной Европы развивается постмодернистской, постдраматической тенденцией.

Ханс-Тис Леман в своем исследовании «Постдраматический театр» говорил о том, что зрители не сразу принимают и понимают новые формы, представленные современным театром – «В нашем описании театральные формы, определяемых здесь как «посраматические», речь идет, с одной стороны, о том, чтобы попытаться поместить развитие театра в XX веке в какую-то историческую перспективу, а с другой стороны – воспользоваться концептуализацией и вербализацией опыта современного театра, который часто считается «трудным», – чтобы тем самым поспорить о возможностях его восприятия и призвать к разворачиванию дискуссий. Ибо нельзя отрицать новые театральные формы явно отмечают собой произведения самых значительных режиссеров нашей эпохи, они находят себе более или менее многочисленную публику, в основном среди молодого поколения, – публику, которая окружала и продолжает окружать такие институты, как Микитеатер, Каайтеатер, Кампнагель, Моусонтурм и ТАТ во Франкурте, Геббельтеатер, Сцену Зальцбурга и так далее; они вдохновляют многочисленных критиков, а многие из их эстетических принципов вполне способны «вписаться» в устоявшийся театр (хотя по большей части в весьма разбавленном виде). И однако же значительная часть публики, которая всегда ждет от театра – грубо говоря – иллюстрации классических текстов, возможно и принимая в какой-то степени «современную» сценографию, все же остается «абонированной» скорее понятной фабулой, логическими связями, культурными самооправданиями и трогательными театральными чувствами. У такой публики постдраматические театральные формы Боба Уилсона, Яна Фабра, Айнара Шлееф или Яна Лауерса, – если уж упоминать кого-то из занимающих наиболее «прочное положение» деятелей театра, – встречают весьма относительное признание» [2, 32 с.]. Вместе с тем Ханс-Тис Леман в своем исследовании приходит к выводу о том, что главный принцип постдраматического театра как новой формы восприятия смысла существования человечества через искусство – избавление от эмансипации драматического текста. В связи с этим, американский исследователь Marvin Carlson поддержал идею Лемана и разъяснил, что даже если этот термин появится в Германии, немецкий театр ушел далеко вперед по сравнению с остальными [3, 579 с.]. Исходя из этого мы ясно видим преобладание к сосредотачиванию всех необходимых сторон и дальнейшему продолжению сформированного до этого времени традиционного театра.

Если мы обратимся к «Театральному словарю» Патриса Пави, там сказано, что: «Форма в театральном представлении обнаруживается на всех уровнях: 1) конкретном: сценическое место, используемые сценические системы, сценическая игра и выразительность тела; 2) абстрактном: драматургия и композиция фабулы; декупаж действия в пространстве и во времени, элементы дискурса (звуки, слова, ритмы, метрика, риторика)» [4, 409 с.]. То есть, всестороннее развитие и изменение театральной формы является закономерным явлением.

Основа постдраматического театра многогранна, у нее нет ни границ, ни конца. Здесь свободно используется все, начиная от перформансных форм и элементов

музыкальных и пантомимных театров, театров современного танца, кукольных и цирковых театров. Здесь всюду используются новые мультимедийные технологии, которые помогают раскрыть суть и художественную идею спектакля. Впечатляют художественно-эстетические находки современных режиссеров, таких как Ф.Жанти, Р.Лепаж, Ф.Касторф, Р.Уилсон, Р.Кастелуччи, К.Варликовский, М.Борн и др. Авторские постановки этих режиссеров волнуют зрителей своей иносказательно-метафорической правдой о настоящей жизни. Как верно подметила исследователь современного русского театра А.Вислова: «Прежде всего театр сегодня тяготеет к зрелищности, к созданию яркого, захватывающего видеоряда. Он откровенно делает ставку на высокие технологии в ущерб смысловому содержанию. Собственно говоря, такие категории, как «идея», «смысл» и «содержание», для мирового театрального искусства XX века оказались в целом категориями второстепенными, значительно уступающими по своему значению таким категориям, как «форма», «свет», «цвет», «композиция мизансцены»» [5, 78 с.].

Мировые прогрессивные коллективы внедряют новые театральные формы посредством сценических экспериментов. В настоящее время передовые драматические театры нашей страны волнуют зрителей различными поисками для того чтобы показать важность духовных ценностей, облик современного общества и важность человеческого бытия.

Если завести разговор о формах спектаклей в современном театральном процессе, стоит рассказать о тех, что широко используются по опыту мировой сцены и в настоящее время смело внедряются в казахстанское искусство. Основная цель – дать описание разнообразию современных театральных форм. Преобразование форм театра в настоящее время, не является процессом который происходит лишь сегодня. То есть, с изменением эпохи и исторических формаций, наряду с политически-социальными событиями в стране происходит изменение и создание новых форм театрального искусства. И этот тот самый процесс, который никогда не остановится, всегда найдет новые варианты себя и принесет своих зрителей и исследователей.

В конце XX и начале XXI века в мире театра изыскивались новые формы, обращались к различным режиссерским интерпретациям, достигали метаморфозы фольклора и философского уровня поэтики.

Среди создания современных театральных форм в нашей стране альтернативные театры находятся на передовой (по сравнению с государственными театрами). В частности, среди них были замечены театр «Art и Шок», театр «Молодая сцена» имени Б.Омарова, театр «АИ» А.Иманбаевой, театр «28 theatre» А.Сатыбалды. Однако, несмотря на зависимость от государственного финансирования, можно отметить Казахский академический драматический театр имени М.Ауезова, Казахский Академический театр для детей и юношества имени Г.Мусирепова, Государственный кукольный театр, и т.д. которые дают множество возможностей начинающим режиссерам. В последние годы эту тенденцию также подхватили и областные театры. В особенности, экспериментальные смелые решения молодых режиссеров приносят свою долю в мировой театральный процесс. Созвучие формы и содержания в их спектаклях мы рассматривали в нашей статье «Modern Creative Searches Of Young Kazakh Directors» [6].

Одна из особых постановок нового образца сценической формы – спектакль Республиканского немецкого театра «Рух». Сегодня, в казахской драматургии часто упоминается отсутствие веяния молодежи и современных произведений. С этой точки зрения, молодой драматург Аннас Багдат восполнил этот пробел и составил удачный тандем с режиссером Есламом Нуртазиным.

Рух – родная земля, родная страна, родной язык, история, менталитет национальности, имеющий общую судьбу с Родиной. Духовный человек не заботится только лишь о себе, он думает о своей стране, Родине, народе, нации. В этой связи авторы по-своему обновили постановку посредством суждения о прошлом и поставили спектакль в формате лекции. В опубликованном театром резюме о спектакле было сделано

заключение что форма «Рух» - инновационная постановка». Во время спектакля можно полностью согласиться с этой мыслью.

Во время этой лекции выступающие в роли преподавателей актеры театра сумели показать свое «педагогическое мастерство» во время рассказа о героических подвигах и победах персонажей. Молодые актеры, такие как А.Дар, А.Чолпонбаев, Ю.Тейфель, М.Исаев, Р.Янцен внесли свой неопределимый вклад в постановку. А образ матери, который сыграл Г.Ашимов, охватил всю сущность театральной постановки. Он показал, что все кроме Адама, было зачато в чреве матери, и в конце спектакля, с ребенком на руках он подал знак о зарождении казахского народа.

Не менее впечатляющей получилась игра актеров, сыгравших таких персонажей как Томирис, Моде, Кетбугы. Групповые пластические движения на сцене сумели верно передать атмосферу грядущего или наступающего происшествия и окрасили постановку особыми красками.

Череду этих событий молодой режиссер Е.Нуртазин, как мы уже сказали выше, задумал от начала и до конца донести посредством пластики. В особенности необходимо отметить работу хореографа А.Абакаевой и постановщика М.Рахмет, которые применили различные движения для определения соответствующего вида оружия и быта для каждой эпохи и раскрытия основной идеи спектакля. «Современная хореография, пластика, музыка и текст, световые и шумовые эффекты слились воедино, чтобы погрузить зрителя в бушующий водоворот истории становления казахской государственности» [7], – так было написано на страницах прессы. В самом деле, творческий коллектив, который сумел найти ключ к постановке спектакля посредством художественной связи между словами и физическим движением, музыкой и пластикой, сценическим шумом и светом, показал всю свою мощь. Вся тяжесть и сценическая ответственность за донесение до зрителя истории трех тысячелетий не словами или традиционными диалогами-монологами, а физическими движениями, легла на актеров. Самое первое, что бросается в глаза в работе художника Айгерим Бекмухамбетовой – это костюмы персонажей. Эскиз, раскроенный из ткани цвета земли во-первых, не мешает свободному и удобному движению актеров, а во-вторых, обозначает философскую связь между человеком и землей. Находящаяся в глубине веков и превратившееся в вечное пристанище наших предков земля, в настоящее время обратилась в пыль, а их душа и тело стало нашим наследием. В таком случае сохранение наследия – наша обязанность. Надо сказать, что и драматург, и режиссер должны были раскрыть всю трагичность, через которую пришлось пройти деятелям Алаш-Орды. Потому что невозможно забыть образ героев, ставших духовными символами своего народа или пройти мимо тех гонений, через которые им пришлось пройти. Мы никогда не сможем стереть это ни из истории, ни из нашей памяти. А сценическо-художественное творчество оказавшихся на одной волне драматурга и режиссера, актеров и хореографа, композитора, художника и постановщика движется в правильном направлении.

Сценограф А.Бекмухамбетова придерживалась минимализма при оформлении спектакля. На сцене мы можем увидеть лишь кереге юрты, которая олицетворяет кочевую жизнь и несколько висящих на ней предметов. Постановщик музыки, бывший участник эстрадной группы «Алаш улы», композитор Ушкын Жамалбек выгодно использовал музыку возрожденных этно-фольклорных ансамблей.

Режиссер Е.Нуртазин выделился тем, что поставил спектакль от начала и до конца посредством пластики. Также он придавал большое значение тому чтобы слова звучали ясно, действия плавно сменяли друг друга, а композиционное строение не ушло вразброс.

В результате наблюдения за театральным процессом в Казахстане, мы заметили, что у креативных режиссеров нашей страны есть стремление освоить новые сценические формы. Главное, что они родились в результате долгих лет работы и изысканий отечественных представителей театрального искусства. Кроме того, мы убедились, что увеличение культурных связей за последнюю пятилетку создает благоприятные условия для освоения режиссерами новаторских театральных направлений. Мы верим, что новые

образцы театральных форм, отмеченные нами выше, являются доказательством того, что мы находимся в контексте мирового сценического искусства.

Список использованной литературы:

1. Брук П. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976. – 239 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр.– М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
3. Marvin Carlson - Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, Sept./Dec. 2015.
4. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Вислова А. Русский театра на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков. – М.: Университетская книга, 2009. – 288 с.
6. Yerkebay A., Totayeva Z. Modern Creative Searches of Young Kazakh Directors // The scientific heritage No 44 (2020) P.5
7. Михайлова М. Инновационно – о былых деяниях // Казахстанская правда. – 15.02.2016.

БҰҚАРАЛЫҚ ТЕАТРАНДЫРЫЛҒАН ҚОЙЫЛЫМДАРДАҒЫ РЕЖИССЕРДІҢ АТҚАРАТЫН ҚЫЗМЕТІ

Төлегенов Мадияр Мәулетжанұлы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 2 курс магистранты

Алматы қ.

tolegen_madiar@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

З. У. Исламбаева, өнертану кандидаты

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті

Аңдатпа: Мақалада әлемдік режиссура өнерінің қалыптасуына шолу жасала отырып, бұқаралық қойылымдарды сахналаушы тұлғаның негізгі функциясы сараланған. Театрдың басты көрнекі құралдарын қолдану арқылы өткізілетін мерекелік қойылымдардың синтездік мазмұнына назар аударылған. Сол сияқты қазақ жерінде тәуелсіздік жылдарындағы «Бірлігі бекем ел», «Тәуелсіздік басты құндылығымыз», «Мәңгілік ел – мәңгілік тарих», «Мен қазақтың мақтанышымын», т.б. бұқаралық қойылымдардың сахналанғанына маңыздылық берілген. Бұқаралық театрландырылған қойылымдарда режиссердің өзіндік стилі, оның тақырыпқа сай атмосфера беруі, тақырыпқа сай мәтін, реквизит, ән, би, акробатика, костюм, пластикалық композициялар, поэзия, хореографиялық көріністер, түстік, дыбыстық, фондық суреттер, т.б. қолданудағы ұтымды шешімі зерделенеді. Режиссердің кеңістікті ұтымды пайдалану керекті, өнердің бірнеше түрін бір-бірімен тоғыстыра отырып, үйлесімділік құра білуі тиіс екендігі айтылады.

Түйін сөздер: режиссер, бұқаралық қойылым, мерекелік атмосфера, кеңістік, көпшілік көрермен, поэзия, композиция, мәтін.

Аннотация: В статье проводится обзор формирования мирового режиссерского искусства и анализируется основная функция инсценировщика массовых постановок. Уделено внимание синтетическому содержанию торжественных постановок, проводимых с применением основных прикладных средств театра. Вместе с тем, подчеркивается важность инсценировок массовых постановок со времен приобретения независимости казахской земли, таких как «Бірлігі бекем ел», «Тәуелсіздік – басты құндылығымыз», «Мәңгілік ел – мәңгілік тарих», «Мен қазақтың мақтанышымын» и др., Изучены рациональные решения применения режиссером в массовых театрализованных постановках своеобразного стиля, организованной им соответствующей тематике атмосферы, соответствующего тематике текста, реквизита, песен и танцев, акробатики, костюмов, пластических композиций, поэзии, хореографических действий, цветовых, звуковых, фоновых рисунков и т.д. Отмечается необходимость рационального использования режиссером пространства, умение создавать гармонию посредством соединения нескольких видов искусства.

Ключевые слова: режиссер, массовая постановка, праздничная атмосфера,

Abstract: The article analyzes the main functions of the person who staged theatrical performances, by conducting a review of the formation of the world directing art. Special attention is paid to the synthesis of holiday productions, conducted using the main visuals of the theater. In addition, mass productions for the years of independence were presented on the Kazakh land: «Unity of bekem El», «Independence is a main treasure», «Eternal nation – eternal history», «I am a pride of kazakh nation» and others. In the theatrical performances the Director's

unique style, its relevance to the subject, the rational use of text, props, songs, dance, acrobatics, costumes, plastic compositions, poetry, choreographic performances, color, sound, background drawings, etc are studied. As it was stated, a Director should be able to create harmony by combining several types of art that need to be used rationally.

Keyword: producer, mass production, holiday atmosphere, space, public, poetry, composition, text.

«Режиссер» деген ұғым ауқымды әрі үлкен мәннен тұрады. Қандай қойылым болмасын, оның сәтті құрылуы қозғаушы күш сол режиссердің негізгі міндетіне саяды. Сахналық қойылымның көрермен көңілінен шығып, жоғары деңгейде өтуі белгілі бір көркем туындыны сахналаушының білім деңгейімен, қиялының ұшқырлығымен, өз мамандығын шебер меңгере білуімен тығыз байланысты. Режиссер – театр өнерінің элементтерін бір арнаға тоғыстырушы және өндірістің көшбасшысы. Театр өнерінің ішіндегі ең маңыздысы саналатын осы саланың тарихына көз жүгірсек, XIX ғасырдың екінші жартысында белең алған «Постдрамалық театрдан» бастап режиссерлер билікті өз қолдарына алған болатын. Ал, XIX ғасырдың соңын режиссураның өркендеуге бет алған уақыты дейміз. Түрлі тәжірибие жүзінде қойылған спектакльдер көрермен санасына тікелей әсер етіп, оның эстетикалық талғамының артуына ықпал етті. Әрбір қойылымда барлық ауыртпалық пен жауапкершілік режиссерге жүктелетін болғандықтан оның талғамы да, біліктілігі де маңызды роль атқарады.

Осы театр өнерінің бір бағыты театрландырылған бұқаралық қойылымдар болып табылады. Бұл негізінен жазық жерлерде, мол кеңістіктерде, аландарда орындалатын өнердің түрі. Яғни, қоғамдық мерекелерде, белгілі бір ұлттың айтулы күндерінде жүзеге асырылады. Елімізде көптеген мерекелер мен мерейтойларда бұқаралық қойылымдар сахналап жүрген тәжірибелі режиссер Әубәкір Рахимов: «Өнер – халықтың нәр алар ерекше бір қуат көзі, қайнар бұлағы. Бүгіндері қас қағым сәт сайын дамып, көрермен қауымға рухани әсерін тигізіп, эстетикалық тәрбие беріп жүрген өнердің бірі бұқаралық қойылымдар мен эстрадалық шоу» [1, 143 б.], – деп жазады. Расымен де қоғамдық құрылымдар мен адам санасы дамып отырған қазіргі уақытта бұл өнердің өзектілігі де артуда. Мәселен, бүгінгі күні олимпиадалық ойындар, театр фестивальдары, ЭКСПО сияқты түрлі бас қосулардың кеңістігі бұқаралық мерекеге айналып кеткен.

Негізінен театр өнері секілді мизансцена мен музыкадан, семиотика мен түрлі экрандық эффектідерден құрылатын театрландырылған қойылымдардың өзіндік ерекшелігі бар. Театрландырылған қойылым бұл – театрландыру әдісі. Ал, материалды театрландыру дегеніміз – құрамын театрдың көрнекті құралдары арқылы бейнелеу. Бұл болып жатқан мерекенің тақырыбына, ой-идеясына, ауқымына қарай бағытталады. Бұқаралық қойылымдардың маңыздылығын зерттеген Аскольд Конович: «Сценарий каждого праздника и обряда предусматривает точно выстроенную систему развернутых во времени и пространстве действий, раскрывающих его идейно-тематический замысел, как основу потребностей общности людей в деятельности по поводу конкретного события. Именно такая совокупность подчеркивает целостное социальное образование-систему, образующую празднично-обрядовый календарь различного масштаба (всесоюзного, регионального, конкретного трудового коллектива и личности)» [2, С. 58], – деп атап өткен. Сонымен қатар бұқаралық театрландырылған қойылымдар спорт кешені, мектеп сахнасы, көрмелер, т.б. сияқты көлемді өтетін орынды талап етумен қатар топтық, ауқымды жұмыстан тұрады. Мұнда қатысушылар саны алаңның көлеміне қарай 30-40 тан басталып 100000-ға дейін жетуі мүмкін. Бір сәттік қайталанбас дүние жасауға режиссерден бастап суретші, композитор, балетмейстер, т.б. білікті мамандар ат салысады.

Түп негізі театр өнерінен шыққанымен поэзия, музыка, драма, декоративті өнер, хореография, кино тәрізді түрлі өнердің басын қосқан, тіпті спорттық элементтерді бойына жиған бұқаралық қойылымдар заман талабына сай өзгеріске түсіп отырды. Биік

идеялардан құралатын бұл өнерде режиссер ой-қиялының ауқымы қаншалықты ұшқыр болса, соншалықты көзтартарлық қойылым туындайтыны белгілі. Мұнда кәсіби актердің ойыны қажет етілмейді және әр қатысушы қойылымның жеке мүшесі болып саналады. Әсіресе, тәрбиеші-ұстаздардың көмегімен балабақшадағы балалар мен мектептегі оқушылардың сахналануымен театрландырылған қойылымдар жүзеге асып жатады. Сол сияқты драмалық, музыкалық, опера және балет театрларының артистері мен өнерге қатысты жоғары оқу орындары, колледждері студенттерінің осындай бұқаралық-көпшілік ойындарға қатысуға мүмкіндігі бар. Ең бастысы олар пьесаның (сценарийдің) түпкі мақсаты мен өзекті әрекетін түсінуі тиіс. Көпшілік қойылым режиссері осындай ұжымдық кейіпкерлермен жұмыс атқаратындықтан әлеуметтік психология механизмін көбірек пайдаланғаны жөн.

Еліміздің түрлі аймақтарында «Бірлігі бекем ел», «Тәуелсіздік басты құндылығымыз», «Мәңгілік ел – мәңгілік тарих», «Мен қазақтың мақтанышымын», т.б. бірнеше театрландырылған қойылымдар өткізілген болатын. Олардың әрқайсысы режиссердің үлкен еңбегі мен ізденісінің нәтижесінде өзіндік ерекшеліктерімен есте қалды. Еліміздің ынтымағы мен татулығын, Қазақстан тарихында орын алған елеулі оқиғаларды, қазақ халқының басынан кешірген тарихи жағдайлар мен азаттық таңына дейінгі кезеңдерді қысқа ғана уақытта көрсету бұқаралық қойылымдардың басты мақсатына айналды. Осындай көпшілік мерекелерде сауатты қойылым түзу үшін қоюшы-режиссер жұмыс барысына кіріспес бұрын тарихты терең меңгере білу керек. Әрбір сәттің қадірін біліп, көрерменді зеріктіріп, жалықтырып алмас үшін уақытты тиімді пайдалану да оның шеберлігін байқатады. Жалпы «Қойылымның тақырыбы прологтан бастап ашыла бастайды. ...Пролог – мерекелік салтанатқа көрерменді бірден баурап алар және өтіп жатқан мәдени шараның маңыздылығын паш етер жауапты қадам» [1, 150 б.]. Бұл көпшілік мерекелерге арналған қойылымдар бастамасының маңыздылығын айғақтайды.

Негізінен бұқаралық театрландырылған қойылымдардың режиссері шығармашылық өткелден өтіп барып қалыптасатын өзіндік стилімен ерекшеленеді. Жоғары талғамды режиссер стилінің айырықша болатыны сөзсіз. Және сол талғамына сай кеңістікте мерекелік атмосфера берудің өзі – шеберліктің жемісі. Ал, атмосфера – сахнаның ең көрнекті нәзік құралы. Сол кезеңнің атмосферасын тудыру декорация, костюм, ән, т.б. компоненттер жиынтығынан ғана пайда болмайды. Бұл қатысушылардың арасындағы өзара байланысқа, бір-бірлерін сезінуіне, әрбір әрекеттің мәнін ұғынудан туындайтын нәзік құбылысқа байланысты. Атмосфера болмаса, қойылған сахнаның мәні де жоғалады. Осы айтып отырған атмосферамен бірге бұқаралық қойылымдарға қажетті маңызды элемент бұл – белгі. Бұған көркемдік құрал ретінде қолданылған қыл қобыз, домбыра сынды ұлттық аспаптар немесе бесік, дәстүрлі ою-өрнектер жатады. Сондай-ақ, белгі театрландырылған қойылымдардың басты құралы, театрландыру тілі, көрерменге бірден-бір әсер етуші театр тетігі болып табылады.

Аллегория, метафора, символика секілді бейнелеуші құралдарды пайдалану арқылы режиссер көпшілік қойылымдарда әлемдік эстетикалық құндылықтарды айқындайды. Кейбір жасырынған көркемдік белгілерді көре білу көрерменнің елестету қасиетін арттырады. Белгілі театр режиссері Георгий Товстоноговтың пікірінше: «Сыртқы шындыққа негізделген өнер жоғалуда және оның барлық көркемдік құралдары да бірге кетеді. Тазалықты, дәлдікті, нақты бейнелеуші құралдарын талап ететін, өзге поэтикалық шындығымен театр туындайды. Қандай да бір әрекет иллюстрацияны емес, үлкен мәнді құрауы тиіс. Сол кезде сахнадағы әр деталь шынайы символға айналады» [3, 73 б.]. Демек, режиссердің бұл сөзі белгілердің шынайы мәнінің болу қажеттілігін айқындайды.

Қандай болмасын барлық қоюшылардың басты мақсаты – көрермен мен қойылым арасындағы нәзік жіпті үзбей, керісінше сауатты түрде байланыстыра білу. Ал, театрландырылған қойылымдар режиссері халықты таң қалдыруды, оларға өзгеше көңіл күй сыйлауды басты шарт ретінде ұстанады. Сол бойынша ол жаңаша тың дүние қарастырып, әдеміліктің символын іздейді. Бұқаралық қойылымдарда көз тартатын би, ән,

акробатика, кино, от шашулар тәрізді басқа да эффектілерді қолдану арқылы кеңістікті барынша әсерлендіреді. Бұл жерде көпшілік мерекелерді жүргізушілердің өзінің сұлулығы мен сымбаттылығы үлкен маңызға ие. Және бұл биік эстетика мен этика болып табылады. Кәсіби актер болмаса да сол қойылымды жүргізуші оқиға-көріністердің басы мен аяғын шашыратпай, керісінше композициялық құрылымын, оның тұтастығын барынша сауаты жеткізуге тиісті. Тіпті бұқаралық қойылымдарда оқылатын мәтін, өлеңдер жай ғана сөзбен айтылмай, рухты оятатын, көрермен жүрегін қозғайтын, өзекті тақырыптан құралған болуы керек. Әрине бұған драматургтер, жазушылар, кинофильмдерге сценарий жазып жүрген авторлар тартылады.

Театр режиссері Иосиф Тумановтың пікірі бойынша бұқаралық театрландырылған қойылымдарды ұйымдастыру барысында режиссердің сенімді көмекшісі оның жұмыс сценарийі саналады. Ал, уақыт пен мекенді, қатысушылар мен әрекетті сол сценарийдің қаңқасы дейміз. «Сценарий заңдылықтары бойынша дыбыс, түстерді, әуенді кеңістік пен уақытта жалғау – театрландыру тәсілінің мәні болып табылады» [4, С. 36]. Бұдан шығатын қорытынды, бір көріністі келесі көрініспен байланыстыруда режиссер оның ара жігінің ажырамауын қадағалауы керек. Ал, егер сол сюжет-көріністердің арасында өзара қарым-қатынас, сабақтастық болмаса онда бұл қойылым жоққа тән болып шығады. Сондықтан шығарма қойылмас бұрын сценарийді нақтылап алған жөн. Бұл мықты қойылымның кепілі болмақ. Сол себепті режиссер жұмыс барысына кіріспес бұрын сценарийді егжей-тегжейіне дейін дайындап алады. Кәсіби актерлердің роль орындауы секілді арнайы сахналық талаптар қойылмаса да режиссер әр топ мүшелерімен бірлестікте жұмыс атқарады.

Сонымен қатар бұқаралық қойылымның ең негізі – үйлесімділік. Жоғарыда айтқанымыздай режиссер барлық өнерді бір-бірімен тоғыстыра отырып, үйлесімділік құра білуі тиіс. Егер бір көріністе қатысушылардың әрекеттері бір-біріне қарама-қайшы немесе дауыстары біркелкі шықпай жатса ол көрерменге жақсы әсер бермейді. Сондықтан қатысушы ансамбльдің дауыстарында да, әрекеттерінде де сауатты гармониялық үндестік болуы қажет. Тіпті түстік шешім, музыка, костюм, декорация үйлесімділіктен құралады. Кейбір бұқаралық қойылымдардың жекелеген көріністерінде ұрандатқан өлең мен көріністің сәйкес келмеуі немесе экрандағы сөздер мен қатысушылар киімдерінің теңсіздігі секілді қателіктер болып қалады. Бұл – режиссердің білімсіздігінің салдарынан кететін ақау. «Айқын есту түйсігі мен көру әсерлері құралдары көмегімен масса бір адам секілді қозғалып, тіл қатады. Осындай үндестік М.Рейнгардтың қойылымдарында көрініс тауып, көпшілікті ортақ, үйлесімділікте әрекет етуші тұлға ретінде бейнеледі. Қол-аяқ, дене, бас дене мүшелері арасындағы және өлеңді хор болып мәнерлеп оқудағы үндестік осыдан туындайды» [5, 175 б.], – деп жазылған зерттеу еңбектерде. Осыған сәйкес ролін орындап тұрған қатысушылардың түпкі мақсаттары айқын әрі ортақ болған жөн. Сонда ғана жоғары деңгейдегі театрландырылған қойылым туындайды.

Режиссердің білімділігі, ұтымды идеясының көмегі түрлі бейнелеуші тәсілдерді қолданысқа салады. Мұны А.Конович жоғарыдағы еңбегінде: «Ауқымды көпшілік қойылым деңгейіне жетудің ең танымал тәсілі – кеңістіктің шектелуі. Әсіресе, «шеруде» атты тәсілі пайдасын тигізеді. Безендіру құралдарын пайдалану мен қойылым кеңістігін шектеу (қақпа, терезе, баспалдақ көмегімен) – көрерменнің қабылдауына алып күштер, жасақ т.с.с. иллюзиялық әсерін береді. Кеңістікті шектеу әдісі көпшілік қойылымының қатысушыларына сахна артында қару, бас киімдерін ауыстыра отырып, көрермен алдына бірнеше рет саланатты өтуге мүмкіндік береді» [2, 107 б.], – деп түсіндіреді. Демек, кеңістік ауқымды болып, қатысушылардың да саны ұлғайған сайын көрерменге берілетін әсер де жоғары болады. Қойылым өтетін орынның кеңдігі де отырған көрерменге жағымды атмосфера тудыратыны сөзсіз. Сол сияқты әрбір көріністі өзара үйлестіре білу де өнер. Қазіргі уақытта технология қарыштап дамыған сайын өнер түрлерінің де күннен-күнге өркендеп, дамып жатқандығының куәсі болып отырмыз. Соның заңды дәлелі ретінде бұқаралық театрландырылған қойылымдарда да 3D форматындағы экрандық

эффектілерді пайдаланудың үрдіске айналғанын айтсақ болады. Мұндағы экран арқылы тақырыпқа сай деректі немесе көркем фильмдерден үзіндінің көрсетілуі қойылымды әсерлендіре түседі. Бұл туралы: «Деректі кино қолдану – бастапқы атмосфераны қалыптастырып, уақиға желісіне көрермендерді енгізу, сезіндіру құралы болып табылады. Мерекелік іс-шараларда көркем фильмдерден үзінді көрсету кеңінен таралған, онда кейіпкерлер экраннан шығып сахнаға түскендей әсер береді. Мұндай тәсіл әсіресе, ұжымдық кештерде көптеп қолданылады, өйткені онда кейіпкер тұлғасын үлкейтіп көрсетіп оның өмірбаянын қазіргі уақытқа жақындатудың мүмкіндігі бар» [6], – деп жазылған. Бұдан барынша шынайылықты мақсат етіп, бірақ соның өзінде әсірелеуші, көркемдеуші тәсілдерді қолданудың театрландырылған қойылымының басты ерекшелігі екенін байқаймыз.

Жалпы алғанда сахналанатын дүниенің айтар ойына, мазмұнына сәйкес таңдалған музыка, би немесе жоғарыда айтылған жекелеген компоненттердің барлығы көрермен талғамымен тұспа-тұс келуі қажет. Осы тұста режиссердің шығармашылық идеясы күрделі тәсілдермен жүзеге асады. Авторлық, сценаристік, психологтық, философиялық қасиеттер бойыннан табылған режиссер міндетіне жоғары талаптар қойылады. Әсіресе, әлемдік деңгейдегі Олимпиадалық қойылымдарда көзге көріне қоймайтын кейбір қателіктің кетуі режиссерге үлкен сын. Ал, кейде қойылым сәтті шығып, мазмұны, көркемдік безендірілуі жағынан құнды болғанымен актер ойыны мен қатысушылардың сахнасы ғана бағаланып, режиссердің еңбегі көмескіленіп қалатын сәттер де аз емес. Дегенмен қалай болғанда да мұндай сәтті қойылымдардың түп негізінде режиссер жұмысының тұратыны белгілі. Нақты айтар болсақ, театрландырылған қойылымның деңгейін жоғары бағалау режиссердің талғампаздығын, қиылының ұшқырлығы және білімділігін пайымдаумен тең. Сондықтан осы үш қасиет режиссердің негізгі айнымас қаруына айналуы қажет деп білеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Рахимов Ә.С. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағлымы, 2010. – 248 б.
2. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. – Москва: Высшая школа, 1990. – С. 208.
3. Смирнов М.В. Г.А.Товстоногов об основах сотворчества режиссера и актера // Вестник СПбГУ. Том 1. № 3, 2011.
4. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Учебное пособие для институтов культуры. – Москва: Просвещение, 1976. – С. 88.
5. Смышляев В.С. Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд. – Москва: Всероссийский пролеткульт, 1922. – С. 215.
6. Камалова Н.К., Шымалиев А., Назанова Г.Ж., Ормолдаева М. Театрландырылған қойылымдардағы көркем-мәнерлеу құралдарын пайдалану // Молодой ученый. № 23, 2015. – С. 1140-1143.

МӘДЕНИ ЖАДЫ: СӘУКЕЛЕНІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ МЕН ЗАМАНАУИ ИНТЕРПЕТАЦИЯСЫ

Түменбай Айжан Төлеуханқызы

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 2 курс магистранты,

Алматы қ.

Ai_9309@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Қ. С. Оразқұлова философия ғылымдарының кандидаты, профессор

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі

Аңдатпа: Еліміздің тұңғыш президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың «Ұлы даланың жеті қыры», «Мәдени мұра», «Рухани жаңғыру» мақалаларының аясында төл тарихымыз бен мәдениетімізді жіктей келе тарихи сананы жаңғырту мәселесін көтеріп, болашақ пен кешегі тарихты зерттеуді ұсынған еді. Ұсынылған мақалада қолданбалы-сәндік өнерінде ерекше маңыздылыққа ие бас киімі сәукеле арқылы ұлтымыздың мәдениеті, салт-дәстүрлері, ырым-тиымдарына шолу жасалады. Зергерлік пен кесте, киіз, тоқыма өнерлерін байланыстыратын бас киімге тарихи хронологиялық талдау жасалып, композициялық маңыздылығын мен жасалу техникасының ерекшелігін айқындау қарастырылды.

Әр ұлттың ерекшелігі көбінесе этностың салт-санасынан, дәстүрінен, әдет-ғұрпынан байқалады. Әдет-ғұрып, салт-дәстүр халықтың мәдени, тұрмыстық, психологиялық, дүниетанымдық жағдайларына байланысты қалыптасады да, тіл арқылы сан ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырады. Бірақ өнер тілі жан-жақтылықты талап етеді. Қолданбалы-сәндік өнерде әр сала бойынша өзіндік техникамен нақышталып өнер туындылары дүниеге келеді. Сондай күрделі композициялы бас киімнің бірі – сәукеле. Сәукеле – қолданбалы-сәндік өнердің бірнеше саласының басын біріктіріп, символдық, мифологиялық ерекшелігі тарихы мен хронологиясы тереңде жатқан, қазақ мәдениетінде өзіндік тұғыры биік киім кешек болып табылады. Мақала барысында бас киім жан-жақты талданып, кешегі сұлбасы мен бүгінгі қолдану аясы, тарихи ерекшелігі, уақыт барысында оның сырт-келбетінің өзгеріске ұшырауы, бедеріндегі зергерлік бұйымдардың символикалық мәні мен таңбалық ерекшелігін айқындау көзделеді.

Бас киімінің ерекшелігін айқындау барысында ҚР Мемлекеттік Ә. Қастеев атындағы өнер музейі және Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музей қорындағы сәукелерге салыстырмалы талдау жасалады.

Кілт сөздер: мұрақ, қалпақ, тымақ, малақай, бөрік, тақия, жаулық, қасаба, жалғабай, башлық, далбай.

Аннотация: В статьях «Великая степь», «Культурное наследие», «Духовное наследие» первый президент страны Нурсултан Назарбаев предложил изучить будущее и прошлое, подняв вопрос об историческом сознании путем классификации нашей истории и культуры. В этой статье рассматривается культура, традиции и обычаи нашего народа с помощью соуса, который имеет особое значение в декоративном искусстве. В историческом хронологическом анализе головного убора, в котором сочетаются украшения и вышивка, войлок и трикотаж, была выявлена и специфика составного значения, и техника изготовления.

Особенность каждой нации часто связывают с традициями и обычаями этноса. Традиции, обычаи и традиции формируются культурными, бытовыми, психологическими и мирскими условиями жизни людей, а язык исчисляется веками. Но искусство требует

плюрализма. Прикладное и декоративно-прикладное искусство производят произведения искусства разных направлений, украшенные собственной техникой. Одним из самых сложных головных уборов является саукеле. Саукеле - это сочетание нескольких отраслей прикладного и декоративного искусства, символическая, мифологическая особенность которых глубоко в истории и хронологии казахской культуры. Статья охватывает широкий спектр шляп и охватывает контуры прошлого и рамки дня, его исторические особенности, изменения его внешнего вида с течением времени, а также символическую природу и характерные черты украшений на рельефе.

При определении особенностей головного убора, сравнительный анализ саукеле в Музее искусств им. Кастеева и Государственном центральном музее Республики Казахстан.

Ключевые слова: мурак, калпак, тымак, малакай, борик, такия, жаулык, касаба, жалгабай, башлык, далбай.

Abstract: In the articles “The Great Steppe”, “Cultural Heritage”, “Spiritual Heritage”, the first president of the country, Nursultan Nazarbayev, proposed studying the future and the past, raising the issue of historical consciousness by classifying our history and culture. This article discusses the culture, traditions and customs of our people with the help of saukele, which is of particular importance in decorative art. In the historical chronological analysis of the headdress, which combines jewelry and embroidery, felt and knitwear, both the specificity of the composite value and the manufacturing technique were revealed.

The peculiarity of each nation is often associated with the traditions and customs of the ethnic group. Traditions, customs and traditions are formed by the cultural, domestic, psychological and worldly conditions of life of people, and language is estimated for centuries. But art requires pluralism. Applied and decorative arts produce works of art of different directions, decorated with their own technology. One of the most sophisticated hats is saukele. Saukele is a combination of several branches of applied and decorative art, whose symbolic, mythological feature is deep in the history and chronology of Kazakh culture. The article covers a wide range of hats and covers the contours of the past and the framework of the day, its historical features, changes in its appearance over time, as well as the symbolic nature and characteristic features of decorations on the relief.

In determining the features of the headgear, a comparative analysis of saukele in the Museum of Art. Kasteev and the State Central Museum of the Republic of Kazakhstan.

Keywords: murak, kalpak, tymak, malakai, borik, takiya, zhaulyk, kasaba, zhalgabai, bashlyk, dalbai.

Бас киімнің дәстүрлі қазақи ортадағы адамның күнделікті тіршілігіне тікелей қатысты қамдық қажеттілігінен басқа сан алуан ғұрыптық, ырым-тиымдық, әдет-ғұрыптық негізде астасып жатқан қырлары мен сырлары толып жатыр. Бұл қазақ халқының адамның бас мүшесінің айырықша қастерлегенін түсіну қажет. Сондықтан да, бас киімге байланысты кездесетін алуан сырлы, сан қырлы болып келетін салттық, ғұрыптық, әдеттік сияқты құндылықтардың түпкі мәні осы киімнің түрін көшпелі ортада қасиетті (сакральды) деңгейде қастерлеуге саяды [4].

Қазақтың дәстүрлі бас киімін этникалық географиялық тұрғыдан қарастырғанда оны қазақ этносының рулық-тайпалық құрылымының айна қатесіз «материалдандырылған» көшірмесі деуге болады. Қазақтың ұлттық киімдерінің жиынтығы ТМД-елдерінің Санкт-Петербург этнографиялық, Омск обл. Өлкетану музейі, ҚР Мемлекеттік Ө. Қастеев атындағы өнер музейі, ҚР Мемлекеттік Орталық музей мен еліміздің басқа да музей қорларындағы қазақтың дәстүрлі бас киім үлгілерінің бірнеше түрі сақталғанынан көруге болады. Дәстүрлі ортада көп тараған бас киім үлгілері: мұрақ, қалпақ, тымақ, малакай, бөрік, такия, жалбағай, башлык, далбай, күләпара т.б. Әйел бас киімдерінен: сәукеле, бөрік, қарқара, кимешек, жаулык, күндік, желек, шәлі, касаба, такия, шылауыш, т.б. деп

бөлінеді. Солардың ішінде аса ыждағаттылықпен жасалатын, әйелдің бас киімдерінің ішіндегі ең әшекейлісі, күрделісі – сәукеле болып табылады.

Сәукеле – сонау 19 ғасырға дейін жеткен, қазақ халқының көне бас киімдерінің бірі. Сәукеле сөзінің шығу тегі Сау және Келе көптеген елдерде (қырғ., тәж., татар., кара..) түпкі сөздің түбіріне сай қыз баланың таза әрі жаңа үйге келуімен байланыстырады. Саукеле ұзатылғанда және ертеде жаңа түскен келіннің бірінші жылы киіп жүретін қазақ қыздарының бас киімі. Ол туралы И.Георги, Ш.Ш. Уәлиханов, И.И.Ибрагимов және т.б. жазған. И. И. Ибрагимовтың сипаттауы бойынша, «сәукеле – конус тәріздес, күміс және алтын тиындармен, меруерт, маржандармен әшекейленген биік бас киім [1].

Сәукеле (шовкеле, шокуло) қазақ, қырғыз, қарақалпақтарға ортақ бас киім болғанымен әр халықтың сәукелелерінің пошымда өзіндік ерекшелігі болған. Қазақтардың сәукелесінің төбесі шошақ, биік, салмағы ауыр, артқы құлағы белге дейін жеткен. Қырғыз, қарақалпақ елдерінде сәукеле өте биік емес, дулыға құлақты болған.

Сәукеле - ұзатылған қыз киетін аса қымбат, бағалы, кәделі әрі әсем бас киім. Сәукеле 2-3 қарыстай биік, ол дөңгелек төбе жағына қарай жіңішкере береді. Жоғарғы жағына үкі тағылады. Халық ұғымында қасиетті сәукелені үштік әлемнің (көк, жер, жерасты) нышанды белгісі деп түсіндірсе. Үкі тағуды «Өмір ағашы — бәйтерекпен», өрнегіне қарай «Жер кіндігі – Көк төбені» негіздеп оларды қасиетіне қарай бөліктерге бөліп жасаған. Сәукеленің өн бойы қымбат маталармен қапталып, оның сыртына алтын, күміс, інжу-маржан, меруерт, лағыл сияқты асыл тастардан жасалған моншақтар тағылады, түрлі-түсті қымбат жіптермен тігіледі, безендіріледі. Матасына әшекей, шашақ, оқа тағылып, жиегіне бұлғын, құндыз терілерінен жұрын ұсталады. Бастан қисайып немесе түсіп кетпеу үшін тамақтан өткізетін бау тағылады. Екі құлақ тұсына омырауға жететін құлақша тоқылады. Сәукеленің артқы жағына ұзындығы жерге жететіндей ақ желең тағылады [2].

Сәукелені жасауда ең бір шебер ұсталар, атап айтсақ, киім пішушілер, кесте тігушілер, жібек белбеу мен орамалдарды дайындау бойынша шеберлер қатысқан. Орамалдар мен баулардағы ою-өрнектер қалың иірілген түрлі түсті жіппен, яғни ириспен кестелеп тігілген. Орамалдың ортасы мен шеті «ширатылған кестемен» және тор ғып тігіліп жасалған. Сәукеле үшін алтын, күміс және қола алқалар мен қапталған қаңылтыр белгілерді зергерлер жасаған, олар өз жұмысында балқыту, шекімені, қалыптауды, түрлі жіңішке сымнан тоқылған нәрселерді және т.б. қолданған. Әдетте шебер бір сәукелені жасау үшін бір жыл уақытын кетірген. Асыл тастармен, меруертпен, маржандармен, алтынмен әшекейленген сәукеле өте әдемі болып келеді, Ақмола, Көкшетау, Солтүстік Қазақстан облыстарынан және Атбасардан келген, алтын шашақтары бар, жібекпен жамылған сәукелелер Петербургте өткен Шығыстанушылардың үшінші конгрессінде көрсетілген. Оларды Шыңғыс Уәлихановпен, Мейрам Жанайдаровпен және Сандыбай Шапановпен ұсынылған. С.Шапановтың сәукелесі 600 рубльге бағаланды. Ол маржаннан жасалған отыз жіппен, он бес меруерт жібімен әшекейленіп, қызыл жібекпен кестеленіп, алтын жіпті шашақтармен тігілген. Оның асыл металдан жасалған қаңылтыр белгілерінде гауһар тастар болған. Сонымен қатар қымбат сәукелелер 1893 жылы Нижегородск көрмесінде ұсынылған. Оның ішіндегі ең құндылары – Атбасар даласынан болды [3].

Сәукеленің арнайы күмістен жасалған төбелдірігі, оның маңдайшасына екі жағына тізілген маржаннан салпыншақ бет жақтауы және екі құлақ тұсына омырауға жететін құлақша тағылады. Маңдайына тағылған салпыншақтар, ілмектер, тізбектер, зергерлік бұйымдар қыз баласының барған жерінің ұрпағын көбейтсін, өсіп-өнсін деген тілекпен жасалады. Бедеріндегі өрнегі күрделі өсімдік тектес өрнек пен бұратылған геометриялық сызықтар, зооморфты таңбалар арқылы әсемделді. Сәукелеге жұқа әрі жеңіл ақ түсті матадан желек жалғанады. Желек тағу мен бет ашу қазақ халқында дәстүрлі әрі мәртебелі ырым-тиымдардың бірі. Қыз баласын жаңа үйге барғанша сыртқы көзден қорғайтын болған.

Саукеленің философиялық, психологиялық, эстетикалық, танымдық ерекшеліктері аймақ бойынша ерекшелінеді. Ә. Қастеев атындағы МӨМ негізгі қорындағы сәукеле музей жинағына 2000 жылы қабылданған. Бөлшектер бойынша қабылданған сәукеле бөліктері арнайы маман зергер Әбдірахманов М. көмегімен жинақталып, сәукеле макеті жасалып, қазіргі сәтте музей экспозициясына сән беруде.

Сәукеленің төбесінің биіктігі екі сүйем (45 см). Цилиндр-конус негізді, қызыл барқытпен және зергерлік бұйымдармен әсемделген. Оның төбесінде «Тәж» деп аталатын жартылай дөңгелек айдары бар. Ол ақ түсті металл мен алтын жалатпа арқылы әсемделіп, дөңгелек шеңбер секілді негізделіп жасалған. (8,5x11,8,9,5) Бедеріне дөңгелек және жаңбыр тамшысындай табақшаға шыны кіріктіріп, үшбұрышты түйіршіктер арқылы оюланған. Тәждің төменгі бөлігінде найза басындай ұзартылған ұшы тік ілмектер ілінген. Бұл сәукеле әшекейі барлық композицияны жинақтап, тұр. Мифология бойынша үш (аспан, жер, жер асты әлемі) әлеммен байланыстырушы негіз болып саналады. Сондықтан да табақша пішіні күн нұрындай шеңбер пішінді, күн сәулесіндей ілмекті. Ортаңғы бөлік сәукеленің ең ауыр әрі күрделі әшекейлі бөлігі болып табылады. Батыс Қазақстан өңіріне тән әшекейлер ХІХ ғ. ІІ-жартысында жасалған. Бұрама және қалыптама техникасы арқылы тігінен ұзартылған тіктөртбұрышты негіздер жоғарыдан және төменнен алтын жалатылған күміс сымына тігіліп біріктірілген. Әр сымда 2 салпыншақ және моншақ секілді тесіліп ілінген ақық тасы бар. Олардың бедерінде сопақ пішінді ақық тасы, кішкентай дөңгелек табақшаға біріктірілген маржан тасы бар. Сәукеле безендіру барысында күміс пен ақық тасы міндетті бөлшектердің бірі болған. Күміс тазалықты, пәктікті әрі икемге тез келетін, көп сақталатын, адам денсаулығына тигізер пайдасы болғандықтан ал, ақық тасы қыз баласының сыртқы көзден әрі денсаулыққа пайдасын, адам көзіне бірден түсетін қызғылт түсіне қарай шеберлер жиі қолданған [5]. Сондай-ақ, өсімдік тектес өрнек алтын жалатпа арқылы жазылып, «қошқар мүйіз» өрнегі ойылып жасалған. Табақшалардың ішінде 3-жағынан тәжге қарай ұзартылған (басқаларына қарағанда әлдеқайда ұзын 36,5x10) негіз бар. Оның бедерінде 2 қатар дөңгелек пішінді, ақық тасты, қалың жиекті табақша мен ақ түсті металлдан 3 жапырақты өсімдік тектес негіз біріктірілген. Табақшада кішкентай көк түсті маржан тасы және ұшы өткір, найзаға ұқсас салпыншақ ілмек арқылы жалғасып дөңгелек, іші жұмыр шарға біріктірілген. Бұл бөлік барынша қыз баласының нәзіктігін, жасын, сұлулығын әшекей бұйымдар арқылы, оларда салынған өрнектер арқылы жеткізуге тырысқан. Ең соңғы бөлік көлденеңінен жүргізілген зигзаг сызықты өрнектері бар жиектен және 2 қатар ұзартылған сопақ табақшалары бар негізден тұрады. Айтарлықтай 3 жиектер бір-бірімен сымдар арқылы сапалы әрі жинақы етіп бекітіліп, өзара бір ритммен жалғанған. Дәл ортасында, жоғарғы бөлігінде төртбұрышты табақшаға іші дөңес жарты шарға S-тәрізді өрнегі бар негіз бекітілген. Металлды тізбектердің астына аң терісінен жасалған мауыты тігілген.

Қорытындылай келе сәукеле аң терісі және қызыл барқыт бетіне орнатылған әшекейлер арқылы ғана әсемделген. Сәукелені құрастырма бөлшектерден құралғандығы бірден көрінеді. Себебі ішіндегі астар, сырт жағына матаны сыруы. Одан соң оның сыртын қамқа, барқыт сияқты асыл матамен тыстауы бөлек процесс ретінде кейінірек жүргізілгендігі көрінеді. 2005 жылы аяқталған реставрациялық жұмыс нәтижесінде тағылған сәукеле бөлшектері тазартылып, іші бос табақшалар толықтырылып, жаңа аң терісімен әсемделген. Сәукеледе желексіз және бедерінде кесте, тоқыма немесе қосымша әсемдеу жұмыстары (жапсырмалау) жүргізілмеген.

ҚР Мемлекеттік орталық музей қорында сәукеленің бірнеше түрлері (6-дан астам) бар. Олар өзіндік құрылымы мен әсемделуі бойынша аймақ бойынша ажыратылады.

Орталық музейдің қорына Алматы қаласынан 1983 жылы қабылданған сәукеле (КП 3427) жұқа киіз бетіне, қызыл түсті барқыт, талдырма, сәтен маталары арқылы жасылып, ұшына үкі тағылған. Сәукеленің негізгі бөліктері — тәж, төбе, құлақбау және артқы бойы. Сәукеленің төбесі тік конус тәрізді болып келеді. Бедерінде ашық қызыл барқытпен және дүрия, торғын матасымен қапталған. Сәукеленің барқыт матадан жасалуының да өзіндік

мәні бар. Барқыт – оң бетінде қысқа түктері бар қалың мата. Өндірісте барқытты алу үшін таза жібек пен синтетикалық материал пайдаланылады. Ол ежелден байлық пен салтанаттың белгісі ретінде саналған.

Егер матаның құрамында жібек болса, ол ұзақ уақытқа дейін құндылығын жоғалтпайды. Содан болар, барқыт бағалы көрінеді. Барқыт суды көп сорады, бірақ тез кебеді және ұзақ сақталатын шыдамды мата. Ал, сәукеленің жалпы матасының қызыл болуы да бекерден емес. Қазақ мәдениетінде қызыл түс отқа табынудан бастап өмір күшін және сыртқы жаман энергиядан сақтайды. Әсіресе Таяу Шығыс, Орта Азия елдерінде қалыңдық киімін қызыл түсті матадан тігеді. Ежелгі наным сенімдерде қызыл түс көбею, өсу ұғымдарымен сәйкестендірілді. Сондықтан да қазақ халқы қыздарын қызыл түсті киімде ұзатуды жөн санаған.

Қызыл барқыт бетіне төртқұлақ пішінді құйма шытырлар қондырылған. Жалпы шытырлар саны қырық, олар сәукеленің басқа бас киімнен ерек екенінің бір дәлелі. Оның үстіне маржан және перуза тастар мен қатырғы бергек орнатылған. Бергектің аяқ жағы жарты ай пішінді болып ортасына таман жиырылып жоғарыға қарай ұзартылған. Бедерінде бергек астынан ойылып жасалған іші дөңес гүлді табақшалар бар. Бұлардың барлығы өсімдік тектес өрнекпен нақтыланып, қыз баласының өсімді яғни, көп балалы болып, өсіп өнсін деген ырыммен жасалған. Төбесіне шашақ төгіп, шоқ үкі қадаған. Дәстүрлі қазақ қоғамында үкі қасиетті құс саналған. Сондықтан халық үкі қауырсындарын тағу бір салттың бірі болған. Үкі тағудың бірнеше жөн жоралғылары бар. Мысалы, қызға құда түскенде оның айттырылған қалыңдық болғандығының белгісі ретінде берілетін кәделердің бірі. Қыздың ата-анасына мал немесе ақша беріліп, екі жақ құда болуға уәделеседі. Үкі тағу дәстүрі көбіне қыз бен жігіт бірін-бірі ұнатқанда жасалынады. Бастапқыда үкі қауырсыны бәле-жаладан келінге қорған болсын, ешқандай жамандықты жолатпасын деген ниетпен кәдеге қоса берілген. Тәждің бел ортасынан айналдыра бастырған оқаның астына перуза тастан көз салынған күміс құймалар және тамшы тәрізді қоза салпыншақтар мен шытырлар үш қатар етіп айналдыра қадалған. Олардың күн нұры секілді айналдыра бір спектрде орналасуы да өзіндік мағынасы бар. Онан төменде маңдай бөлігінде қызыл маржаннан тізіліп жасалған (ені 4,5 см.) торша тігілген. Торша жартылай жамылып, ілмектермен байланыстырылған. Қыз баласы сәукелені киіп жүргенде бұл шашақтар сылдырлап алыстан қалыңдық келе жатқанынан хабар берген. Үйдің үлкендері шашақтардың сылдырынан, асыл тастардың қымбат көздерінен жаман энергия, қағыс сөздерден қорғайды деп сенген. Милығы құндыз терісімен жұрындалған, оның үстіңгі жағына тағы бір қатар күміс салпыншақтар тізілген. Салпыншақтар дәнді-дақылдардың тұқымына ұқсас, бірнеше тізбекті. Сәукеленің екі жақтауында оқалы белдеуден төменде перуза және маржан тастарымен әшекейленген.

Орталық музей қорындағы сәукеле 3 негізгі бөліктен құралған. Жоғарғы бөлік - тәж. Мұнда халық шебері сәукелені конус пішінде жасап, көрерменнің көзіне барынша ұзын етіп көрсетуге тырысқан. (Сәукеленің мифологиялық мәні дәл осы конус пішінімен байланыстырылады. Тарихшылар мен археологтардың конус пішінді бас киімдер тарихын сақ дәуірінен бастап жобалап, (шошақ бөріктілер) мәлімдейді [6]. Конус пішінді бас киімдерді әркері киімдерде, күнделікті тұрмыс тіршілікте әйел және ер адамдарда киген. Оған Қазақстан жерінде табылған Алтын адамдар дәлел). Басындағы бөрік те сәндік негізден бөлек эстетикалық сипатта үйлесіп тауып тұр. Екінші бөлік - төбе. Мұнда нақты әрі қанық құймалар арқылы халық шебері символдық негізге сипаттама беріп, композицияның орталығына айналған. Құлақбау деп аталатын бөлікте бірнеше асыл тастар мен бірнеше металлдарды бір қатарға үйлесімді әрі бір ретпен орнатып олардың ішкі рухани байлықпен толтыруға тырысқан. Сәукеленің композициялық шешімінің шиеленіскен бөлігі болып табылатын бұл бөлік адамның наным-сенімі, әдет-ғұрпымен байланыстырылатын таңбалық бейнелермен көмкерілген. Соңғы бөлік ол артқы бойы. Біз бұл сәукеледен жаулық немесе құлақшаны көрмейміз. Себебі бұл элементтер сәукеленің ішінен киілетін бас киім (зере) бөлігіне берілген.

ҚР МӨМ қорында тек қана сәукеле ғана емес, оның міндетті бөліктерінің бірі сәукеленің ішінен киетін бас киімдер де сақталған. Кез-келген сәукеленің ішінен кигізілетін зерге сынды жұқа бас киім кигізіледі. (әр сәукеледе әр түрлі) Ол сәукеленің салмағы мен конус секілді пішінін құлатпай ұстап, нық тұруына арналған. Орталық музей қорындағы (КП-507) Зеренің жалпы биіктігі 30 см, пішіні конус, дәл сәукеле сынды әсемделіп, қымбат матадан жасалған. Барқыт, мақта мата, құндыз терісінен жасалады. Астыңғы дөңгелек шеңбері сәукеледен асып тұратындықтан және сәукеленің негізгі бөлігі болып табылатын желек дәл осы зерде бекітілгендіктен ол барынша әсемделеді. Конус пішінді, қызыл көк түсті кенеппен астарланып тігілген. Зеренің жасалу негізін 5-ке бөліп қарастырсақ: бірінші конус негізді барқыттан жасалған, екінші бөлік сол конус негізге көлденеңінен 10 қатар жиектердің қайталануы арқылы және үшінші бөлік дөңгелетіле құндыз терісімен қапталған, 4-ші бөлік желке тұсында қызыл барқыттан тасталған, үшбұрыш пішінді артқы құлағы сары түсті мақта матамен жиектеліп, қызғылт матамен астарланған. Бесінші бөлік екі жақ самайынан барқыттан тігіліп, зертаспамен көмкерілген екі жақтама салбыратылған. Оның оң жағындағысының бетіне ақық пен перуза орнатылған үш жез пластина тағылған. (Тек қана сәукеле емес, көптеген әйел бұйымдарында ақық тасын орнату міндетті болып есептелген, қазақ наным сенімінде «қыз тасы» аталып кеткен ақық тазалықты, әйел денсаулығын, сыртқы көздеден қорғайды. Тек осындай тасты алқаны мамандардың пайымдауы бойынша, үшінші және төртінші энергетикалық нүктелердің арасына, жүрек пен асқазанның ортасына тағу қан айналымына, қызыл ақық несеп жолдарын, жыныс органдарын суық тию ауруларынан сақтайды деген сенім бар [7]. Перуза – бақыт пен сәттілік тасы болып есептеледі, қарғыстан жаман энергиядан сақтайды деп сенген.) Екі жақтауына қызыл гүлді мақта матадан ызылған жіңішке құлақбау тағылған. Милығының маңдай тұсы құндыз терісімен жұрындалған.

Жоғарыда қаралған екі сәукелені салыстырсақ олардың ең бірінші аймақтық ерекшелігі айқындалады. Батыс Қазақстан өңірі мен Алматы обылысында жасалған сәукелер пішіні цилиндр-конусты бір-біріне ұқсас болғанымен жасалу техникасы мен әсемделу ерекшелігі екі түрлі. Екеуінде де жақтамасы және желегі, құлақбауы жоқ. Ә.Қастеев ат. ҚРМӨМ қорындағы сәукеле ҚР МӨМ музей қорындағы (кп 3427) сәукелеге қарағанда биіктігі бойынша аласа, әрі жинақы, қосалқы бөлшегі жоқ. Негізіндегі күңгірт қызыл барқыт бедеріндегі зергерлік бұйымдардың әдемілігін көрерменге айқын көруіне әрі композицияны көру барысында жинақылауын қадағалайды. Зергерлік бөлшектер Батыс Қазақстанға тән көлемді, анық, ауыр. XIX ғ. II-жартысында жасалған сәуке бедерінде тек қана зергерлік әшекей мен барқыт мата және аң терісімен әсемделген. Зергерлік әшекейлер алтын жалатпа, қалыптама, сызба, бұрама, түйіршік т.б. техникаларды шебер пайдалана отырып, толық композицияны барынша әсем, жинақы, салтанатты етіп жасаған.

Ал, ҚР МӨМ музей қорындағы сәукеле биіктігі бойынша ұзын (47 см) бірнеше матамен көмкерілген, барқыт түсі қанық қызыл, бедерінде металл табақшалары оңтүстік өңірге тән нәзік, шашақты, тізбекті, көптасты. XX ғ. жасалған сәукеле әрбір бөлшегіндегі тетіктер өңделіп, әсемделген. Жалпы композициясында металл, мата, тас, жіптердің түр-түрі қолданым молымен барынша әдемі әрі үйлесімді етуге тырысқан. Барынша салтанатты. Мұнда қолданбалы-сәндік өнеріне қатысты тоқыма, кесте, киіз, зергерлік өнер түрлерін біріктіріп негіздеген.

Бедерінде төменде жазылған алтын жіппен әшекейлеу немесе бедеріне дүрия, сәтен сынды мата қондырылған. Оның тысының сыртынан зер жіптен тоқылған оқаларды белдеулері бар. Ал маңдай тұсына зер не жібек шашақтың шоңғарын тағады. шашақтың сәукелеге жалғасқан тұсын асыл тастан көз орнатқан алтын, күміс түйреуіштермен бекітеді.

Қорытындылай келе сәукеле - тек бас киім емес, ол - қазақ халқының байлығы мен сән-салтанатының, мәдениеті мен өнерінің озық үлгісі, өнер туындысы ретінде

бағаланатын өте қымбат этнографиялық мүлік. Сонымен бірге ол - қазақтың қыздарына деген көзқарасының да бір белгісі. Дәстүр бойынша сәукеле тек ұзатылатын қыздарға ғана кигізіледі, оны айырбастамайды, басқаға киюге беруге болмайды.

Бізге жеткен музей қорындағы XIX-XX ғғ. тән сәукелелер эстетикалық, психологиялық, мифологиялық, символдық ерекшелігі бойынша, жасалу техникасымен таңдалынып алынған материалдар бойынша ажыратылады. Қазақстан территориясы қолданбалық сәндік өнерінің кез-келген түрі бойынша аймақтық ерекшелігі бірден көрінеді. Сәукеле жасау барысында да оның құрамдас бөліктеріндегі ерекшеліктері де соған байланысты толығымен болмаса да аздаған өзгерістерге ұшырайды. Сондай-ақ, материалдарды игеру барысында оларды өңдеп, бір-бірімен кіріктіруі, олардың үйлесімділігі бойынша да ажыратылады. Біз қарастырған екі сәукеленің жалпы бас киімдік маңыздылығы, пішіні, биіктігі бірдей болғанымен жасалу уақытына байланысты, әсемделуі екі түрлі. ҚР MOM-гі сәукеле барынша салтанатты, ашық түстермен әсемделген, металл бөлшектері нәзік әрі жұқа, мата, моншақ, тас, түрлі түсті жіптерді мол пайдаланып, зергерлік табақшалары кішкентайдан үлкенге күрделендіріп сәукеленің барлық жерінде кездеседі. Ал, ҚР Ә.Қастеев ат. Өнер музейіндегі сәукеле жинақы, зергерлік табақшалары анық, пішіндері көлемді, композициясының жинақылығымен ерекшелінеді. Екі сәукеле де бас киімінің қадір-қасиетін және қазақ мәдениетіндегі маңыздылығын көрсете білген. Дәл қазіргі сәтте екі сәукеле қазіргі таңға дейін өз маңыздылығын жоғалтпаған бағалы экспонаттардың бірі.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. А.К. Акишев. Древнее золото Казахстана. Алма-Ата, 1983-7 с.
2. А. К. Акишев. Искусство и мифология саков. Алма-Ата, 1984-22 с.
3. А.Х. Магулан. Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата. «Өнер». 1987
4. Н. Назарбаев. «Семь граней Великой степи», статья Первого Президента РК <http://www.akorda.kz/ru/events/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi>
5. С. И. Руденко. Культура населения центрального Алтая в скифское время. М.-Л., 1960
6. Ш. Ж. Тохтабаева. Шедевры великой степи. Алматы, Даук-Пресс, 2008, с.22
7. Ш. Ж. Тохтабаева. Казахское ювелирные украшения. Алматы «Өнер» 1985-14 с.

ТРЕНИНГ КОМАНДООБРАЗОВАНИЯ В СИСТЕМЕ АКТЕРСКОГО ОБУЧЕНИЯ

Урбисинова Д. С.

Магистрант 1 курса кафедры «Актёрского мастерства и режиссуры»
КазНАИ им. Т. Жургенова, г. Алматы.
dinaraurbissinoba@gmail.com

Аннотация: Данное исследование направлено на определение основных принципов и правил проведения социально-психологического тренинга в целом и тренинга командообразования в частности. Исследование должно показать, как тренинг командообразования помогает заявить каждому студенту о себе в группе сокурсников, решить задачу личностного самоопределения, личностного развития, принять активную позицию. В настоящее время командообразование представляет собой одну из перспективных моделей создания актёрского коллектива, обеспечивающее полноценное его развитие, и является одним из наиболее эффективных инструментов объединения группы в команду. Полагаю, что именно эта ступень актёрского тренинга может в полной мере исключить проблемы связанные с трудностями коммуникации в недавно образовавшейся группе.

Abstract: the study aims to determine the basic principles and rules of conducting socio-psychological training in general and team building training in particular. The study has to show how team building training helps to tell each student about themselves in a group of fellow students, solve the problem of personal self-determination, personal development, and take an active position. Currently, team building is one of the promising models for creating an acting team, ensuring its full development, and is one of the most effective tools for uniting a group into a team. I believe that exactly this stage of acting training can completely eliminate the problems associated with communication difficulties in the newly formed group.

Ключевые слова: актёрское искусство, тренинг, командообразование, социально-психологический тренинг, группа.

В XXI веке жизнь и развитие молодежи подверглись глобальным изменениям. Технологический прогресс и социальные преобразования внесли свои коррективы в жизнь общества, а главное качественно изменили восприятие, сознание, мышление, потребности, структуру межличностных отношений и ценностные аспекты жизни людей. Таким образом, мы заостряем наше внимание на том, что в сложившихся условиях, когда современная молодёжь попадает в новые жизненные ситуации, в новый коллектив (ВУЗ), то сталкивается с проблемами затруднённой социализации.

Студенты театрального факультета (в данном случае КазНАИ им. Т. Жургенова) имеют некоторые преимущества. Связаны они с тем, что при подготовке к показам они попадают в вынужденную ситуацию командообразования. Тем не менее в нынешнее время, проблема социализации остро стоит и перед ними.

Объект исследования – личностный рост студентов обучающихся по специальности «Актёрское искусство».

Предмет исследования – влияние социально-психологического тренинга командообразования на результат совместной работы в группе.

Цель исследования – обосновать необходимость тренинга командообразования в системе актёрского образования, и доказать, что в результате его внедрения происходит личностный рост у студентов и повышается результативность работы в группе.

Гипотеза исследования – тренинг командообразования влияя на личностное развитие студентов и на создание команды в группе увеличивает результативность группы

в целом и повышает качество выполняемых работ. Практика подобного тренинга в системе актёрского образования повысит его уровень и степен усвояемости материала.

В 1970-е гг. в ГДР под руководством М. Форверга был разработан метод, названный им социально-психологическим тренингом. С таким названием тренинг появился в России.

Вот какое определение тренинга дал Ю. Н. Емельянов : «Тренинг – это группа методов развития способностей к обучению и овладению любым сложным видом деятельности в частности общением» [1, с. 89].

Социально-психологический тренинг – это психологическое воздействие, основанное на активных методах групповой работы. Эта форма специально организованного общения, в ходе которого решаются вопросы развития личности, формирования коммуникативных навыков, оказания психологической помощи и поддержки, позволяющие снимать стереотипы и решать личностные проблемы студентов.

«Общие цели социально-психологического тренинга, способствующие развитию личности:

а) повышение социально-психологической компетентности участников, развитие их способностей активно взаимодействовать с окружающими;

б) формирование активной социальной позиции студентов и развитие их способности производить значимые изменения в своей жизни и жизни окружающих людей;

в) повышение общего уровня психологической культуры» [2, с.8].

Термин «тренинг» имеет ряд значений – «воспитание, обучение, подготовка, тренировка». Групповой психологический тренинг выходит за эти рамки и используется, в самом широком смысле, в целях развития, обучения и диагностики.

В настоящее время определений группового психологического тренинга существует, наверное, столько же, сколько и авторов, их описывающих. Наиболее общее, но удачное определение группового психологического тренинга предположено Н. Ю. Хрящевой и С. И. Макшановым, представляющими тренинг как «многофункциональный метод преднамеренных изменений психологических феноменов человека, группы и организации с целью гармонизации профессионального и личностного бытия человека».

«В любой группе, и особенно тренинговой, протекает несколько взаимосвязанных процессов. Наиболее важный процесс – это тренировка, процесс овладения новыми навыками, обучение новым умениям. Этот процесс базируется на групповой динамике. За счет групповой динамики, сплоченности участников, обстановки безопасности и поддержки обучение проходит более эффективно. Поэтому первоочередная задача тренера заключается в постоянном стимулировании динамики группы, иными словами, тренеру следует уделять много внимания созданию благоприятной обстановки в группе» [3, с.12.].

Самостоятельное составление преподавателем психологического тренинга является важным элементом работы и показателем развития его профессионального мастерства. Самая большая ловушка, в которую может попасть начинающий педагог, - это принять на себя функцию исполнителя тренинговых программ, разработанных другими. Преподаватель актерского мастерства - не исполнитель, а скорее творческий производитель, и он, как пишет Г. И. Марасанов, вынужден «шить костюм своей практической работы на себя сам» [4, с.34]. Ведь в конечном итоге цель его работы – «произвести» изменения, направленные на становление начинающего актера и развитие его личности. Преподавателю необходимо точно знать, с кем он работает, какие изменения он собирается произвести, какими средствами он владеет и насколько они подходят для сложившейся ситуации на курсе, как он собирается оценивать результативность своей работы на курсе и многое другое.

Работая со студентом, он должен иметь теоретические представления о природе человеческой личности вообще, а конкретно ориентироваться в специфике личностных проблем и особенностях личностного развития студентов.

Для тренинговых занятий необходима атмосфера принятия и поддержки. Студенты должны сосредоточить внимание на осознании прежде всего положительных аспектов своей личности. Именно открытие своих новых положительных качеств способствует выработке уверенности в себе и дает силы для дальнейших конструктивных изменений.

Принцип «НЕ НАВРЕДИ» в социально-психологическом тренинге не менее важен, чем в медицине.

Обучение с помощью тренингов существенно отличается от традиционных методов обучения не только по форме проведения, но и по основным принципам. При обычном обучении человека учат давать правильные ответы, и только правильные. На тренинге же ошибки рассматриваются как необходимая часть процесса обучения.

Основные специфические принципы работы тренинговой группы и вытекающие из них правила:

- I. Принцип и правило максимальной активности
- II. Общение по принципу «здесь и теперь»
- III. Принцип и правило персонификации высказываний
- IV. Принцип исследовательской творческой позиции. Правило отсутствия критики и безоценочности высказываний
- V. Принцип партнерского общения. Правило доброжелательности
- VI. Принцип объективизации (осознания) поведения. Правило обратной связи.

Ниже приведем примеры тренинговых упражнений проведенных со студентами 1-го курса специальности «Актер драматического театра и кино» КазНАИ им Т.Жургенова.

Упражнение «Необитаемый остров»

«Упражнение моделирует групповую дискуссию.

Преподаватель зачитывает описание ситуации:

«Ваша группа летела на ковче-самолете и случайно попала неизвестно куда.

Оказалось, что это необитаемый остров, представляющий собой высоко поднятое над морем плато, имеющий обрывистые скалистые берега и узкую полосу земли внизу, на побережье.

На плато есть деревья, животные, пресная вода, то есть условия для жизни. На побережье нет ничего. Поэтому на острове можно просуществовать лишь несколько дней.

Исследуя остров, вы обнаруживаете в скале пещеру, и от случайно произнесенных слов, которых никто не запомнил, она неожиданно открылась. В ней есть любые предметы.

Каждый из вас может взять по 10 предметов. Советоваться с другими нельзя. Поделиться, обменяться предметами с другими участниками потом тоже будет нельзя.

Составьте список тех предметов, которые вы хотели бы взять из пещеры. Время на составление списка — 7-8 минут».

После выполнения этой части задания группе дается следующая инструкция:

«У каждого из вас есть по 10 предметов, однако ситуация такова, что вся группа может унести из пещеры только 10 предметов. В течение 20 минут вы должны посоветоваться между собой и составить единый, общегрупповой список.

Обсуждение

При анализе упражнения группа обсуждает следующие вопросы:

- Удалось ли участникам группы договориться? Если нет, то почему?
 - Какие формы взаимодействия в группе способствовали достижению результата, а какие — препятствовали?
 - Был ли в дискуссии лидер? Назначили его сознательно или он проявил себя сам?
- В процессе обсуждения можно выйти на алгоритм принятия решения:

1. Постановка (выявление) проблемы.
2. Прояснение ситуации.
3. Перевод проблемы в задачу.
4. Формулирование и заслушивание вариантов решения.
5. Обсуждение последствий каждого из вариантов.
6. Принятие единого решения.

Упражнение можно продолжить, усложнив задачу — список предметов сокращается до пяти наименований, время принятия решения — 10 минут.» [5, с. 44].

Упражнение «Дом в паутине»

«Еще одно упражнение, основанное на метафоре конфликта, как паутины. Паутина, как известно, может появиться в любой точке дома, и все же ее появление в глухих углах наиболее вероятно. Если мы представим в виде дома индивидуальное психологическое пространство или пространство межличностных или межгрупповых отношений, то в каких-то его глухих закоулках мы вполне можем обнаружить такую конфликтную паутину. Однако хорошие хозяева не допускают распространения паутины по своему жилищу, они стараются предотвратить ее, проверяя потенциальные точки ее роста.

Студенты выступают в этом упражнении как такие образцовые хозяева, проводящие инвентаризацию своих хором. Их задача — определить те углы (типичные ситуации или слабые места), в которых появление паутины наиболее вероятно. Упражнение может проводиться в индивидуальном рефлексивном режиме — тогда студенты осмысливают свое личное психологическое пространство, или в режиме групповой дискуссии — если необходимо проанализировать реальную текущую ситуацию, сложившуюся в их коллективе или зоне ответственности [6, с. 24].

Вышеперечисленные тренинговые упражнения были проведены со студентами в рамках занятий по актерскому мастерству, на первом курсе, и дали свои результаты. Прежде всего необходимо отметить тот факт, что психологический климат в группе стал значительно более благоприятный, выросло общее групповое внимание, среди студентов определился неформальный лидер, конфликтные ситуации в группе открылись, и в результате тренинга были исчерпаны, что в целом положительно сказалось на дальнейшей работе студентов.

Сложно в полной мере оценить необходимость данного вида социально-психологического тренинга в системе актерского обучения, точно так же, как и переоценить его. Ошибочно считать, что все изменения, которые происходят у студентов в психологическом тренинге, происходят только в процессе тренинга. Как справедливо отмечает Т. В. Зайцева, «значительная часть изменений у участников возникает после его окончания. В процессе психологического тренинга не только производятся реальные изменения, но и закладывается большой потенциал для изменений в дальнейшем. Опыт, полученный участниками в тренинге, имеет пролонгированное действие, связанное с его проживанием и осмыслением. Соответственно и потенциал изменений во многом ориентирован на будущее» [7, с.28].

Литература:

1. Ю. Н. Емельянов. Психологический тренинг. М.: 1985. — с.89
2. Д. М. Рамендик . Тренинг личностного роста. М.: Форум 2007 — с.8
3. Пузиков. Технология ведения тренинга. с.12.
4. Марасанов Г. И. Социально-психологический тренинг. — М.: Совершенство, 1998. — с.34.
5. А.Браткин, И.Скоробогатова. Чемоданчик тренера, М.: «Генезис»,2006.-с. 44
6. И. Авидон, О. Гончукова. Тренинги взаимодействия в конфликте. СПб.: «Речь». 2008. - с.24
7. Зайцева Т. В. Теория психологического тренинга. Психологический тренинг как инструментальное действие. — СПб.: Речь; М.: Смысл, 2002. — с.28

УЙГУРСКИЙ ТЕАТР В ГОДЫ ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ И ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.

Усманов Р.Х.

Докторант 1-курса кафедры «Актерское мастерство и режиссура»
Казахская Национальная Академия Искусств им. Т. Жургенов,
г. Алматы

rasul.1994@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается творчество и развитие Государственного республиканского уйгурского академического театра музыкальной комедии им.К.Кожамиярова в годы Великой отечественной войны и политических репрессий. Автор прослеживает работу коллектива с первых любительских театральных кружков до профессионального театра. Проведен анализ постановок данного периода. В статье включены найденные архивные данные артистов, описывающих сложные времена театра военных лет.

Ключевые слова: Уйгурский театр, Великая отечественная война, театральные кружки, актер, режиссер.

Андатпа: Мақалада Ұлы Отан соғысы мен саяси қуғын-сүргін жылдарындағы Қ.Кожамияров атындағы Мемлекеттік республикалық ұйғыр академиялық музыкалық комедия театрының шығармашылығы мен дамуы қарастырылады. Автор ұжымның жұмысын алғашқы әуесқой театр ұйымдарынан бастап кәсіби театрға дейін қадағалайды. Осы кезеңнің қойылымдарына талдау жасалады. Мақалада соғыс жылдарындағы театрдың қиын кезеңдерін суреттейтін суретшілердің табылған мұрағат деректері келтірілген.

Кілт сөздер: Ұйғыр театры, Ұлы Отан соғысы, театр үйірмелері, актер, режиссер.

Annotation: The article discusses the creativity and development of the State Republican Uyghur Academic Theater of Musical Comedy named after K. Kozhamiyarov during the Great Patriotic War and political repressions. The author traces the work of the theater staff from the first amateur theater groups to professional theater. The analysis of the performances of this period is carried out. The article includes found archival data of artists describing the difficult times of the theater of the war years.

Keywords: Uyghur Theater, World War II, theater groups, actor, director.

Великий русский драматург А. Н. Островский писал: «Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как академия, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык – значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный» [1]. У колыбели уйгурского театрального искусства стояли выдающегося политические и общественные деятели Семиречья – Абдулла Розыбакиев и Исмаил Таиров. По инициативе И.Таирова в 1918 году в городе Верный был открыт клуб «Нацмен» в которую входили уйгурские, татарские, узбекские драматические кружки. Уйгурский драматический кружок ставил пьесы А.Розыбакиева «Мансаппараст» и пьесы переведенные И.Таирова «Мазлума хотун», «Падаркуш». Первый уйгурский драматург Абдулла Розыбакиев был образованным, литературно одаренным человеком, он не только вел большую общественную работу, но и писал публицистические статьи, литературные очерки о развитии и становлении уйгурской советской литературы [2]. После этих постановок, писатели Назаргожа Абдусематов, Желил Ганиев, Бурхан Касимов, Латип Ансари, Зерип Беширий сделали первые шаги в национальной драматургии. Их пьесы «Назугум»,

«Садир ханрук», «Талайсиз кунлар», «Яркант вакияси» были так же представлены для зрителей уйгурского драматического кружка.

30-е годы прошлого века в нашей стране – годы бурного строительства, подъема промышленности, сельского хозяйства и культуры. На VIII Краевой партийной конференции (январь, 1934г) утвердившей второй пятилетний план развития народного хозяйства, особое место уделялось вопросам развития национального искусства. Выполняя решения конференции, правительство республики санкционировало работу ряда драматических театров. Творческие коллективы в первую очередь характеризовались национальными ценностями, традициями народа и достоинством. Имея все эти качества и потенциал, в сентябре 1934-ого года открылся первый в мире - Уйгурский музыкально-драматический театр, созданный на базе существовавшего ранее полупрофессионального любительского драматического кружка.

Началу творческому пути Уйгурского театра в этом году исполнилось 86 лет. На первый взгляд это может показаться не большим периодом времени, но для центра где хранится достояние, язык и история всего народа, это целая эпоха.

Стоит отметить, что многонациональность нашей независимой страны и дружба всех народов оказала значительную поддержку, в первые годы становление и развитие театра. Большой вклад в развитие театра внесли многие, среди них русские, казахские, татарские и узбекские деятели культуры – Мухтар Ауезов, Сабит Муканов, Габит Мусрепов, Илияс Жансугуров, Вахап Азимов, Кари Якубов, Маннон Уйгур, Евгений Брусиловский, Куляш Байсеитова, Абиля Толебаев, Латиф Хамиди и другие. О деятельности национального театр писались многочисленные статьи и рецензии. Каждая новая постановка освещалась такими газетами как «Казахстанская правда», «Социалистик Қазақстан», «Қазақ әдебиеті», «Алма-Атинская правда», «Советская культура». Пьеса великого писателя и драматурга казахской сцены Габита Мусрепова «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» впервые была поставлена на сцене уйгурского театра, тем самым является историческим моментом [3]. Но к большому сожалению, в скором времени уйгурский театр столкнулся с серьезными проблемами и невосполнимыми потерями. В 1930-1940 годах началась массовая политическая репрессия. Политические репрессии, которые проводились в стране союзов социалистических стран, оказали серьезное негативное влияние на культуру, литературу и искусство нашей страны. Эти сильно ослабили общину, когда была расстреляна интеллигенция, духовенство, купечество Семиречья. По данным историков, всего за два года с 1937 по 1938 в республике были репрессированы порядка ста тысяч человек, четверть из этого списка была физически уничтожена. В их числе известные политики, военные и писатели Сакен Сейфуллин, Турар Рыскулов, Беимбет Майлин, Магази Масанчи, Санжар Асфендияров, Магжан Жумабаев, Ильяс Жансугуров и ряд других. Таким образом основоположник уйгурской национальной драматургии А.Розыбакиев 1937 году арестован и в 1938-году 3-марта в возрасте 41 год вместе с И.Таировым /в 38 лет/ были расстрелены.

В 1936 году директор Уйгурского театра Абдулла Абдуллин написал пьесы «Узулган кишан» (Разорванная цепь) и «Омак ва Амрак». Но к большому сожалению эти произведения народ так и не увидел. Вследствии того что в 1937-году Абдулла Абдуллин и Низамдун Ибрагимов, известный на то время музыкант и исполнитель, были репрессированы и расстрелены. В архивах Уйгурского театра нет официального документа, ни одной фотографии о творчестве этих известных деятелей не имеются. Только в книге воспоминаний народных артистов Казахстана М. Бакиева и Р. Илахунова «Жизнь в театре» содержится информация о ряде художников, которые были причастны к сталинским репрессиям.

Один из основоположников Уйгурского профессионального театра, актер и музыкант-виртуоз, Хангожа Илиев. Сыгравший в спектакле «Анархан» (Дж.Асимов, А.Садыров) роль Султанбая обвинен в 1937-году. Позже пропал бесследно в городе Ленинград 1941 году. Такая же участь постигла ведущего актера того времени Умара

Закирова. Актер сыграл много ролей, среди которых образы Садир палвана и Саита до сих пор на устах многих театральных деятелей. Умар Закиров был убит в 1938 году. Актер Исмаил Аюпов делился своими воспоминаниями: «С самого начала я не понимал за что меня арестовали люди из НКВД. Все время допрашивали и просили признания, какие связи имею с Махмудом Гожамяровым. Позже обвиняли в национализме основываясь на сыгранной мною роли Алахана Султана. По пьесе были слова «...Уйгуры - народ многострадальный, это отражается в их народных танцах и музыке». За эти слова был обвинен «врагом народа» и пришлось пережить долгие 10 лет в Сталинских тюремных заключениях [4].

В устах народа известный как «виртуоз игры на тамбуре» один из лучших музыкантов Бокижан Йолдашев благодаря своему таланту в 1935-году стал музыкальным руководителем Уйгурского театра. Основываясь на народном достоянии «12 мукамов», оформил и собрал музыкальную часть спектаклей «Анархан» и «Герип Санам». Бокижан Юлдашев так же как остальные его сверстники, арестован в 1937 году «врагом народа». Был реабилитирован через 18 лет, в 1958 году. Но по состоянию здоровья к деятельности родного театра вернуться не смог. 1974-году актер умер.

Жертвом Сталинской репрессии так же является актер Данияр Яхьяров. Исполнитель народных песен, талантливый актер сыгравший главные роли в спектаклях «Анархан» – Хамра, «Свадьба в Малиновке» – Андрейка. Как упоминали выше, выдающийся казахский писатель, драматург Габит Мусрепов впервые предложил труппе уйгурского театра свою пьесу «Козы Корпеш – Баян Сулу». Коллектив театра выжищаясь произведением решил поставить легенду о влюбленных на сцене уйгурского театра. Именно Данияр Яхьяров тогда взялся за перевод пьесы. Будучи сильно заинтересованным к данной работе, актер за одну ночь перевел ее. Но актер по той же схеме оказался в числе «врагов народа», был арестован и осужден органами НКВД в 1937 году. 1943 году в городе Караганда актер погиб. Тюрьмы, где содержались заключенные, были несовместимы для жизни. Мороз свыше 50 градусов ниже нуля, голод, тяжелая работа, в результате таких обстоятельств многие задержанные умирали от тяжелых болезней и заморозок. Их останки так и остались в этих лесных полях. В случае о масштабах смертности от голода и репрессий можно судить по демографическим потерям, которые только в период 1926-1940 гг. составили 9 млн человек. По документально подтвержденным данным, в 1937-1938 годах по политическим мотивам было осуждено 1344923 человека, из них 681692 приговорено к высшей мере наказания. В результате раскрытия советских архивов было обнаружено значительное количество документов за подписью Сталина, свидетельствующих, по мнению современных исследователей, что именно он санкционировал почти все массовые политические репрессии.

На странице газеты «Казахстанская правда» опубликовано официальное обращение Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева по случаю Дня памяти жертв политических репрессий: «...Все мы должны отчетливо понимать истоки и причины трагедии, которую пережил наш народ в XX столетии. Эволюционное развитие было прервано Октябрьским политическим переворотом, организованным в 1917 году и последовавшей Гражданской войной, разрушением традиционного уклада жизни, а также последующей ускоренной коллективизацией сельского хозяйства, проведенной советской властью, сопровождавшейся голодом и прямым насилием», – отметил Елбасы. – В результате наш народ понес такие демографические потери, которые редко происходили в мировой истории. В 1929–33-е годы погибли около двух миллионов человек и еще около одного миллиона были вынуждены покинуть страну. Последовавшие за этим политические репрессии привели к массовой гибели элиты казахского общества. По политическим мотивам были осуждены 103 тысячи человек, из них 25 тысяч приговорены к расстрелу. На территории Казахстана было создано 11 лагерей, где в жестоких условиях находились репрессированные и члены их семей» [5].

Так же, как и остальные народы в составе Советских стран, уйгурский народ потерпел огромные жертвы и потери в этих репрессиях. По официальным данным за годы репрессии число погибших уйгурских деятелей составляет 95 человек. Советский народ не успел избавиться от испытаний политических репрессий, столкнувшись с еще одним разрушительным испытанием. Это была Великая Отечественная война.

Великая Отечественная война явилась тяжелым испытанием для всего советского народа, в ней участвовали граждане всех отраслей. «В искусстве и литературе тех героических лет нашли свое выражение присущие народу несокрушимая вера в победу, сплоченность вокруг партии и правительства, готовность к подвигам. Именно потому, что в военные годы искусство с необычайной энергией и отчетливостью выражало надежды, чувства, мысли всего многомиллионного и многонационального народа. Годы Великой Отечественной войны явились важнейшим периодом развития советской духовной культуры и стремительной мобилизации творческих сил» [6]. В 1941 году 10 июня коллектив Уйгурского театра отправился на гастроли в Андижанскую область Узбекской ССР. По воспоминаниям артистов старшего поколения, 22 июня 1941 года они вынуждены были оставить в Андижане все декорации спектаклей, сами же должны вернуться обратно, поездом. Творческая деятельность Уйгурского музыкально-драматического театра потерпела большие изменения, ни в лучшую сторону. Труппа театра сократилась, мужской состав был практически полностью отправлен на фронт.

Более двадцати театров России, Украины, Беларуси эвакуировались в города Средней Азии и Казахстана. В Алма-Ате экстренно открылось несколько военных госпиталей, которым нужны были помещения. Поэтому в сентябре 1941 года Уйгурский театр переехал из города Алматы в село Чилик Алма-Атинской области [7]. Главным режиссером был назначен – А.Марджанов.

Понимая, что театр должен был продолжать деятельность и несмотря на то, что мужской состав труппы была на майдане, режиссер не прекращал работу над концертными программами и одноактными постановками посвященные войне: «Шпион и девушка», «Золотой портсигар», «Девушка-боец» и другие. Среди тех, кто ушел на фронт были также драматурги и писатели А.Садыров, И.Саттаров, композитор Г.Зайнаудинов. Об этих годах многие рассказывали, в том числе заслуженная артистка Казахской ССР Ризвангуль Тохтанов: «...Здание в Чилике не было приспособлено для театральных постановок. Особенно тяжело было зимой. Трудно забыть, как наши девушки-танцовщицы, улыбаясь, в легких платьях весело танцевали на сцене, а за кулисами горько плакали от холода и голода, а кто от вестей с фронта, где погиб брат, отец, муж... Через минуту они снова улыбались на сцене... Многие актеры недосыпали, недоедали» [8]. Как бы сложно всем не было, население всячески старались помогать артистам, одни топливом, другие едой. Зрители активно посещали концерты и спектакли. Большинство из них проходили нелёгкий путь, десятки километров для того, чтобы увидеть в живую игру любимых артистов.

В годы войны Уйгурский театр жил на колесах. Он обслуживал четыре крупнейших района, расстояние между которыми была 100-150 километров. Дойдя до одного поселка, артисты не успев отдохнуть, сразу же выходили на сцену с представлениями. Если приходилось задержаться в селе, то на утра вместе с колхозниками трудились на поле. Наиболее полно деятельность Уйгурского музыкально-драматического театра была отражена в докладной записке директора театра А.Галиева и главного режиссера А.Марджанова, написанной ими в 1944 году на имя начальника театрального отдела при СНК КазССР К.Розина: «В годы Великой Отечественной войны театр проводил и проводит большую агитационно – массовую работу (доклады, беседы, выпуск специальных газет по колхозам и т.д.). Театр обслуживает население Чиликского, Уйгурского, Джаркентского и Октябрьского районов. Кроме того, в 1943 году обслужены колхозы Энбекши-казахского, Илийского, Алма-Атинского сельских районов. За это время театром на оборонную тематику поставлено 13 одноактных пьес, показано

два концерта оборонного характера. За эти годы коллективом театра на оборону страны собрано более 50 тысяч рублей» [9].

В середине 1943 года в театр вернулись демобилизованные из армии, по разным обстоятельствам актеры Хабибулла Курбанов, Махпир Бакиев, драматург Исмаил Саттаров и другие. В 1944 году фронт отодвинулся за пределы СССР. Правительство Казахстана сочло необходимым провести в Алма-Ате декаду уйгурского искусства и литературы, приурочив ее к десятилетнему юбилею Уйгурского музыкально-драматического театра. «...4 октября 1945 года в здании Казгосфилармонии им.Джамбула состоялось торжественное открытие декады уйгурского искусства» [10] – писала «Казахстанская правда». Коллектив театра приготовил к декаде музыкальную драму «Анархан» Ж.Асимова, А.Садырова и «Герип-Санам» В.Дьякова, И.Саттарова

Использованная литература:

1. А.Н.Островский. Полн. собр. соч. М.1952, т II, с.160
2. М.Хамраев. Расцвет культуры уйгурского народа. Алма-Ата, 1967г.с 16
4. Г.Насирова «Улар неч качан атакка интилмиған». «Уйғур авазы» 23.10.2016г
5. «Казахстанская правда» 31.05.2019г.
6. История советского драматического театра. М., 1969, т.5, с 6.
7. Вопрос о переводе Уйгурского музыкально-драматического театра поднялся значительно раньше. 15 мая 1939 г. было издано постановление СНК КазССР за №369/г, в котором говорилось: "Для лучшего обслуживания уйгурского населения реорганизовать существующий в Алма-Ате Уйгурский театр в межрайонный передвижной театр с базой в с.Чилик Алма-Атинской области (ЦГА КазССР, ф. 1242, оп.1, д.579, л. 24-25). Но так как в Чилике зрителей было недостаточно, вопрос о переводе несколько затянулся и театр продолжал работать в Алма-Ате до начало войны.
8. "Казахстанская правда" Л.Игнатьева "Ризвангуль" 29.11.1958г
9. ЦГА КазССР, ф. 1242. Оп. 2, д. 363, л. 5-15.
10. «Казахстанская правда» 6-октября, 1945г

РЕЖИССЕР ПО ПЛАСТИКЕ В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ: ГРАНИ ЯВЛЕНИЯ

Цой Анна Вадимовна

Докторант 1-го курса кафедры режиссуры хореографии,
Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова,
г. Алматы
fannyannya@mail.ru

Научный руководитель:

Д. Д. Уразымбетов, кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии

Аннотация: В XX веке слово, как основная единица семиотического кода в театральном искусстве, утрачивает свою силу и вызывает недоверие со стороны сначала литературных (Э. Ионеско, С. Беккет), а затем и театральных деятелей (В. Э. Мейерхольд, Е. Гротовский, А. Арто, Э. Декру). Язык тела, представляющий собой первое средство коммуникации в истории человечества, становится новым средством выразительности. Современные пластические эксперименты в контексте драматического искусства рождаются путем взаимодействия режиссера-постановщика, актеров и режиссера по пластике. Роль последнего имеет большую значимость в создании выразительных, эстетически-художественных образов, способствующих раскрытию основного замысла спектакля. В настоящей работе автором рассматриваются аспекты деятельности режиссера по пластике, определяется значение его функционирования в рамках драматического театра, обозначается ряд проблем, решение которых может повлиять на развитие современного отечественного театрального искусства.

Ключевые слова: театральное искусство, режиссер по пластике, актерская пластика, пластический язык, драматический спектакль.

Аннотация: XX ғасырда семиотикалық кодтың негізгі бірлігі ретінде сөз театр өнерінде өз мәнін жоғалтып, сенімсіздік тудыра бастауы ең алдымен әдебиетте (Э. Ионеску, С. Беккет), содан кейін театр қайраткерлерінің еңбектерінде (В. Э. Мейерхольд, Е. Гротовский, А. Арто, Э. Декру) көрініс тапты. Адамзат тарихындағы коммуникацияның алғашқы құралы болып табылатын дене тілі мәнерліліктің жаңа құралы болып табылады. Драмалық өнер контекстіндегі заманауи пластикалық эксперименттер қоюшы-режиссер, актерлер мен пластика бойынша режиссердің іс-қимылы арқылы туады. Соңғысының рөлі спектакльдің негізгі ойының ашылуына ықпал ететін мәнерлі, эстетикалық-көркемдік бейнелерді жасауда үлкен маңызға ие. Осы жұмыста автор пластика бойынша режиссер жұмысының аспектілерін қарастырады, драмалық театр аясында оның қызметінің мәні анықталады, қазіргі заманғы отандық театр өнерінің дамуына әсер етуі мүмкін бірқатар мәселелерге тоқталады.

Түйінді сөздер: театр өнері, пластика бойынша режиссер, актерлік пластика, пластикалық тіл, драмалық спектакль.

Abstract: At the XX century, the word, as the main unit of the semiotic code in the theatrical art, loses its power and causes distrust on the part of first at literary (E. Ionesco, S. Beckett), and then theatrical figures (V. Meyerhold, E. Grotovsky, A. Artaud, E. Decrou). Body language, which is the first means of communication in the history of mankind, is becoming a new means of expression. Modern plastic experiments in the context of dramatic art are born through the interaction of the stage director, actors and the plastic art director. The role of the latter is of great importance in creating expressive, aesthetic and artistic images that contribute to the disclosure of the main idea of the performance. In this paper, the author examines the aspects

of the director's work on plastic, determines the significance of its functioning within the drama theater, identifies a number of problems, the solution of which may affect the development of modern domestic theatrical art.

Keywords: theatrical art, plastic art director, actor's plastic, plastic language, dramatic performance.

Как показала история мировой культуры, театр представляет собой уникальный, трансформирующийся согласно времени, вид искусства, в котором можно в равноправной мере наблюдать как академические традиции, так и новаторские поиски. В динамике художественных процессов, которые рождаются путем взаимопроникновения и синтеза фундаментального и нового, появляются эстетически насыщенные художественные контексты. Последние десятилетия в театральном искусстве активные изменения затрагивали вопросы актуализации сценического действия посредством пластики и танца. Это связано, прежде всего, с таким понятием как европейский кризис культуры. «Вся наша европейская культура уже с давних пор движется в какой-то попытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе: беспокойно, насильственно, порывисто; подобно потоку, стремящемуся к своему исходу, не задумываясь, боясь задуматься» [1, с. 33]. Недоверие к слову, как главному постулату в драматическом искусстве приводит к поиску новых средств общения со зрителем. Со второй половины XX века и по сей день обращение к иному виду сценической выразительности в провозглашенном «режиссерском театре» становится основополагающим вектором развития драматического искусства. Введение элементов танцевального искусства в драматическое полотно становится очевидным, потому как зритель нового времени уже готов эстетически и эмоционально воспринимать информацию не только вербальным способом, но и визуальным. В этом плане, именно пластическая выразительность актера помогает дополнять драматическое действие новыми смыслами, подтекстами и значительно обогащает режиссерскую работу в целом.

Взаимоотношение между видами искусства, их сходство, единство и противоборство исторически изменчивы и подвижны. Задачу полного эстетического освоения мира не может решить ни один вид искусства в отдельности. Автор фундаментальных работ Д. Н. Катышева, рассматривающая теоретические и исторические аспекты хореографии в контексте развития драматического искусства, приходит к выводу, что балет, как наивысшая форма хореографического искусства, и драма имеют одинаковые закономерности в динамике художественных процессов и тесно переплетаются друг с другом. Общие проблемы анализа места и роли танцевальной выразительности в театре были освещены в трудах Е. Е. Кузиной (2012), Н. В. Курюмовой (2011), А. В. Арустамяна (1999), Т. А. Григорьянц (2006), А. А. Лещинского (2011), Н. Ф. Бабич (2012). Аспекты постановочной работы балетмейстера, хореографа, режиссера по пластике лежат в основе концептуальных трудов А. Б. Кемеровского (1988), В. И. Панферова (1996), М. Н. Суворова (2007), Г. Ю. Сайтовой (2015), И. А. Пузырева (2019). Очевидно, что исследования о выявлении особенностей работы режиссера по пластике в современном театральном искусстве, становится актуальным в парадигме театра нового времени.

Драматический спектакль — это творение единомышленников, где каждый выполняет свою функцию: драматург, режиссер, актеры, художник по костюмам, хореограф и многие другие. Задача режиссера-хореографа — помочь актеру с помощью пластики и танцевальных элементов создать аллегорический образ, придать ему наряду со словесным воздействием особую визуальную выразительность, тем самым вторя режиссерскому замыслу. Однако, в театре хореограф не может придерживаться только своих творческих устремлений и законов, которые действуют при работе с танцевальными коллективами. Первые опыты применения выразительных пластических действий в драматическом искусстве опирались на обогащение театрального зрелища, визуального усиления мизансцен. Эта тенденция была обусловлена влиянием западноевропейского

театра, стремлению подражать ему. Первоначальные употребления обозначения деятельности хореографа в контексте драматического спектакля: «режиссер-хореограф», «балетмейстер», «хореограф-постановщик» сейчас заменилось термином «режиссер по пластике».

Как показал опыт внедрения классического и народно-сценического танцев в специфику актера, приводящего к «зажиму» пластической выразительности, стал прививать штампы и наигрыши, которые были свойственны балетному искусству. Изучением круга вопросов, связанных с этой проблемой, занимались выдающиеся балетмейстеры и педагоги: Э. Мей (1947), Х. Х. Кристерсон (1957, 1958, 1960), Т. Кудашева (1977), О. Всеволодская-Голушкевич (1979). Как выводом, оказавшим влияние на процесс формирования новой системы обучения актера средствами танца, стало возвращение к пластической природе актера, действующего вне рамок хореографического опыта. «Драматическому актеру необходима реалистическая выразительная пластика, свойственная живому человеческому образу, не расходящаяся по своей фактуре с подачей живого слова» [2, с. 101].

Исходя из вышесказанного, «режиссер по пластике» является наиболее правильным понятием в системе драматического искусства на современном этапе развития театральной сферы. Потому как хореограф, действуя в рамках театрального искусства, не берет в основу использование чисто танцевальных, хореографически-выверенных элементов, не ставит балет или танцевальную мизансцену, он работает с природной пластикой, обогащая ее, помогая находить удачные ракурсы и позы, с актерской физикой, усиливая ее акцентами, разнообразными смыслами. Именно поэтому, режиссеру по пластике необходимо быть разносторонним, творчески гибким, уметь ориентироваться в различных направлениях и стилях хореографического искусства, обладать знаниями в области законов драматургии и сцены, чтобы затем путем синтеза приобретенных навыков — создавать «универсальную лексику, не сводимую к одной из техник или стилей по отдельности» [3, с. 105]. Деятельность режиссера по пластике начинается с изучения материала, параллельного, поэтапно происходящего рождения смыслового и образного содержания отдельной мизансцены, отдельного амплуа, массовой сцены совместно с режиссером драматического действия, согласно его концепции. Обсуждение сценографии, света, музыкального материала, костюмов, бутафории — является важными деталями в создании живого театрального действия. Режиссер по пластике есть, прежде всего, режиссер. Как отмечает Г. Ю. Саитова «хореограф должен также присутствовать на первых читках материала, чтобы увидеть и рассмотреть актера, узнать его видение роли, и определить мысленно: *какая* именно хореография ему подойдет» [4]. Затем, в контексте основного замысла спектакля хореограф перевоплощается в режиссера и, используя язык пластики, создает образы, мизансцены, отвечающие режиссерской концепции, разворачивает сюжет, развивает действие.

В работе над драматическим спектаклем режиссеры по пластике все чаще обращаются к поискам индивидуального существования актера на сцене, путем выражения его природных, органически — выразительных движений через огранку чисто хореографического видения. На начальном этапе, режиссером по пластике проводятся специальные тренинги для выявления пластической культуры актера, «нащупывание» его слабых и сильных сторон, познание через физику тела его отношение к миру, обществу, жизни. Здесь следует не мешать, а помогать действовать актеру в соответствии с его внутренними порывами, эмоциональными образами, контекстами. Следующим этапом выступает отработка, мониторинг, репетиция созданных пластических открытий и выявление в них пробелов с учетом усиления или облегчения физической выразительности. Завышенные требования к исполнению того или иного хореографического элемента к актеру, пытающемуся скопировать технику режиссера по пластике, сделать эмоциональность образа трафаретной — могут послужить барьером в работе над драматическим спектаклем. Чаще всего, именно *актерская природная*

пластическая выразительность при исполнении «по-своему» того или иного хореографически-выстроенного элемента лежит в основе иной интерпретации танцевальных движений. Режиссер по пластике не должен увлекаться заполнением всего действия хореографическими движениями, не злоупотреблять пластикой, потому как внутренняя наполненность в драматическом искусстве намного важнее внешнего проявления. Об этом в свою очередь еще говорил выдающийся драматург А. П. Чехов: «В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но, все-таки — внутреннее действие должно стоять на первом месте» [5, с. 19].

Пластические сцены можно условно разделить на три вида: актерская пластика существует параллельно с текстом, актер использует пластику, существующую отдельно от слова и пластика, которая создает атмосферу происходящего (массовые сцены, отдельные сольные сцены). Нужно отметить, что разнообразное использование этих видов зависит в первую очередь от видения режиссера и концепции спектакля. Мышцы актера, как и мозг, должны запомнить и отработать до автоматического исполнения поставленную на него режиссером по пластике физику, чтобы затем придавать пластическим движениям иные смыслы, углублять их значение, осуществлять вынос символических контекстов за грани амплуа.

Эти этапы имеют большое значение в создании целостности спектакля, потому как природа актера такова, что чаще всего, он пытается облегчить и упростить, сделать «под себя» пластические элементы. Поэтому в моменты наивысших эмоциональных всплесков актер может проигнорировать важные пластические символы, которые являются звеном в системе сверх идеи всего спектакля.

Немаловажным аспектом в постановочной работе выступает наглядность исполняемых действий: внешний вид, выразительность исполнения, ориентировано-личностный подход, подача материала, техника и актерское мастерство хореографа — это то, что расширяет понятие имиджа режиссера по пластике и определяет главным образом творческий процесс рождения образа и спектакля в целом.

Созданные танцевальные мизансцены, хореографические зарисовки не должны нести самостоятельного смысла, а быть частью спектакля, дополняя и усиливая его. «Танцевально-пластический «текст» не может выглядеть декоративным вставным номером, а включается во взаимодействие со словесным «текстом» и, создавая многоплановое, объёмное, но всё же единое действие, подчинённое музыкальной образной и ритмической основе, решает определённую драматическую задачу» [6, с. 125]. Эту мысль продолжает А. И. Пузырева в своей работе «Хореография как компонент действия в спектаклях драматического театра»: «Движение-речь должна соответствовать режиссерскому замыслу, быть яркой и интересной, содержательной и образной» [7, с. 180].

Область задач режиссера по пластике в драматическом спектакле зависит от творческих идей и желаний режиссера-постановщика: выстраивание пластической концепции всего спектакля или локационных задач (разработка конкретной сцены). В любом случае деятельность режиссера по пластике в контексте драматического спектакля в итоге не должна быть заметна зрителю. Его пластика, заговорившая в физике актера на природном уровне, открывает зрителю способность эмпатийного переживания. «Если он понимает, что происходит на сцене, он выходит из театра обогащенным, пережившим катарсис. А видит он как работы мастеров, так и жуликов, которые говорят, что ты ничего не понимаешь. Авангард должен открывать новые пути к пониманию смысла» [8].

Следуя по пути развития всемирного театрального искусства, использование пластического языка в отечественном драматическом театре становится необходимым. В современном театральном искусстве Казахстана рост драматических полотен с

применением пластического языка набирает обороты. Вместе с этим повышается значение деятельности режиссера по пластике в контексте будущего творения. Среди молодых режиссеров по пластике, работающих с казахстанскими режиссерами, можно отметить: А. Абакаева, А. Таменов, Ш. Гленчиева, А. Цой. Возникший интерес к режиссерам по пластике в драматическом театре порождает ряд проблем соответственно. Большую значимость представляет вопрос в получении высшего художественно-педагогического образования по специальности режиссер по пластике, востребованной в сфере новых эстетических парадигм. Например, хореографическое образование в высшем учебном заведении КазНАИ имени Т. К. Жургенова в Алматы не предоставляет обучение специальности «Режиссер по актерской пластике», однако с 1987 года существует кафедра по сценической пластике при факультете «Театральное искусство и эстрада» (основатель А. Б. Кулбаев). Предметами изучения являются: танец, сценическое движение, музыкально-ритмическое воспитание, сценическое движение. Это в целом способствует формированию и развитию пластической культуры будущего актера. Тем не менее, нет специального ответвления, в котором переплетались бы и драматическое и хореографическое искусства для воспитания будущих режиссеров по пластике. Необходимостью также представляется недостаток в фестивалях, направленных на раскрытие пластической природы актера, которые становятся актуальными в мировой культуре театральной сферы.

Опираясь на творческие решения европейского театра, можно отметить, что пластическое искусство в драматическом театре расширяет свои границы влияния с каждым годом все больше и больше. Возможность заговорить новым языком пластики, вбирая в себя традиции и философию восточной культуры, интегрируя в мировое сообщество свой особый взгляд на драматическое искусство, является необходимым в русле возрождения казахстанского драматического театра. В этом всем видится необходимость такого явления в театральном искусстве, как режиссер по пластике, имеющего большое значение для развития театрального искусства в Казахстане.

Список источников:

1. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей. — Москва: REFL-book, 1994. — 349 с.
2. Мей Э. И. Балетмейстер в драматическом театре: Движение и танец в драматическом спектакле // Автореф. диссерт. — Москва, 1947.
3. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков. — Ростов-на-Дону, 2012. — 196 с.
4. Цой А. В. Беседа с Г. Ю. Саитова. — Алматы–Нур-Султан, 2020. 25 янв. Личный архив автора. Публикуется впервые.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Москва: АСТ : Зебра Е, 2009. — 604 с.
6. Зыков А. И. Хореографическое мышление и пластическая лексика в пространстве современного драматического спектакля (На примере «Кровавой свадьбы») // Манускрипт. — 2018. — №1 (87). — С. 122–125.
7. Пузырёва И. А. Хореография как компонент действия в спектаклях драматического театра (на примере работ кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского // ВЕСТНИК КемГУКИ. — 2019. — № 48. — С. 178–182.
8. Шумейко М. Режиссер по пластике Николай Казмин: «Авангард должен открывать новые пути к пониманию смысла, а не показывать, какой я неординарный // Официальный сайт ООО «БНК: информационное агентство». — Публикация от 01.05.2017 / URL: <https://www.bnkomi.ru/data/interview/62452/> (Дата обращения: 30.03.20).

ТАЙКАЗАН. ВОЗВРАЩЁННАЯ РЕЛИКВИЯ

Шайхисламов Д. М.

КазНАИ им. Т. Жургенова, Алматы, Казахстан
daut.shaikhislamov@gmail.com

Аннотация: В статье на примере одного из самых значимых артефактов для национальной культуры – тайказана из Туркестана – рассматривается понятие артефактов, а также их связь и значение в вопросах исторического и культурного наследия. Рассматриваются некоторые аспекты вопросов реституции – процесса возврата в страну происхождения культурных ценностей.

Ключевые слова: тайказан, артефакт, священный котел, реституция, культурное наследие.

Annotation: The article using the example of one of the most significant artifacts for national culture – taikazan from Turkestan – examines the concept of artifacts, as well as their relationship and significance in matters of historical and cultural heritage. Some aspects of restitution issues are considered – the process of returning cultural property to the country of origin.

Keywords: taikazan, artifact, sacred cauldron, restitution, cultural heritage

18 сентября 1989 года все ведущие средства массовой информации Казахской ССР сообщили о том, что на Родину после 54-летнего отсутствия вернулась одна из главнейших реликвий страны и достопримечательностей древнего города Туркестана – священный Тайказан. В сентябре 1935 года шедевр мирового литейного искусства увезли в Ленинград на III Конгресс иранского искусства и археологии в качестве экспоната для выставки. Беспрецедентное возвращение ритуального артефакта стало одним из двух официально зафиксированных в Казахстане случаев успешной реституции (возврата) культурных ценностей.

Каждая страна, как и каждая семья, обладает своими традициями, обычаями, определенным образом жизни, определяющим ее самобытность и историю, и важнейшее значение для сохранения этой истории для потомков, несомненно, имеют артефакты (с лат. artefactum: arte – искусственный, factus – сделанный) – предметы, материальные объекты, созданные человеком и обладающие символическим содержанием. В связи с тем, что артефакты постоянно, на протяжении всей истории человеческой цивилизации исследуются и интерпретируются специалистами разных наук, это позволяет понимать глубже и полнее как культурную обусловленность социальной активности человека, так и специфику в рамках определенного исторического отрезка его социально-бытового поведения, последствия которого всегда имели отражение и в политической сфере всего общества в целом, и в экономической, научной и т.д. Уникальность и обоснование ценности мирового значения каждого из сохранившихся на сегодняшний день артефактов заключается в том, что на вызовы истории каждый народ отвечает по-своему, в соответствии с установками своей локальной культуры, своего исторического опыта. Очень часто именно благодаря артефактам ученым удается более основательно проанализировать причинно-следственные основания тех или иных исторических событий.

Как известно, само понятие «история» имеет два смысла: во-первых, под «историей» понимается хронологическая последовательность событий социальной реальности, во-вторых, чей-то систематизированный рассказ об этой последовательности, нарратив [2]. «Первую историю (реальную) в какой-то мере знают профессиональные историки, археологи, антропологи. Массовый обыватель знает в основном лишь вторую историю (нарратив). Но если и реальные события истории в той или иной мере культурно

обусловлены, то уж нарративный рассказ о них тем более детерминирован какой-то идеологией, которой ангажирован сам рассказчик. Такая ангажированность может иметь как осмысленный характер (когда сам историк является адептом какого-то политического или интеллектуального учения) или же быть латентной, поскольку любой историк обладает каким-то системным мировоззрением, хотя не всегда рефлексирует это» [3].

Первый президент Республики Казахстан Нурсултан Абишевич Назарбаев в своей статье «Семь граней Великой степи», опубликованной 21 ноября 2018 года во всех ведущих средствах массовой информации страны, включая электронные ресурсы, пишет: «Наша земля, без преувеличения, стала местом, откуда происходят многие предметы материальной культуры. Многие из того, без чего просто немыслима жизнь современного общества, было в свое время изобретено в наших краях. В своем развитии насельники степей открыли миру множество технических новшеств, стали родоначальниками изобретений, которые до сих пор используются во всех частях света. Летописи хранят немало известных фактов, когда предки казахов не раз кардинально меняли ход политической и экономической истории на обширных пространствах Евразии...» [1].

Несомненно, к главному списку художественных творений высочайшего уровня, созданных нашими предками и до сих пор поражающими воображение, имеющими огромное международное значение, относятся и «Золотой человек», сенсационное открытие для мировой науки, найденный в 1969 году в Иссыке, и фрагмент знаменитой сабли Абылай хана с дарственной надписью Российской императрицы Елизаветы I, и шлем Болек батыра, и, конечно, Тайказан, успешно возвращенный на свое место – в мавзолей Ходжи Ахмета Яссауи.

Примечательно, что Борис Пиотровский, профессор, доктор исторических наук, известный советский востоковед и археолог, директор знаменитого на весь мир музея изобразительного и декоративно-прикладного искусства Эрмитаж в 1964-1990 гг., где и хранился Тайказан более полувека, при отправке реликвии на Родину произнес короткую, но емкую речь, в которой очень высоко оценил значимость и художественную ценность выдающегося артефакта. И даже написал на фирменном бланке с эмблемой Эрмитажа короткое пожелание, отметив, что «Государственный Эрмитаж с сердечным приветом возвращает на свое место священный котел из мечети Ахмета Яссауи. Мы его хранили 54 года, хранили его в тяжелые дни блокады Ленинграда. Берегите котел как великое народное культурное наследие» [4].

Как известно каждому школьнику из учебников по отечественной истории, Тайказан, важнейший символ единства и гостеприимства, самый ценный экспонат мавзолея величайшего мыслителя и поэта древности, одного из первых суфийских мистиков в тюркоязычном мире, представляет собой ритуальный сосуд внушительных размеров весом около 2 тонн, общей высотой в 1,62 м и диаметром чаши в 2,42 м, вмещающей до 3 000 литров воды. Артефакт был отлит по указанию амира Тимура из сплава 7 металлов: железа, цинка, свинца, олова, красной меди, серебра и золота. В литературных источниках этот сплав обозначается как бронза, изготовление которого требовало высочайшего мастерства. Этот уникальный заказ выполнял специально привезенный для этого из Ирана мастер, навсегда вписавший своим творением свое имя в скрижали истории. «Его имя находится в средней, более узкой по ширине орнаментальной линии котла, которая проходит по наибольшему диаметру сосуда и состоит из 20 картушей, чередующихся с основаниями ажурных навесных ручек, выполненных в форме лепестков лотоса и декоративных шишечек – «кубба». Картуши заполнены попарно персидским речением «будь благословен», повторяющимся 10 раз. Восемь картушей заполнены растительным орнаментом ислими, украшающим котел. Автограф мастера – «Сделал бедный раб, нуждающийся в Аллахе всевладеющем, мастер Абд ал-Азиз, сын мастера Шараф ад-дина Тебризи» – занимает две рядом расположенные картуши» [4].

Многие известные археологи сходятся во мнении, что «именно Тайказан позволяет достоверно датировать время строительства мавзолея, чего не делает ни один другой

артефакт усыпальницы, воздвигнутой на могиле Ахмета Яссауи. Дело в том, что на его верхнем декоративном эпитафическом поясе в бронзе отлита надпись: «Сказал Аллах, да будет он благословен и да возвысится: «Неужели поение паломника и оживление священной мечети вы считаете откровением?» И сказал [пророк], да будет над ним мир: «Тот, кто возводит место для питья на пути Аллаха, да возвысится он, тому Аллах соорудит в раю водоем». Приказал построить это место для питья эмир величайший, владетель над выями народов, избранный (отличенный) помощью царя милостливого, амир Тимур Гурган, да освятит Аллах всевышний царство его, для усыпальницы шейха ислама, султана шейхов в мире, шейха Ахмеда ал-Ясеви, да освятит Аллах дух его великий. 20 шавваля года 801-го». Эта дата соответствует 25 июня 1399 года нашего календаря» [4].

Считается, что верхняя лента эпитафического декора котла наиболее ценна своей информативностью. Всего же на котле 3 орнаментальных пояса. На нижнем, к примеру, 22 раза повторяется арабская надпись почерком куфи на гладком фоне: «Власть принадлежит Аллаху» [4]. Несмотря на надпись о «месте питья на пути Аллаха», в ученой среде до сих пор ведутся прения о предназначении Тайказана. Большинство мнений за то, что в него наливалась вода для омовения верующих во время ритуальных обрядов – вода, налитая в необычный котел, становилась целебной, а ее температура никогда не менялась [5]. Так ли это было в точности на самом деле, сказать трудно, впрочем, эта сложность с абсолютным утверждением истины относится к любому историческому событию или эпизоду – утверждать наверняка, что было так, а не иначе, сложно, даже опираясь на подлинные исторические документы, ведь каждый из них, как и культурные, и археологические артефакты, тоже созданы человеком, обладающим определенным жизненным опытом, жизненной позицией и воспринимающим все, что происходит вокруг него, через призму этого личного опыта и собственной системы ценностей.

Возвращаясь к значению артефактов для мировой культуры, обязательно стоит отметить, что сегодня различные *«казахстанские артефакты, вывезенные в разное время из страны, хранятся в лучших музеях мира. Попытки вернуть исторические реликвии предпринимались и раньше, однако проблема до сих пор стоит остро»* [6]. И поскольку исчисление уже давно идет на тысячи, реальный объем вывезенных предметов определить сложно. Между тем, многие известные музеи с мировым именем с удовольствием представляют на своих выставках и постоянных экспозициях объекты, свидетельствующие о высокоразвитой культуре, существовавшей на территории современного Казахстана с древнейших времен. Это и письма, и средства передвижения, и оружие, украшения, предметы и аксессуары традиционного костюма, уникальные образцы домашних ремесел и промыслов, юрты и их модели, предметы внутреннего интерьера, музыкальные инструменты, золотые и серебряные украшения и многое другое, что вызывает живой, неподдельный интерес не только у казахстанцев. Например, в музее немецкого Дрездена хранится фрагмент купола мавзолея Айши Биби, в различных музейных фондах России – многочисленные **памятники казахского прикладного искусства (юрты, национальные костюмы, ювелирные украшения из золота, серебра, камней), на сайте Британского музея в Лондоне представлена большая коллекция декоративно-прикладного искусства и монет** [6]. Ковры, войлочные изделия, украшения, самобытные предметы одежды и обуви – все это неизменно вызывает интерес, независимо от расположения выставки на карте мира.

Тем не менее процесс реституции (возврата) культурных ценностей на Родину – долгий, требующий заинтересованности и той стороны, которая хочет вернуть свои реликвии назад, и той, которая совершенно не заинтересована отдавать вещи, находящиеся у нее по какой-то причине уже довольно давно. За всю историю Казахстана только дважды – в 1989 году и в 2016 году – исторические артефакты были возвращены настоящему владельцу. Первым стал легендарный Тайказан, вторыми – останки

прославленного Кейки батыра, которые хранились почти сто лет в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого в российском Санкт-Петербурге.

В мирное время возврат похищенных, незаконно вывезенных культурных ценностей регламентируется конвенцией ЮНЕСКО 1970 года о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, а также конвенцией УНИДРУА 1995 года. В случае вооруженных конфликтов вопросы реституции регулируются Гаагской конвенцией по защите культурных ценностей 1954 года и двумя протоколами к ней [6]. Однако помимо правовых вопросов, представляющих, на первый взгляд, более или менее понятную систему, в проблеме перемещаемых культурных ценностей всегда присутствует важный нравственный аспект, основной аргумент которого заключается в масштабах ущерба, причиненного культурному достоянию страны в целом. Зачастую возникающие между сторонами конфликты становятся юридически неразрешимы. Почему? «Каждая из сторон придерживается тех правовых норм, которые соответствуют ее этическим принципам и национальным идеалам» [7]. Таким образом, вопросы реституции приобретают дополнительный смысл политической конфронтации в различиях толкования культурного наследия и культурных ценностей как эквивалентов ущерба.

Впрочем, по мнению многих экспертов-культурологов, вопрос возвращения культурных ценностей в мировое культурное пространство (в глобальном смысле) гораздо важнее вопроса их правовой принадлежности. Ведь практически все артефакты, каждый – несмотря на свое историческое происхождение, представляют собой общемировое культурное наследие и, следовательно, принадлежат всему человечеству. Именно поэтому крайне необходимо, несмотря на существующие сложности, постоянно восстанавливать связь артефактов с духовным, культурным, историческим наследием объектов древности.

Электронные источники и журналы:

1. Назарбаев Н.А. 7 граней Великой Степи. www.akorda.kz/ru/events/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi
2. Никонова, С. Б. Нарратив: описание истории или самосознание историка? // Человек. №2, 2011, с.166-173.
3. Флиер А. Я. Интерпретация смысла истории: событие как культурный артефакт. www.cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-smysla-istorii-sobytie-kak-kulturnyy-artefakt
4. «Ровно 30 лет назад в Туркестан из Ленинграда вернули Тайказан», 19.09.2019 г., www.otyrrar.kz/2019/09/rovno-30-let-nazad-v-turkestan-vernuli-tajkazan/
5. «Ученые рассказали о предназначении Тайказана в Туркестане», 16.07.2018 г., www.otyrrar.kz/2018/07/uchenye-rasskazali-o-prednaznachenii-tajkazana-v-turkeстане/
6. Хегай М. «Казахстан не может вернуть свои исторические ценности из других стран», 23.08.2017 г., www.caravan.kz/gazeta/kazakhstan-ne-mozhet-vernut-svoi-istoricheskie-cennosti-iz-drugikh-stran-399956/
7. Касатенко А. Н. «История и теория реституции культурных ценностей»// Вестник Таганрогского института управления и экономики, 2013 г., www.cyberleninka.ru/article/n/istoriya-i-teoriya-restitutsii-kulturnyh-tsennostey

THE PERSPECTIVES OF IMPROVING DOMESTIC ROCK OPERA AND MUSICAL IN ESTRADA GENRE

V. N. Alpysbayeva

Senior teacher, doctorate student, T. K. Zhurgenov Kazakh National academy of arts;
magistracy student, Kurmangazy Kazakh National conservatory; the soloist, Abai Kazakh State
academic theatre of opera and ballet.

venera_aktobe@mail.ru

Summary. This article considers the further improvement of the genres of rock opera and musical within the domestic stage. For further research on genres of rock opera and musical, the author presents the following concept with eleven points: refusing European centrism and to develop this genre in the framework of national spirit, including the coverage of program "Digital Kazakhstan", creation of official art managers' clubs, offering original styles, cultural exchange and exchange of experience, rejection of postmodernist cultures that are incompatible with our mentality, providing new paradigm synthesized arts: architecture, sports, circus, focus, cinema, exoteric combining with artistic creatures, use of sociological methods for further research, development of national practices and traditions for students, and the development of "Estrada criticism", "Rock opera and music criticism".

Key words: estrada genre, rock opera, development, criticism, national, modern, art

Түйін. Бұл мақалада отандық эстрада аясындағы рок-опера мен мюзикл жанрын одан әрі жетілдіру қарастырылады. Рок-опера мен мюзиклды одан әрі зерттеу үшін автор өзінің он бір пункттік концепциясын ұсынады – еуроцентризмнен бас тартып, бұл жанрды ұлттық рухта жетілдіру, сонымен қатар, «Цифрлы Қазақстан» аясын қамту, арт-менеджерлердің ресми клубтарын құру, оригинальды стильдерді ұсыну, шет елдіктермен мәдени сұхбаттастық құру және тәжірибе алмасу, біздің менталитетке сай келмейтін постмодернистік мәдениет қырларынан бас тарту, жаңа парадигмалық синтезделген өнер түрлерін ұсыну: архитектура, спорт, цирк, фокустар, кино т.б., экзотериялық және экзотикалық өнерлермен біріктіру, әрі қарай практикалық зерттеулер үшін социологиялық әдістерді қолдану, білім алушылар үшін ұлттық тәжірибелер мен дәстүрлерді дамыту және «Эстрада сыны», «Рок-опера мен музыка сынын» дамыту.

Түйін сөздер: эстрадалық жанр, рок-опера, даму, сын, ұлттық, қазіргі заманғы, өнер

Резюме. В данной статье рассматривается дальнейшее развитие отечественные эстрадные жанры в контексте рок-оперы в мюзикле. Для дальнейшего исследование рок-оперы и мюзиклы автор предлагает: свои научные концепции с одиннадцатью пунктами – отказ от евроцентризма и развитие этого жанра в национальном духе, и в масштабе «Цифрового Казахстана» создавать официальные клубы арт-менеджеров, рекомендовать оригинальности нашего стиля, обмен опытом и культурные диалоги с зарубежными странами, отказаться от несовместимого с нашим менталитетом посмодернистических культурных аспектов, предлагать новые парадигмичные синтезированные виды искусств: архитектура, спорт, цирк, фокусы, кино и т.п., интегрировать с эзотерическими и экзотическими искусствами, чтобы для практического исследования применить социологические методы, для обучающих экспериментировать национальные опыты и традиций, и также развивать «Критики эстрады», «критика музыки и рок-оперы».

Ключевые слова: эстрадный жанр, рок-опера, развитие, критика, национальный, современный, искусство

The genre of rock opera and musical, which began to be known all over the world at the end of the 20th and beginning of the 21st century, is also flourished in our country. In this

regard, fundamental theoretical studies need to be performed in order to discover the peculiarities of this genre and to improve its further domestic model.

While exploring the theoretical and methodological foundations of genres, evolution of music, theatrical music, opera and their interiors, the following researchers did not present the project of development perspective of this art: B.Adabashian [1,80-81 pp], E.Andruschenko [2], B.Asafiev [3], L.Berezovchuk [4], N.Borovskaya [5], S.Bushueva [6,170-193pp.], M.Galushko [7], M.Greenberg [8], L.Danko [9; 10], I.Emelianova [11], L.Ivanova, A.Mizitova [12], I.I. Ioffe [13], G.E.Kaloshina [14], E.Kampus[15], E.Kon [16], M. Kuklinskaya[17], T.Curyшева [18] L.Mikheyeva, A.Orelovich [19], A.Parin [20], B. Pokrovskii [21], A. Porfireva [22], A.Troitsky [23], E. Uvarova [24], M.Sabinina [25], M. Ettinger [26,31-34 pp].

In this regard, domestic rock opera, Estrada genre, musical need to be constantly upgraded and adapt to the modern requirements. Correspondingly, one of the main goals is to promote theatrical art to foreign countries through the best performances. New directions should be provided for further development and prosperity of this sector. These guidelines should be designed not only as future performances, but also as a future concept, jointly co-authored by several rock music, rock opera, directors and creators of composition. Moreover, we have to attract art managers, who specialize in the theatre art, to promote advertising and PR activities among domestic audience [27,165-171pp].

So, we propose our own ideas as a concept.

1. We have to grasp not only the European-centric stand, but also national samples to further development of theatrical art, opera and musical in Estrada genre. It is based on the unity of tradition and innovation, the unity of history and logic. For example, Folk Rock has developed the kyui in a modern style and has introduced a new style.

The researchers who have studied the mystique of kyui of the cultural and religious point of view identified the following: "The solid religious basis of the life of a traditional society, in which following the highest moral and ethical values was not a requirement of reason, but deeply rooted in instinct, determined the spirituality of being a nomad Kazakh. The kyui is a heritor of impartible world as art and life" [28,116 pages.],

Practically, the hunger of ancientness in some moments of current time is fraught with the notion of "archetypes" of psychoanalyst K.G.Jung. Here he has made the conclusion that the minds of our ancestors in the ancient epochs are linked to the unconsciousness of the next generations. [29,124-356pages]. Accordingly, there is a necessity to integrate Kazakh songs in the opera motif with musicals.

M.Kh. Baltabayev made the following conclusion: "The direction of modern style folklore, first of all, is characterized by the unifying of musical material in a specific way. It may be in the national spirit that the modern folk melodies have been adapted to the present day by the clear signs of national features [30, 270-279pp.]. Secondly, it depends on their specific execution of te music. On the one hand the instrumentlists use folk instruments, and on the other hand they form the methods which present national style of execution of folk music in a specific way on the basis of modern instrumentation. There is a large number of such kind of styles nowadays. Furthermore, all of them depend on the artistic taste, professional skills, creative and unrestrained imagination of the composer and performer "[31,59-60pages].

2. We believe that the industry in music should also be adapted to the "Digital Kazakhstan" program, which is our country holding on. Moreover, this genre does not have an essential negative affect national folklore and the development of traditional instruments, but rather propagandizes and promotes through electronic versions.

3. In this regard, it grows in the national direction, strengthened by the unity of civilizations and traditions. We need to create a club of art managers to advertise the musical, theatrical art and opera in the domestic Estrada genre. Firstly, it is a commercialization of art corresponding to modern life, secondly, it is a model of PR activity and thirdly, it is the first steps to introduce our national musical to the word.

4. The musical theatre in Astana has become popular around the world with its originality. E.L. Webber's "Jesus Christ Superstar", V.A. Mozart's music is played by D. Attija, J.P. Pilot, O. Schultz, V. Rousseau's "Mozart. Rock opera", hits of famous rock operas such as A. Ribnikov's "Yunona and Avos", as well as the repertoire of the Queen's team include "Bohemian Rhapsody" by F. Mercury, B. "Stand by Me" and "Ain't Now", "We Shall Overcome" and others songs are presented [32]. That means, it is necessary to open centers for further development of such theatres and arts in the other Kazakhstani regional centers.

5. For further improvement of this genre in our country, it is necessary to have cultural dialogue with foreign artists and producers. For this reason, theoretical studies on this genre are not enough in our country. Therefore, there is a need for further research on the development and modern state of musicals and rock operas abroad. For example, for the development of science, our country offers the Bolashak program for young people, but we think it is necessary to provide such a program for the development of all kinds of art.

6. We must get rid of elements that do not fit our cultural values in the modern postmodern culture. For example, the creation of erotic styles in scenic performances and the imposition of it in the show to some directors and authors of the work may be one of the way to attract the interest of audience. However, this is a stranger to us from the point of view of national tradition and consciousness. It would be unreasonable and unacceptable to the public consciousness if father-in-law and daughter-in-law or the son with mother come to watch the performance to theatre. This situation includes ideological and spiritual foundations of national security.

7. The Estrada, rock, theatre and other types of art are used in the synthesis of rock opera and musical genre of Estrada. However, we should offer Kazakhstani new model of it. For example, we have to present a new model that covers all the following forms of art and science: architecture, fine art, cinema, sport, circus, focus, etc. This performance should be examined by special experts in certain sphere.

8. This type of art is also based on esoterism and exoticism. For example, originally, the mythological appearances were attractive in this genre. Therefore, the need for further development of esoteric studies in history and a new exoticism should be demanded by the audience.

9. We suppose to conduct the sociological questionnaires among people and use the research projects and other types of surveys to examine the public opinion and social conscience depending on the demand of audience. For example, offer you the following questionnaires: "Did you like this scene?", "What moments did you enjoy?", "What moments did you like of the performance and music?", "What kind of suggestions to modernize and revival the rock opera can you make", etc. For example, the main peculiarity of the movie "Kelin" is "esthetics of silence". However, the eroticism in the plot of the film was unreasonable and inappropriate for the mentality of our people. Or, the immersion to foreigners is one of the major mistakes in the film "Romeo and Juliet".

10. Further development of the professional music of the country is also an important measure. The professional music in our country is being developed in the framework of folk music art and on the basis of structural, intonational and rhythmic features of folk songs. Moreover, we think that teaching European notes and traditional memory will also give a boost to the development of this sphere. Therefore, there is a need to have national projects along with new projects on teaching rock opera. For example, currently one of the dombra-learning schools in Almaty is practicing folk memory, not with notes. Therefore, copying this genre to this model should also be a unique alternative. If this project will not give a positive result, the process should be stopped. But we also think it should be depending on art managers.

11. We must develop the criticism to this type of art in a special way. For example, there are special sections such as "literature history", "theory of literature", "literary criticism" in the literature. Thus, there must be "art criticism" in this field, in particular, a scientifically-based branch of "musical and rock opera criticism in Estrada genre". Obviously, such kind of branches

should be objective and neutral. For example, a method of content analysis in sociology is an easy and effective way to explore the relevance of public opinion.

In conclusion, we can say that these ideas are always ready to the criticism of public and scientific experts, even though this concept and orientation are a definite element of our scientific research. Because, in accordance with the strategy of joining our country in the number of 30 developed countries, there is a need for the development of art, in particular the genre of music in Kazakhstan. Thus, even the art is not a science, it has its scientific and theoretical foundations. Therefore, it is necessary to use scientific-methodological and scientific-methodical bases for art improvement. The Academy of Art often deals with art issues. It is also true that the theory of art has not been fully studied. For example, as part of the review of this topic, we made certain that domestic musicologists and few Russian scientists have little research in this field.

REFERENCES

- [1] Adabashian V. *Musical // Musika nashih dnei: Sovremennaiia Enciclopedia*. - M.: Avanta, 2002. – 4013p.
- [2] Andrushchenko E. *Musicaly E. Lloyd-Uebbera konca 1960-1980-h: godov: monographiya*. - Rostov n / D.: RGK, 2007. - 242 p.
- [3] Asafiev B. *Ob opere. Izbrannye stat'i Tekst.: sbornik statei / B. Asafiev; sost L.A. Pavlova-Arbenina; avt. prim. A.B. Pavlov-Arbenin. JL: Musika, 1976. - 335 p.*
- [4] Berezovchuk, L. *Zhanrovi kanon miuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god*. - SPb.: Izd-vo SPbGUKiT, 2003. - 92 p.
- [5] Borovskaya N. *Rock-opera // Musika nashih dnei: sovremennaiya encyclopedia*. M.: Avanta, 2002. - 413 p.
- [6] Bushueva, S. *Musical Sbornik statei: 2 Izd. Dop. // Iskusstvo I massy v sovremennom burzhuaznom obshestve*. M.: Iskusstvo, 1989. – 242p.
- [7] Galushko M. *O teorii opernogo leitmotiva // Teoreticheskie problem klassicheskoi I svremennoi zarubezhnoi muzyki. Vyp. XXXV.- M.: Musika, 1977. - 413 p.*
- [8] Grinberg M., Tarakanov M. *Sovremannyi musikal // Sovetskii muzykal'nyi teatr: problem zhanrov*. - M.: Sovetskii kompozitor, 1982.-444 p.
- [9] Dan'ko L. *Komicheskaiia opera v XX veke: Ocherki: izd. 2 dop. / L.: Sovetskii kompozitor, 1986. - 176 p.*
- [10] Dan'ko L. *Musikal kak osobaia forma muzykal'no-dramaticheskogo spektaklia*. – L.: LPIK, 1977. - 26 p.
- [11] Emelyanova I. *Musiklu mozhno vse // Velikie miuzikly mira: Populiarnye encyclopedii*. - M.: OLMA-PRESS, 2002.-516p.
- [12] Ivanova L., Mizitova A. *Opera i miph v muzykal'nom teatre – Khar'kov, 1992. - 135 p.*
- [13] Ioffe I.I. *Mysteria i opera (Nemetckoe isskustvo XVI – XVIIIvv.)*. -L.:Gos. muz.nauch.issled. in-t. 1937. - 236 p.
- [14] Kaloshina G. E. *Osnovnye etapy I tendencii razvitiia francuzkoi opery I oratorii v XX veke // Muzikal'nyi teatr XIX-XXvekov:voprosy evoliutcii*. - Rostov n / D: Gefest, 1999. – 208p.
- [15] Kampus E. *O miuzikle*. -L.: Muzyka, 1983. - 128 p.
- [16] Kon E. *Miuzikal'ny posle miuzikla // Amerika*. -1991. - № 7. - S. 47 - 51.
- [17] Kuklinskaya M. *Muzikal'nyi teatr XIX-XX vekov: voprosy evoliutcii*. Rostov n / D.: Gefest, 1999. - 105 p.
- [18] Kuryшева T. *Teatral'nost' I muzyka*. - M.: Sovetskii kompozitor, 1984.-201p.
- [19] Mikheeva L., Orelovich A. *v mire operett*. -M.; L .: Sovetskii kompozitor, 1977. - 384 p.
- [20] Parin, A. *Phantom Russkoi opery: monographia*. -M.: Agraf, 2006. - 352 p.

- [21] Pokrovsky B. Teatr pesni: O pesnyah A.I. Ostrovskogo // Sovetskaiya muzyka. - 1974. - № 11. - S. 52 - 56.
- [22] Porfirieva A. Estetika roka I sovetskaiya rok-opera // Sovremennaiya sovetskaya opera. L.: LGITMiK, 1985.-S. 123-136.
- [23] Troitcki, A. Rok-opera (pop-lelsikon) // Muzykal'niya zhizn'. - 1989.-№20.-S. 31.
- [24] Uvarova E. Miuzikl v Rossii // Estrada v Rossii. XX vek. M.: Olma-press, 2004. - 861 p.
- [25] Sabinina M. Vzaimodeistvie muzykal'nogo I dramaticheskogo teatrov v XX veke. - M.: Kompozitor, 2003. - 328 s.
- [26] Ettinger, M. Miuzikly. Vzgljad v proshloe // Amerika. 1976. - № 231. - p. 31 - 34.
- [27] T. B. Gafurbekov, A. K. Omarova, A. Zh. Kaztuganova. (2018). Modernization of traditional musical culture of the Kazakhs in the era of globalization // Bulletin of National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. ISSN 1991-3494. Vol. 6, N 376. P. 165-171. <https://doi.org/10.32014/2018.2518-1467.41> ISSN 2518-1467 (Online), ISSN 1991-3494 (Print).
- [28] Amanova B. Mukhambetova A. Kazakhskaya traditcionnaya muzyka i XX vek. - Almaty: Dayk-Press, 2002.-544p.
- [29] Iung K.G. Psychologia bezsoznatel'nogo. M.: Kanon, 2001.- 400 p.
- [30] A.E. Abylkassymova. (2019). Mass media in the formation of moral-ethical values of the studying youth // News of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. Series of social and human sciences. ISSN 2224-5294. Vol. 2, N 324 (2019), P. 270-279. <https://doi.org/10.32014/2019.2224-5294.81> ISSN 2224-5294.
- [31] Baltabaev M.Kh. Kazak Khalyk Muzykasy zhane student zhastar.-Almaty: Ana tili, 1991.-150 p.
- [32] Alemdik rok-operalar men miuzikl hitteri [Elekttrondyk resurs] <https://kznews.kz/lifestyle/alemdik-rok-operalar-men-mjuzikl-hitteri/> (karalghan uakyty 01/27/2019).

THE TAMER OF TIME AND DEATH
(Dimitris Papaioannou's "The Great Tamer")

Lasha Chkhartishvili

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Georgian Theatre and Film
 University, Theatre Researcher, Founder of Georgian Contemporary theatre research center,
 Tbilisi, Georgia
lasha.chkharto@gmail.com

One life of Dimitris Papaioannou's "The Great Tamer," which premiered in Athens in May 2017, ended at the Athens Concert Hall "Megaron". After a successful tour in many countries around the world, and in different continents, Dimitri Papaioannou's unique performance was presented by his universal troupe for the last time on November 29-30, 2019.³

Now begins the second, much different life of "The Great Tamer," which is settled in our minds and awakens in our memories, the thought about it never leaves you, as does the thought about death, time, about the universe in general, about the black and white future ... thoughts never leave those people as well who have heard about Vangelis Giakoumakis's mysterious murder or suicide... This weird tragic story has become a source of inspiration for "The Great Tamer" for one of the distinguished contemporary artists – a theater director, choreographer and visual artist Dimitris Papaioannou.

"The Great Tamer" is about a man and his destiny in the world, his place in life and in weightless space, about his constant conflict with the environment. This unique performance is about a human who wants to tame time, death, and everything around him. It's impossible, isn't it? Dimitri Papaioannou's scenic heroes can do it all. „Dimitri Papaioannou is not only an artist who can surprise audience with experiments, but also an analyst, a philosopher who speaks to contemporary audience about what is happening around us through various means of art, theatrical signs and peculiar theatrical language. With metaphors and allegories, he can show the cruel, gray, black-and-white world in which the light is always opposed to the dark.“⁴

Dimitri Papaioannou is the creator of not only the new language of the artist's theater, but also a researcher. He is the inventor of new forms, which amazes the viewer through the integration of various fields of art and constant experimentation. He paints plots, sculpts mise-en-scènes, makes up stories, and invites us to think analytically. "The Great Tamer" is the best example of this.

Аннотация. «Великий укротитель» Димитриса Папаиоанну – о человеке и его судьбе, о его месте в жизни и невесомом пространстве, о постоянном конфликте человека с окружающим миром. Эта уникальная постановка о том человеке, который желает укротить время, смерть и все, что его окружает. Невозможно, не так ли? Но сценическим героям Димитриса Папаиоанну это под силу.

Димитрис Папаиоанну предстает перед нами не только как творец, который может поразить зрителя экспериментами, но и как аналитик, философ, разговаривающий с современным зрителем о том, что происходит вокруг нас, при помощи различных изобразительных средств, театральных знаков и самобытного театрального языка. Используя метафоры и аллегории, он показывает жестокий, безликий, черно-белый мир, в котором свет всегда противопоставляется тьме.

³ DIMITRIS PAPAIOANNOU director, choreographer, visual artist, performer (Vimeo.com Official Chanel); <https://vimeo.com/221573027>

⁴ Lasha Chkhartishvili, The Tamer of Time and Death, TheatreLife.ge Magazine, November, 2019.

Димитрис Папаиоанну – не только создатель нового языка художника театра, но и исследователь. Он изобретатель новых форм, которые, объединяя различные области искусства и постоянно экспериментируя, изумляют зрителя. Он рисует сюжеты, выстраивает мизансцены, сочиняет истории и призывает нас к аналитическому мышлению. «Великий укротитель» - блестящий тому пример.

В созданном Димитрисом Папаиоанну безликом мире присутствуют только контрастные цвета и доминирует черно-белый (сценограф: Тина Тзока, художник по костюмам: Ангелос Мендис, художник по свету: Эвиной Вассилакопулу). Как и в реальности, друг другу противопоставляются – жизнь и смерть, добро и зло, но это противостояние не тривиально и не трафаретно. Равновесие нарушено, но жестко соблюдается траектория и партитура всех движений, которые актеры исполняют скрупулезно, трепетно, ясно и точно.

In Dimitri Papaioannou's imaginary grey world (Scenographer: Tina Tzoka, Costume Designer: Angelos Mentis, Artistic Lighting: Evina Vassilakopoulo) dominate only contrasting colors, black and white. Like in life, there are opposed life and death, good and evil, but this confrontation is not trivial and stereotypical. Ponderability is breached, but strictly are protected trajectory and score of all movements, which actors perform scrupulously, with elegance, simplicity and accuracy.

In this play by Dimitri Papaioannou (as in all other works) the man is an ideal, perfect being. Antique sculptures (and not only they), perfect bodies and perfect people come alive in front of the audience. The director tells the story of the human path from life to death and from death to the second life.

The actors will play the burial scene skillfully (albeit several times). A hero covered in a shroud, is "resurrected" several times (this is a rapidly growing and dynamic episode), one is covering shroud on his body, another takes it off with the effect of the wind. From here begins the first conflict that occurs several times throughout the play.

"The Great Tamer" is made up of little stories. These stories are multi-level études where the author of the performance is not only a theater director but also a choreographer and sculptor. All episodes consist of finely crafted details, and the *mise-en-scène* turns into a certain sculpture or a painting (even Rembrandt's "The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp" is worth mentioning!). Sculptural figures of gods, semi-gods, mythical characters, centaurs, amazons come alive in front of us ... they are parts of one big, gray world, beautiful, refined, arrogant.

Dimitri Papaioannou and his like-minded people, create a world that shatter, smash; here the ground quakes under everybody's feet and it swallows every creature, absorbs, takes into the hell. The body breaks down into limbs, into parts, into skeletons, and bones into ash, ground. Everything goes back to the initial, to the first, and firstly, the human being.

Life is a constant conflict with the environment, with the human, with himself, with time, with death ... From the very start the human has been trying to tame, subdue and exploit his opponent. The process is dramatic, sometimes tragic and sometimes comical. „In the performance of Dimitris Papaioannou everything is emptied of the burden of flesh and complete freedom reigns. Reality and fiction are messed up, more precisely are without boundaries. Accepted are the "ordinariness" of miracles, dreams, visions. There is revived and created an orderly system - a history of society, fragments of the epochs depicted in culture, samples of human discoveries and spiritual or material heritage, quotations and non-banal quotations of classical figures. Used are- the context of steps, motions, intensely saturated action, and multifaceted, multi-layered gestures as well as boundless, utterly frameless imagination, measured in milliseconds and millimeters. The light-hearted irony and humor go over the dramatic nature of the events from time to time, one theatrical means is replaced by another, the visual expression and plastic frame is identical to the interior and the heavily coded subtext. The

synthesis of these categories represent the basis of the narrative style and the directing/choreographic means.⁵

His invention in creating a spectacular scene, brings a smile as well as sorrow to the audience. These events, however, obey the regularity in "The Great Tamer". Each *mise-en-scène* is associated with an already seen dance, painting, sculpture, but what we can see is Papaioannou's edition of the seen, a sort of version consisting of semiotic signs that completely newly reinterprets a myth or reality.

Dimitri Papaioannou's actors: Paulina Andriopoulou, Alex Vangelis, Ektoras Liatsos, Yannis Michos, Ioanna Paraskevopoulou, Evangelia Randou. Drossos Skotis, Christos Strinopoulos, George Tsiantoulas, Kostas Chrysafidis are universal artists, with distinguished, antique sculpture-like bodies and unique plastics, extensive capabilities and great creative resources. The performance of Drossos Scottis, Christos Strinopoulos, Ioanna Paraskevopoulou and Alex Vangelis is particularly thrilling. Their abilities go beyond the capabilities of one particular actor, they are artists of immense resource and talent.

The backdrop for this nonverbal spectacle is the musical soundtrack that, on the one hand, features Johann Strauss' "The Beautiful Blue Danube" (Johann Strauss II: *An der schönen blauen Donau*, Op. 314) adapted and natural noises by Stefanos Drousiotis, which as a symphony, is created by the vibration of wooden plates, the sound of their fall and friction. This is how Strauss's (slowed) waltz is replaced by the natural sounds of breathing, thin plates of wood, arrow throwing and falling, sounds of the falling ground on stage. This noise is also music, a melody that creates an atmosphere and a musical accompaniment for dancer-actors.

"The Great Tamer" is a magical spectacle that captivates and fascinates, entertains and contemplates, amazes at seeing and experiencing; it is a constant surprise, which fascinates with the director's invention, high professionalism and skillfulness of the actors, universality and inexhaustible potentials, ideal bodies, esthetic perfection, the director's imagination...

Like Vangelis Giakoumakis, at least one person disappears every day in the world, and their death also leaves many unanswered questions. The human still continues trying to tame time and death.

⁵ Lela Ochiauri, Meeting God(s). Because hope defeats death!.. Theatrelife.ge Magazine, November, 2019. <https://www.theatrelife.ge/meetinggods>

AVANT-GARDE THEATRE AS FORE-GUARD OF THEATRE

Jafarov Elchin Nadir

Doctor of Philosophy PhD

Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan

elcin_yug@mail.ru

Abstract. As we know, whole arts fields, including theatre began to make its first steps on the new way in XX century. From the beginning of the century a number of theatre figures (playwrights, directors, theatre theorists, etc.) purposely or intuitively, performed their new view point to the world. Within these forms the theatre discovered its new image: it became a non-theatre. This article titled as

“Avant-garde theatre as fore-guard of theatre” reveals the ideas, trends, created during that century and the result of all those initiatives.

Keywords: *theatre, avant-garde, director, non-theatre, play, modern, performance, playwright, conflict, text, word, tragedy.*

Аннотация. Как известно, искусство всего мира, в том числе театральное искусство, в 20-ом веке начал делать первые шаги по новому пути. С начала века многие театральные деятели (драматурги, режиссёры, театральные теоретики), сознательно или интуитивно, выразили свои новые видения мира. В результате апробации этих форм, театр к концу века раскрыл в себе новую ипостась: он превратился в нетеатр. Эта статья под названием «Театр авангарда как аванпост театра» повествуется о зародившихся в течение одного века идеях, направлениях и о результате всех этих начинаний.

Ключевые слова: *театр, авангард, режиссер, нетеатр, пьеса, современный, спектакль, драматург, конфликт, текст, слово, трагедия.*

The theatre of the twentieth century turned up as a director's theatre. Avant-garde tendencies, various avant-garde movements and development are determined by the establishment of the director's copyright on the performance. In this sense, the avant-garde theatre is almost directly proportional to the direction as an authority. When the director becomes the actual author of the performance, avant-garde theatre is possible to be created. The director can't create an avant-garde theatre being a commentator, an interpreter.

It is no coincidence that the twentieth century was also called as the century of the director. From that time the director refused to be a link, a mediator between the play and the performance, a commentator on the author's ideas, and became a creative person with the same rights as the playwright, and in some cases a larger figure in the theatre than the playwright.

In the classical case - in the model of interaction, the advantage of drama over the director was obvious. The main task of the director was to stage the playwright's work, to turn the text into a stage score, to “transform” the text from verbal language to non-verbal language, from literary language to theatrical language. First of all, avant-garde theatre, opposes this and considers such approach outdated and unproductive.

This is due to the search for new Figuration Libre, which differs radically from the classical point of view and the means of language and expression. The new searches head toward a deconstruction of the habitual figures, language, word and forming a formula for new relations between director, playwright, text and the audience.

In avant-garde theatre, such fundamental principles of classical theatre as mimesis and catharsis are transformed through a different, comic approach to the embodiment of drama. Comic approach first time was performed by Alfred Jarry. It was his trilogy about Ubu Roi, that changed the aesthetics of the symbolic drama that had developed before him as a “lyrical drama for reading” (Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe, Paul-Marie Verlaine, etc.). Stéphane Mallarmé's “Notes about the theatre” (“Notes sur le Théâtre”, see: 9) served as a source for

symbolic drama. Here the theatre phenomenon gained a metaphysical meaning. According to Mallarmé, the idea of spiritualistic theatre takes this art to deeper roots.

Making an archaic of symbolist drama, applying to ancient drama samples of ancient drama lead to restoration of ancient theatre concept within symbolist playwrighting. Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, and later Antonin Artaud connected the process of theatre revival - the way from “well-built plays” to a new theatre - with the idea of returning towards origins, roots and backgrounds.

Perhaps, this is why the search for new dramatic concept began from learning such marginal theatre forms for the end of the XIX century as farce, fair theatre, *commedia del'arte*, marionette theatre, etc. Even Artaud himself looked for a new theatre concept in cabbala (2). Making archaic the drama necessitated a rethinking of the genre system. In such a theatre, tragic and comic notions gain a new spectrum of meaning. The tragedy of human in the face of the heaven generates laughter, and comedy turns into the violence.

Drama acquires a universal content and moves away from the mimesis, the eternal principle of Aristotle's theatre. Unlike Aristotle approach, catharsis spreads to the comic field and creates the effect of change by laughter. Parody, paraphrase, comic transformation of tragic story enter in the drama genre system, and turn into independent genres, equaling other ones. And this, in turn, dispels existing dogmatic notions of conflict, one of the basic concepts of drama. The universal, metaphysical idea of drama transforms external conflict into an imaginary plan, an unreal realm (dream reality, imagination, nightmare, comic illusion). Causal conflict is replaced by existential one.

The essence of the theatre, which exists as a temple worship, is to eliminate the distortion in the relationship between man and God. In this case, any live act of human (or universal theatre) has a profanation character. Profanation - or interpretation is the basis for comic effect, the style of divine thing in respect to the human reflect on the method of establishing the basis for comic effect.

The method of “transformation through laughter” adopted and developed by Artaud is not only embodied in his theoretical works. In the first half of the twentieth century, such thinkers as Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Jean Genet, Michel de Ghelderode also resorted to this approach. The last's play “The Death of Dr. Faust” and “The School of Clowns” (see: 10) respond to the idea of spiritualistic theatre and incorporate the avant-garde trends of the 1950s after Jarry.

One of the most important factors of avant-garde theatre defines by self-sufficiency of theatre itself and its language, releasing from all addition and extra duties in relations of theatre and society, and unnecessary burdens like ideology, politics, literature. The artist is interested in new subjects.

In avant-garde theatre and drama, the concept of conflict that exists in classical theatre undergoes a serious transformation. Thus, human conflict, approaching its tragic conclusion in the classical theatre, particular, in the ancient theatre, where drama, is based on the will of the gods, fate, bad luck fighting forces and their struggle, loses its relevance for modern times. In the “Death of God” age, this conflict is uninteresting, meaningless and unconvincing. For example, in staging Sophocles “King Oedipus”, the modern director has to change the gravity center of the conflict. Oedipus' helplessness in the face of the will of the gods, which he unknowingly went to bed with his mother as a result of his rage, is automatically tuned to different levels of meaning (for example, Z. Freud's Oedipus and Electra complexes).

The tragedy of present-day man and the twentieth century as a whole is neither the punishment nor the revenge of the gods, but a tragedy, engendered from the meaninglessness of existence. This is a pure human tragedy, and does not allow to transfer the cause-effect relationships to heaven. More specifically, in this tragedy, there are no heavens, no gods, no punishment, no evil. As in the classic drama, this tragedy does not look the reason beyond the protagonist. In the twentieth century, tragedy is inside the human person who realizes the absurdity of his existence and tries to live and die under those conditions.

The drama, which avant-garde theatre applies to, serves as a landfill for experimental work. The masterpieces are re-carved and dismantled. As a rule, avant-garde drama enters into a confrontation with a classic play. We can take as an example, Tom Stoppard's "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead" play (8). In that way, new experimental drama works are created on the basis of confrontation with classical playwrighting. To avoid the estimating the good and bad, I'd like to note a fact, that such experiments, in some sense, are very important as linguistic-theatrical experience. And those works created using the theme, problems, plot of classical drama are fundamentally different from classical one.

For example, futurists have created many syntheses in this way. Although the dramatic legacy of the Dadaists is not so great, it is distinguished as a new linguistic practice in terms of destroying the semantic core of the sentence. The dramatic experience of Surrealism is expressed in the dramas of Guillaume Apollinaire, Armand Salacrou, Jean Cocteau, Georges Neveux and Roger Vitrac.

Existentialist philosophy and related mythological drama (Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Gabriel Honoré Marcel, Jean Anouilh, Simone de Beauvoir), had a great influence to avant-garde drama development, as well. Surrealism and existentialism paved the way for the formation of absurd drama in the theatre. The characters of the absurd drama can repeat an expression and say it in turn. As a result, dialogue is not obtained, as in classical drama. "The Tragedy of Language" is vivid in Samuel Beckett's plays, as well as in Ionesco's "The Bald Singer" (4). Words sentence, the turns are also among themselves, only the grammatical point of view, creates a closed and expressive nonsense. Sentences and their structure begin to be distorted. It turns out that the characters can not speak in reality, that is, they can not think and feel. This means that the Tarragons can easily be replaced by the Vladimir. What is the difference between the same people?

Absurd plays that put their characters in extreme situations are a search for universal metaphysical roots and living spiritual impulses that have the power to influence the reader and the audience. By the mid-1970s, absurd was on the verge of extinction and was replaced by a new drama (anti-literature) belonging to the aesthetics of postmodernism. This tendency is evident in the work of T. Stoppard.

T. Stoppard's works are heterogeneous (different type). But we try to generate some features that are inherent in his work, it is clear, that asenrism, absence of any main line, continuous narrative, deconstruction of the classic texts, almost all of the major features that characterize creativity. Stoppard deconstructs classical texts, updating them by weaving them into their cells using the method of inter-textualization of numerous sources. Figuratively speaking, T. Stoppard takes a stone from each building and builds his own, and this building does not look like any of the previous buildings, but, to some extent, resembles each of these buildings.

In the works of Marguarite Duras, Nathalie Sarraute there is a sense of complete moving away from literary traditions. Those works consist of associations, allusions, ironic references. The main feature of the avant-garde of the twentieth century is that in the theatre there is a total separation of work and text. Avant-garde theatre is not interested in a work that exists as a closed system. In the language of the avant-garde, the text works, as R. Barthes (7) said ("from work to text"), as an operative semiotic concept. In this concept, the straightness of time, the plot, the single space are lost. The play and the meaning are scattered, divided into elements, creating conditions for individual montage. In a sense, in avant-garde literature and theatre, the text is a resistance to the work - poetry, play, and language in general, is an escape from the universal, absolute meaning.

Dependence of theatre on literature, first of all, due to the fact that people thought that, comprehension, perception and contact process with the audience in the theatre production may be just by a simple identification act. The human mind can only perceive normative objects that sound, appear, and sound like ordinary experience. In such an approach, the stage movement in the theatre is primarily focused on literature, language, words, and the arsenal of all means of

expression is determined by the nature of the literary source. Artaud claimed that the idea expressed through the means of verbal language loses half of its meaning. There is a gap between meaning and the word that expresses the meaning, and this gap is defined by the boundaries of verbal language. The word spoken is not, in fact, real, or, to be more precise, not identical with thought. The avant-gardists, who approached the issue from this aspect, wanted to absorb the word into the body, gestures and facial expressions. In this sense, it is understandable that the theatre avant-garde has renounced literary centralism. In avant-garde theatre, stage speech does not serve as the basis of the content of the play, as in previous times. In avant-garde theatre, the main emphasis is on non-verbal means of expression - plastic, body language. This approach further expands the performance's ability to influence to audience. Even in some cases, the word loses its meaning. In Eugenio Barba's international troupe, each actor played on his own language, and the audience did not understand much of the text. But this did not disturb the perception of the play. Because the director based his performance not on words, but on action.

The same can be said of Peter Brook's Center for International Theatre Studies (C.I.R.T). Brook's actors were equally successful in reaching out to African peasants, Australian aborigines, and English audience. Clearly, that the meaning of their performances was transmitted mainly by not the word, but a new language - the gestures, emotions, mimics and movement (see: 5). Artaud was not the only one who claims that he could not adequately express the idea of the spoken word. For example, we can say that regarding to Maeterlinck, the ideal theatre is a static theatre in which external movements are minimized, and silence in the theatre is the highest manifestation of stage movement. According to his theory, the hidden sacred text is hidden in silence, and the less words are spoken, the more artistic and expressive they become. One of the characteristic features of Maeterlinck's plays, which "stole the protagonist from Western drama and turned the human voice into a muffled whisper" (1, p. 94), was the fear of life, disbelief in human perception and power. There are no heroes in those plays, instead there is a passive victim of fate. This leads to the decline of the traditional dramatic form.

G.Craig thought the same and wrote that "the most life-long drama is the wordless drama" (11). In the theatre of the absurd, the word is a stamp that impoverishes the mind, distorts it, and prevents it from expressing itself.

Thoughts about the language crisis are one of the main principles of the avant-gardists' approach to performing arts. Tom Stoppard highlights the nature of meaning formation of the word, but Jean Genet called the word as verbal figure, by comparing it with mystic praying of Bali inhabitants. A new word was needed for the new theatre, which had already been cleared of functions and approached its origin - the ritual. J.Genet used the epithet of "angry word" at this point. (see: 6).

The avant-garde divided the actor's speech on stage into two parts: the word itself and the sound. The sound acts as a shell and creates a separate channel of communication with the audience. It is known that high and low sound frequencies, timbre, the sound of musical instruments can cause various psycho-physiological reactions. In this case, the word ceases to be a unit of information that is intelligently understood, characterizes the situation, environment, conditions, and becomes a philosophical-aesthetic category.

Avant-garde theatre trends radically changed the attitude to the acting and set fundamentally new tasks for this art. These currents are not aimed at the actor's acquisition of certain skills, "reserve of tricks", performance experience, but at the achievement of a high level of development of the "body psyche", the ability of the body, brain and spirit, self-knowledge. For example, according to Jerzy Grotowski, for mental process, actor should begin from eliminating the resistance of the body. Grotowski applied to the inductive method in education of actor, and he believed in importance of actor to reach into his own depth, self-discovery, express of his inner world. He must fully explore his potential and be able to use them directly in the creative process. E. Barba, a student of Grotowski and the founder of the theory of "theatrical anthropology", also applied this method of actor training - the technique of "thinking with the body", emphasizing the importance of developing the actor's "physical intelligence" and body

memory, and called whole actor's work as "the dance of thoughts". (3) Grotowski and his student E. Barba paid special attention to actor training and believed, that as a result of these trainings, the actor must find the source of energy in his body, learn to form and direct it. In these trainings, actors learn only physical qualities - plasticity, speech, sound, etc. - not only develop, but also learn to control their spirit, control their feelings and thoughts.

Thus, when we look at the theatre process of the twentieth century, some examples of conceptual directing formed in the context of avant-garde theatre, we can see that radical changes have taken place in terms of expressiveness in avant-garde theatre. Comparison of classical theatre thought and twentieth century avant-garde theatre shows that in the last century there have been formed an entirely new conceptual approach to performing arts, different from previous periods. A new approach to the text, rejection of narration, "the death of the author" (Roland Barthes), weakening of the playwright's authority, becoming of the director the author of the performance, the perception actor as a marionette, a transmitter, interactivity, open system requirements, irrationality, unexpected genre synthesis etc. are one of the main features of the conceptual approach. In short, the theatre of the twentieth century was a brand new theatre. Even we can tell, that this theatre was a rebellion, an irony against the classical theatre, it was anti-theatre. Theatrical thought, which had existed for centuries, was formed, strengthened, stereotyped, and did not recognize any alternative, was examined, rejected, replaced with new ones, and gradually the path from theatre to non-theatre was paved. It is impossible to tell anything about the end of this way. Because the way from the theatre to the non-theatre has been passing through the XXI century, i.e. present day.

The main feature of performing arts of the XX century can be stated as follows:

The theatre of the twentieth century moved away from theatricality in order to remain modern, and began an open struggle with theatricality itself. Theatre turned into non-theatre by refusing to be itself.

Bibliography:

1. Alexander Blok - Volume 5. Essays, Articles, Speeches, Moscow, 1962, p. 718, p. 94
2. Artaud, Antonin. "Le Theatre et son double", 1938
3. Barba E. The secret art of the performer // Barba E. , Savarese N. A dictionary of theatrical anthropology. London, New York: Routledge, 2005. P. 52
4. Eugene Ionesco The Bald Soprano: & Other Plays (Books That Changed the World) Kindle Edition, Grove Press, 2020, 162 p.
5. Peter Brook. The Empty Space Kindle Edition. Nick Hern Books, 2019, 145 pages
6. J.Jenet. Theatre of Jean Jenet: Plays. Articles. Letters. St. Petersburg: Hyperion; Humanitarian Academy, 2001. 508 p.
7. Roland Barthes The Death Of The Author (The Macat Library) 1st Edition, 2018, 96 p.
8. Tom Stoppard. Rosencrantz & Guildenstern are Dead. Samuel French A edition, 2010, 112 p.
9. "Notes sur le Théâtre"
https://fr.wikisource.org/wiki/Notes_sur_le_th%C3%A9%C3%A2tre (06.04.2020)
10. http://www.ghelderode.be/site_000031.html
11. <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/symbols-in-silence-edward-gordon-craig-and-the-engraving-of-wordless-drama/456B028371EC96E7A965167CB4514570>

LONG DAY'S JOURNEY INTO HISTORY AND IN PRESENT OF GEORGIAN CINEMA

Ochiauri L.I.

PhD, art criticism

Professor at Shota Rustaveli

State University of Theatre and Film. Georgia. Tbilisi

teklataia@yahoo.com, lelaochiauri@gmail.com

Аннотация

История грузинского кино идет параллельно, или же следом за историей Грузии. Сегодня, в первое двадцатилетие 21-го века, вновь настало время переосмыслить как историю страны, так и историю кино, осмыслить действительное и новейшие кинематографические тенденции и направления, подвести итоги и проанализировать новые фильмы в контексте мирового кино, так как глобальные и локальные политические, экономические или социальные процессы вновь определяют, преобразуют и влияют как на национальный кинематограф стран в отдельности, так и создают всеобщий портрет культуры вселенной.

Ключевые слова: История, политика, влияние на кинематограф, новые тенденции, национальное кино и мировая культура

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 from first stories to full-fledged documentaries and feature films and from cinematograph to the cinema art.

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 or involuntarily 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.

It all originates in the worldview, a perception of the world, in the connection with reality in everyday life. The daily collision of man with reality gives rise to new sensations within him, a momentary flashed feeling might turn into the basis of a new, profound and multifaceted emotion.

Georgian cinema was an exact reflection of Georgian history, and it continues to reflect current Georgian reality. Georgian cinema developed alongside the country's political, social, economic and cultural life. It constantly changed, developed, paused, and then continued in its development again... The events in the country were not only reflected in films, but they influenced film production in general.

After seeing the first foreign films, Georgians were charmed by the glow of the Laterna Magica and started to make their first attempts in filmmaking. The first Georgian films consisted of episodes of Georgian life and the reality observed during the Caucasian trips of directors and cameramen: Alexandre Dighmelov (Dighmelashvili), Simon Esadze and Vasil Amashukeli. Their films have disappeared, as has the first documentary on a Georgian national celebration by

Alexander Tsutsunava, Berikaoba-Keenoba (1908). Information about the film exists only in written records and documents.

In 1912 Vasil Amashukeli made the first Georgian full-length documentary, *Journey of Akaki* (1912); this film has no equivalent in world cinema at the given time. This is a film about the trip of the “king of Georgian poetry”, Akaki Tsereteli, to Racha and Lechkhumi, and his relationships with the people living in the mountainous areas of Western Georgia. The film was first screened in Kutaisi, at the Radium Cinema. The first document describing the screening of the film is dated 15 May 1912, which is therefore celebrated as the birthday of Georgian cinema.

In 1916 Alexandre Tsutsunava started to shoot the first Georgian feature film, *Christine*, based on a story by the famous Georgian writer Egnate Ninoshvili. This film formed the foundation for Georgian feature film production, as well as establishing the tendency to make film adaptations based on works of Georgian literature.

Following the October Revolution of 1917, Georgia gained independence from the Russian Empire (after 200 years of being its colony) and the process of the formation of an independent state began, which involved Georgia’s attempts to integrate itself into the European and American cultural space. However, in 1921, Georgia was annexed by Bolshevik Russia. This was followed by communist rule, dictatorship, repressions, communist ideology, censorship, and Bolshevik propaganda, and the restriction of personal and creative freedom. Naturally, the tragic events, tyranny and economic hardships were aggravated by the fact that Georgia, similar to other Soviet republics, was separated from the civilized world for the next seventy years.

The establishment of the Soviet regime led to changes in every sphere of life, including art and cinema. The new ideology formed the basis of building a new, socialist state.

After this first wave of filmmaking, several new film directors appeared in 1923-26. In this period Georgian directors created a new wave with films such as *My Grandmother* (1929) by Kote Mikaberidze, who was stopped from continuing his filmmaking by Soviet censorship; *Caucasian Love* (Eliso, 1928) by Nikoloz Shengelaya; *Salt for Svanetia* (Jim Shvante, 1930), a documentary by Mikheil Kalatozishvili—who, in 1958, would be awarded the Golden Palm at the Cannes International Film Festival for the Mosfilm production *The Cranes are Flying* (*Letiat zhuravli*); *Samanishvili’s Stepmother* (1927) and *Amok* (1927) by Kote Marjanishvili, the reformer of Georgian theater; and *Saba* (1929) and *Out of the Khabarda* (1931) by Mikheil Chiaureli, who would proceed to make films about Stalin: *The Great Dawn* (*Velikoe zarevo* 1938), *The Vow* (1946), and *The Fall of Berlin* (1950). These directors found a way of escaping Soviet ideology, and were able to apply new forms to express national sentiments and a creative vision full of new forms, genres and conventions.

Despite the barriers of censorship (at a great risk to life and freedom) some artists managed to reveal individual creative thinking and overcome obstacles. Hence, from time to time, works of individual artists shone like stars on the sky of a severely restricted Soviet culture. Nowadays their works are regarded as classics.

Unfortunately, the wave of cinematic development stopped when the Soviet government imposed Socialist Realism as the only acceptable method of artistic expression in the 1930s. This tendency made the development of art impossible and led to the creation of a surrogate pseudo-art during the Soviet era.

New characters and heroes were required for the new myths and legends of Socialist Realism, since cinema was the best means for mass propaganda and for the delivery of ideological content. The Soviet system and its ideology affected life in all its spheres. The artists of the Soviet era had to comply with ideological requirements, invent pseudo-romantic plots, and represent life (which was far from wonderful) as beautiful and perfect.

In this period, ridden with repressions and the annihilation of innocent people during the Great Purges of 1937-8, art was subject to Socialist Realism, which became the basis of art with its didactics, linear propaganda, restriction of themes, artificial conflicts and characters, and a varnished reality.

World War II brought certain changes in life and art: the propaganda of building a new life was complemented by war propaganda. Only a few films were made in Georgia in this period, among them Mikheil Chiaureli's historical epic *Giorgi Saakadze* (1942-3). The films of this period were aimed at encouraging people and strengthening their patriotic feelings.

Art is genuine only if it serves the truth. During the 1930s and 1940s art was deceitful, and false ideas led to false forms. One lie caused a whole chain of other lies. Cinema was on the way of half-truths and the falsification of reality.

Despite the closed space of Soviet Georgia, which hampered an awareness of the surrounding cultural space, there were small holes in the Iron Curtain that yielded rays of freedom. These holes were broadened by people who loved freedom and who could think freely.

The first stage of overcoming borders began during the late 1950s, in the period of Khrushchev's Thaw. Of course, this was not a genuine and perfect freedom: the Soviet Empire remained strong for a long time, but the changes in the political climate caused certain changes in other fields, and the flight of the "bubble bomb" slowed down.

On the one hand, the opposition to the communist dictatorship, civic rights and new creative thinking, and on the other hand, the youth movement in Europe in the 1960s, the protests aimed at the destruction of the old order, new visions and new hopes—all this led to invisible links between Georgian filmmakers and the West.

These protest and the search of new forms and ideas established the basis for Georgian films of the 1960s. This search defined not only content and problems, but also form and style, as well as new creative thinking and visions, thus leading to new discoveries.

Unlike the 1930s and 1940s, when a series of super-heroes were created in the context of Socialist Realism, the 1950s and 1960s were dominated by a rebellious approach to art. The mythological "we" of the collective art of the 30s returned to the individual "I," revealing the inner human features, searching for something unique and special, something that was close to the individual and society, but also to the nation he represented. The times of nihilism were over, and new ways of creation had to be found.

The uniqueness of mythological characters turned into the uniqueness and individuality of a creative person. Old systems were destroyed, and new ones began to emerge. The historical reality in which artists had to live acquired new dimensions.

The new voices of the revolution in Georgian art, a group of rebel artists, were aware of their function and had precise aims. The first film setting a sign for the restoration of Georgian cinema was Magdana's *Donkey* (1956) by Tengiz Abuladze and Rezo Chkheidze, based on a story by Ekaterine Gabashvili. The film was awarded a special prize at the Cannes International Film Festival, along with Albert Lamorisse's *Red Balloon* (1956).

In 1962 Giorgi Shengelaya made the film *Alaverdoba*, which was a kind of creative manifesto of the 60's generation. It was an expression of a civic position, offering creative stimuli and discoveries. The film set the path that would be pursued by Shengelaya and his contemporaries.

These directors, as well as their colleagues of the 1970s, Eldar Shengelaya, Otar Iosseliani, Aleqsandre Rekhviashvili, Tengiz Abuladze, Rezo Chkheidze, Lana Gogoberidze, Mikheil Kobakhidze, Merab Kokochashvili, Rezo Esadze, Nodar Managadze, and Irakli Kvirikadze spoke of problems which concerned them personally and society at large. They managed to circumvent the authorities and censorship by using "Aesopian language" and resorting to fables, legends, and myths, and sticking to genre conventions of comedy or tragicomedy. This freed them from their responsibility, as their films had no direct links with the reality that surrounded them: the truth was expressed in an allegoric manner.

The main feature of this individual, poetic cinema was the independent mind of its authors, leading to new discoveries in style and form, as is evident in the best-known films of this period: Abuladze's *Magdana's Donkey*, *Children of Others* (1959), and *Prayer* (1967); Giorgi Shengelaya's *Two Stories*, *He Didn't Want to Kill* (Matsi Khvitia, 1966), *Pirosmani* (1969) and *Voyage of the Young Composer* (1986); Aleqsandre Rekhviashvili's *Georgian Chronicles of the*

19th Century (1979) and *The Way Home* (1981); Nodar Managdze's *Uprising* (1976); Merab Kokochashvili's *Big Green Valley* (1967); Eldar Shengelaya's *An Unusual Exhibition* (1968) and *The Eccentrics* (1973); Otar Iosseliani's *Falling Leaves* (Giorgobistve, 1966) and *Lived Once a Song-Thrush* (1970); Rezo Chkheidze's *Father of a Soldier* (1964), Lana Gogoberidze's *Under One Sky* (1961), Rezo Esadze's *The Nylon Christmas Tree* (1985), Mikheil Kobakhidze's *Wedding* (1964) and *Umbrella* (1967) *6 Musicians* (1969); Soso Chkhaidze's *Shepherds of Tusheti* (1978), Kartlos Khotivari's *Adventures of Lazare* (1973); and Irakli Kvirikadze's *The Swimmer* (1981). In these films the individual consciousness was freed from the collective subconscious. These films opposed ideological and political, as well as social cinema. The narration of these films was poetic rather than prosaic and the filmmakers developed multiple plot lines.

The action takes place in an arbitrary world that has no definite historical link. The films are characterized by the abstraction of truth and indefinite contours. No realistic elements destroy the integrity, yet life (with its material and temporary characteristics) is one of the main acting powers. The anesthetization of the shooting object, picturesque and literary reminiscences, the arbitrary world and the poetic manner of narration are the key features of these films. The film world is metaphoric, symbolic, and unreal; it is a modeled microcosm.

The main ideas of these films are national and universal problems, moral issues, traditions, personal ethics and the struggle to retain moral principles, as well as the ability to make one's choice which turns an ordinary human being into a hero.

The generation of the 50s and 60s won their unequal struggle because they had faith, and they pursued a goal. They knew that the change in the world view should be accompanied by a change of language. The generation defeated old ideals and celebrated new ones; they justified their existence in the given epoch by going far beyond it.

In 1972 the Department of Filmmaking was founded at the Tbilisi Theater Institute (now Shota Rustaveli University of Theater and Cinema). This allowed for the creation of a national film school and brought forth new generations of filmmakers. Since the 1980s the directors of the new generation—Temur Babluani, Goderdzi Chokheli, Dito Tsintsadze, Dato [David] Janelidze, Otar Litanishvili, Nana Jorjadze [Dzhordzhadze], Nana Janelidze, Tato Kotetishvili, Gogita Chkonia, Aleko Tsabadze, Levan Glonti, Levan Tutberidze, Levan Zakareishvili, Zaza Khalvashi, Marina Khonelidze—have given rise to new trends, themes and styles. They were interested in new heroes, their fates, relations, lifestyle, and problems.

In this period the interest in a poetic way of expression gave way to a more prosaic manner, since the issues that worried the generation of the 80s were more concerned with the new reality that surrounded them.

In the films of the 80s, life is shown as extremely hard: there is an atmosphere of hopelessness and disappointment. Life is full of filth, immorality, cruelty and lack of spirituality. People have lost their humane features: they kill with ease, they are unable to comfort and pity others, or share their joy. Social life is dull, monotonous, and devoid of faith: people have nothing and no one to rely on, there is no hope. People are lonely: those with a stronger psyche can survive and withstand temptations, but the weaker ones make fatal moves, destroying themselves and others. Ultimately, cruelty is triumphant.

In 1991 drastic changes took place in Georgia's political and social life, when a new rule was established in the country. The curtains and borders collapsed, and old heroes were replaced by new ones, making way for new ideals and myths.

The country regained independence after 200 years of occupation. The socialist order was replaced by capitalism, which had yet to be understood and developed. After the fall of the Berlin Wall in 1989 and the collapse of the Soviet Union in 1991, people could access a broader space. However, freedom had not been gained yet. Spiritual or physical freedom was affected by some invisible fate, and self-realization (which involves harmony, creative will, and self-expression) was hampered by total disharmony in the first years of independence.

Peace did not last long. Within a year after gaining independence, a military coup took place in Georgia, which was followed by civil war. Then in 1992 a war broke out in Abkhazia and Georgia lost a large portion of its territory. The economic, political and spiritual crisis went on for years. Therefore, steps towards development, including the development of cinema, were extremely slow.

The loss of a meaning in life, of a solid ground as well as eternal moral values (which were so significant in the films of 60s and 70s) led to a crisis in the cinema of the post-Soviet period. The creation of an artistic reality identical to the new world, the reflection of contemporary problems and the inner state of society posed a great problem. All this was aggravated by an economic crisis and a lack of understanding of how to adjust to the new reality.

In 2003, after the Rose Revolution forced the resignation of president Eduard Shevardnadze, Georgia's history changed again and the state began to develop in a new direction. The country has only just started to overcome its crises. Therefore, Georgian cinema (and culture in general) has to search for new ways and forms. Processes of construction, of freedom and of development also influence Georgian cinema. There is a tangible step forward, aimed at the revival of the glorious past and at finding new directions.

The system and forms of film production have changed. The State still holds the leverage for film financing and for the development of quality products. The only requirement for financing is good quality.

During recent several years Georgian National Film Center, private film studios and producers have supported the representatives of the Georgian cinematography of all generations, starting from elders to students that helped to overcome perennial crisis and thus has commenced the new Renaissance of Georgian cinematography.

Now the time has really come, when the recent achievements and the well-built structure sustained by the Georgian National Film Center need to be maintained and developed further.

The support need to be necessarily provided by the State (likewise in many European countries, where cinematography is potent) as the private business sector (with the exception of a few companies) does not rush to invest money in it due to the absence of large-scale market of viewers and film distribution. In addition there is no law issued on charity and sponsorship in the country so far.

However, the global economic crisis has also affected Georgia and the situation was aggravated by the Russian attacks on Georgian territories in August 2008, which brought with them great human and material loss. All this hampered the development of film-making and culture in general.

There were times when theoretical manifestoes preceded all cinematographic and artistic innovation. Currently an artist pursues his search without any prescriptions. During recent years there are obvious tendencies in the development of Georgian cinema, which can be seen in the number of films made, as well as the quality of these films.

Today, the main principle of cinema is the here-and-now, which should be captured on screen. As for the professional assessment and analysis, the main aim is to liberate critical discourses from stereotypes that hamper the perception of works of art due to the experience of society.

The key problems reflected in current Georgian films are the dramatic and even tragic events that occurred in Georgia and in the Caucasus region in the post-Soviet era: civil wars, the wars for the territorial integrity of Abkhazia and Ossetia, the Chechen war and the conflict in Nagorno-Karabakh, which caused drastic changes in a region that remains divided into conflict zones. All this affects human lives, as well as the present and future of society.

These problems and Georgia's recent history are reflected in Levan Tutberidze's *A Trip to Karabakh* (2005), Aleko Tsabadze's *Russian Triangle* (2007), Vano Burduli's *The Conflict Zone* (2009) and Giorgi Ovashvili's *The Other Bank* (2009). These films are totally different from the poetic cinema of the past, yet they all share a narrative about the recent events in the Caucasus.

All these films tell the tragedy of Georgia in the beginning of the 1990s and the division of the country into “conflict zones.” The authors remind us that, while there are wars that destroy everything and everyone and take away people’s lives, there is a danger of returning to the past with new tragedies, revenge, crime and victims.

Contemporary Georgian film-makers are all concerned with the hardships of human life, with spiritual suffering, relationships, opposition to society, the search for one’s place, new morals, new ambitions, and new community. This is true of films such as Levan Zakareishvili’s *Tbilisi Tbilisi* (2005), Levan Koghuashvili’s *Street Days* (2010), Zaza Urushadze’s *Three Houses* (2008), Dito Tsintsadze’s *A Man from the Embassy* (*Der Mann von der Botschaft*, 2006), and *Reverse* (2006), Dato Janelidze’s *Jako’s Lodgers* (2009), Levan Tutberidze’s *I Think I’ll Die Without You* (2010) and Archil Kavtaradze’s *Subordination* (2007). Felicity by Salome Aleksis (2010), *KEEP SMILING* (2012) by Rusudan Chkonia (also producer of the film), *In Bloom* (2012) and *My Happy Family* (2013) by Nana Ekvitishvili (with Simon Gross);.

The following fiction films were also successful: *Salt White* (2011) by Ketevan Machavariani; *Susa* (2010) by Rusudan Pirveli (producer of the film - herself); *Born in Georgia* (2011) by Tamar Shavgulidze; *Brides* (2013) by the debutant director Tinatin Kajrishvili (also one of the most successful producers); *Brother* (2013) by Teona Mghvdeladze-Grenade, Levan Akin's *And Then We Danced* (2019), Giorgi Tavartkiladze's *Neighbors* (2019), Lasha Tskvitinidze's *I Am Beso* (2017), Giorgi Ovashvili's *Corn Island* (2014) and *Khibula* (2016), Ana Urushadze's *Scary Mother* (2017), Dito Tsintsadze's *Shindisy* (2019), Tako Shavgulidze's *Komets* (2019).

Mention should also be made of the documentary films: *Bakhmaro* (2011) by Salome Jashi; Tinatin Gurchiani's - *The Machine Which Makes Everything Disappear* (2011-2012), *Chechnian Lullaby* (2002), *Durakovo: Village of Fools* (2008) and *Something about Georgia* (2009) – all by Nino Kirtadze (actress, reporter and director, producer of films in hot spots, winner of multiple international festivals), Rati Oneli's *Sity of the Sun* (2017), Nino Ordjonikidze's *A Tunnel* (2019) and etc.

The newest Georgian cinema and a new generation of filmmakers represent a multifaceted spectrum of modern society, modern people, in most cases, young people, their lives and their spiritual problems. Overall, they create a portrait of harsh, and in most cases, brutal, ruthless and intolerant, and, rarely, supportive society.

Nothing so well reflects the time, the era, political, economic, social and cultural characters of the country, as architecture does, be it secular or cult, public or private. Architecture is changing with time and it becomes eternal at the same time. It is constantly capturing occasions, express and maintains them in one or another form and condition. Government structures, peace and war, peaceful succession or dramatic occasions, they all are icons hidden in the architecture of the buildings, streets, cities or countryside, and human history (some of them count several years and some count centuries).

It is true that when cinematography, as the most "real" and “close to life" field of visual art, depicts metamorphosis of human beings in a new artistic reality and, at the same time, in a real (sometimes unreal and/or conditional) situations, it naturally populates countries, cities, villages, streets, and households with the personages of films. In other words, it puts them in givens characterized by known or unknown, tangible or abstract features.

Besides the “natural”, “inevitable”, “utility” and “practical” functions, streets, city and countryside became necessary means and/or artistic metaphors and characters for expressing film director’s intents and ideas in Georgian cinema likewise in the world cinematography. Georgian cinema carried and followed different functions, meaning, different imaging techniques, approaches like in other cases (according to alternation in ideas, themes, issues, contemporaneity, urgency and so on) due to changes in reality and adequate requirements introduced by screen realities, art tendencies and trends presented on different stages.

As time changes, the attitude towards the work of art changes naturally, heroes and themes change too. Evaluation measurements also alter, which determine the characteristics of its perception.

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.

FOR COMPREHENSION OF NAZI PERIOD CINEMA

Giorgi Razmadze

Art Sciences, Media and Management Faculty, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University.

Correspondence concerning this article should be addressed to Giorgi razmadze, The Art Sciences, Media and Management Faculty, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, 19 Rustaveli Ave., Tbilisi 0108, Georgia.
giorgi.razmadze@gmail.com; grazmadze@tafu.edu.ge

Abstract

In the Nazi period films, we can find main characteristics of the totalitarianism in general. This issue is not appropriately observed in the film studies field. The modernization and economic development were both a goal and a result for National Socialism as well as for Communism which gave birth to the totalitarian art, in particular, the totalitarian cinema. Some examples are given in present work about researching fascism by the critical theory and especially the Nazi period art. In this paper, the reader can find an importance of this method and a value of approximation two disciplines: film studies and political sciences. Susan Sontag was a pioneer. Before her nobody has worked like this except the Frankfurt School. In the below paper you find the main points of this method. Also, I tried comprehension of Leni Riefenstahl's films using critical theory, which could submit the model of nowadays criticism, not only one of the types of research cinema history.

Keywords: Nazi-era cinema, Leni Riefenstahl, Susan Sontag, Frankfurt School, critical theory, totalitarianism, film criticism.

Аннотация

В фильмах нацистского периода мы можем найти основные характеристики тоталитаризма в целом. В области изучения кино этому вопросу не уделяется достаточно внимания. Модернизация и экономическое развитие были целью и результатом для национал-социализма, также как и для коммунизма, что дало почву для развития тоталитарного искусства, в частности тоталитарного кино. В настоящей работе приведены примеры об исследовании фашизма с помощью критической теории и, в частности, искусства нацистского периода. В этой статье читатель может найти важность этого метода и ценность сближения двух дисциплин: киноведения и политологии. Сьюзен Зонтаг была первооткрывателем. До нее никто так не работал, кроме Франкфуртской школы. В приведенной ниже статье вы найдете основные моменты этого метода. Также, я попытался проанализировать фильмы Лени Рифеншталь, используя критическую теорию, которая могла бы представить модель современной критики, а не только один из видов исследования истории кино.

Ключевые слова: кино нацистской эпохи, Лени Рифеншталь, Сьюзен Зонтаг, Франкфуртская школа, критическая теория, тоталитаризм, кинокритика.

By observing totalitarianisms, we will find that the main thing connecting, let's say Maoist China and Khomeini's Iran is an individual terror. There were significant ideological differences between the Soviet Union and Nazi Germany, however they crossed in many directions and frequently created identical cultural codes. Uniformity of totalitarianisms was revealed to the best advantage at the international exhibition in Paris in 1937, where projects, proposed by fascist Germany and the Soviet Union were unbelievably similar in terms of concept, style or genre. Severe forms, dehumanization, scale and demonization of independence from the majority – these may be characterized as their main crosspoints.

Fritz Lang dedicated to this problem his first sound work *M* (1931), which also was the last work of German period. In the film, a unity of criminals establishes national justice and they

judge serial murderers of children. These observations, shown in *M* were a prediction, just like the *La Grande Illusion*, 1937 by Jean Renoir. Plot of the latter film is related to the World War I, however, beginning of the World War II is predicted as well as establishment of concentration camps by Germany.

"Fascism is a power of rallying into one unity, union of many, the power of which does not comply with and destroy singularity, individuality and difference from other members of the unity" (Maisuradze, 2015, p. 190) – this is Georgian Philosopher's Giorgi Maisuradze's characteristic of National Socialism. In his reflections he suggests determination and history of the main fundamental ideology of fascism, how the concept of founding on the soil and blood was established.

Surprisingly, cinematography of fascist period did not emphasize the main doctrine of National Socialism. Something different turned out to be important for the cinematography. However, initial mythos was fully depicted in Soviet cinematography and especially in Georgian films, where we can see classical neopaganism, i.e. national character and fetishization of confinement to soil. Also, it is important to sort out the Patria and origin of patriotism's content produced by it, which is explanation of one of fundamental concept of totalitarianism.

In the beginning of the fourteenth century in France the first major political motto, called *For the King and Country* (Lat.: *Pro Rege et Patria*) was established at the court of Philip the Fair. It was the first time when the term *country* was mentioned. By middle ages it was considered that the term *secular* country implied a negative connotation for Christians, as heaven was the only country. According to the theory, the word *Patria* implied expression of loyalty by individuals not towards religious subjects but towards secular country and its sovereign. This policy of Philip IV is considered to be the beginning of secularization process. However, it is also related to establishment of concept of grounding on soil and afterwards on the unity of blood.

It should be noted, that modernization and economic development was both a goal and a result for National Socialism as well as for Communism: as if these regimes represented logical stages of humanity dialect. Therefore, cultural policy of Hitler and Stalin was determined in simultaneous movement forward and in backward direction. Goal of both regimes was to enter bright future and return to roots, the original source. Giorgi Maisuradze (2012) calls the movement "Forward the past!" ("Forward to middle ages") (p. 19).

By comprehension of dualistic nature of XX century totalitarianisms, peculiarities of their political as well as creative discourse become obvious. Let's take for example film *Holly Mountain* (*Der heilige Berg*, 1926) by German director Frank Arnold, where Leni Riefenstahl appeared on screen for the first time, the future producer of fascistic Germany and cult figure.

In the film "Mountain", subjugation of height is represented as a symbol of steadfastness and a nation, recovering after defeat in a war. Riefenstahl proceeds with the motive in his first directorial work *Blue light* (*Das blaue Licht*, 1931), where are also represented mountain, pastoral environment, myths and desire of learning and capturing a secret power.

Russian researcher of Riefenstahl, Valentin Antonov notes, that Leni identified herself with Juntas, the main character of the *Blue Light* and related his personal fate to a tragic history of the character (Антонов, 2007). With almost similar "justification" Riefenstahl managed to escape from Nuremberg and in TV and other interviews he even displayed herself as victim of Nazism⁶. Here's what we read in introduction letter to his to the film in photo book *Olympia*, which was written in 1983 by then Director of the International Olympic Committee Monique Berlioux (1994): "Whole his life [Leni Riefenstahl] was devoted to art, its all aspects, he sensitively depicted beauty characteristic for the world, everywhere it revealed itself". The above-mentioned film, as well as *Triumph of Will* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1934), may be obviously considered as the higher demonstration of culture, form, camera, editing and documentary

⁶ Leni Riefenstahl - The Immoderation of Me (2002). Directed by Sandra Maischberger. From 29:10 minute. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgYS8uXwFk>

narration. This, added by Rifenstahl's statements that she had no relation with fascism, give us the figure of a great director. The world believed and accepted this image of Rifenstahl. Soon after that Susan Sontag appeared, who disclosed her.

One of important critics of the XX century, writer, director and activist Susan Sontag after "successful" rehabilitation of Leni Rifenstahl in the West, in the year 1975 published an essay on a photo book (*The Last of the Nuba*, 1973⁷) by Rifenstahl under the name: *Fascinating fascism*. She wrote (Sontag, 1975):

"National Socialism - or, more broadly, fascism - also stands for an ideal, and one that is also persistent today, under other banners: the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders)."

In letter by Susan Sontag we encounter one more peculiarity of fascist art, which is the best alibi for revealing totalitarianism in art. It is a body. *Olympia* as a "festival of beauty" or "beauty of Olympian contests" (*Schönheit im Olympischen Kampf* (1937). First Edition. Berlin: Deutschen Verlag.) makes transmission of fetishizing of body in an extremely high register. As Rifenstahl said, she spontaneously fell under the influence of all beautiful and harmonious (Delahaye, 1966, p. 52). According to Sontag we must observe one more manifestation of Nazi art, which along with filmmaking revealed in visual art, namely in works by Arno Breker.

Sontag (1975) says that:

"Painters and sculptors under the Nazis often depicted the nude, but they were forbidden to show any bodily imperfections. Their nudes look like pictures in male health magazines: pinups which are both sanctimoniously asexual and (in a technical sense) pornographic."

According to Sontag, Nazism as well as communism considered sexuality as an utopy, their goal was to transform sexual energy into "spiritual power", which should have been used in favor of society.

This passion of fascism and totalitarianism was revealed once again in Rifenstahl's portraits of Nuba. She idealizes men, whose aim is not a common happiness, having a girlfriend/wife, but struggle, leadership and maintenance of beauty of the body. Sontag notes that in ceremonial photos of Nubians we see mainly a "festival of innocence" as a restraining force of life" (Sontag, 1975).

Totalitarian art is oriented on worshiping power. We may observe the same content and attitude in works by Breker or Vera Mukhina, as in Rifenstahl's restraining force in the Nubians. For totalitarianism body is sacral phenomena, which is determined by means of dehumanization and changing of the context. Forms of works of the above-mentioned authors do not express a person, it may be said neither superman. The only concept, which may be observed in these works is the cult of glorification of power.

Speaking about fascism German theologian Paul Tillich draws attention to the issue of modernity as if it is in complete opposition with orientation to the past. In Rifenstahl's films, power, on the basis of continuity and legal successorship, creates a progressive, modern future and new order.

"Power of existence in animal understanding, not a rude strength, but a form of life does not contradict with each other, on the contrary they belong to each other. As coming into a form means coming into existence. That's why unity of youth and for is the highest animal symbol" - Tillich (1933/2015, p. 55) notes.

In the *Triumph of Will* we see in outlined symmetric movement of masses as a precedent of a new past as well as signs of creation of the new future.

Thus, after reading critics about Leni Rifenstahl's works we managed to decode fascism and art of totalitarian regimes in general, determine its nature once again. Firstly, such activity is related to Frankfurt School, which afterwards in scientific circles was called a critical theory.

⁷ Nuba - is a collective term used here for the various indigenous peoples who inhabit the Nuba Mountains of South Kordofan state, in Sudan.

Susan Sontag represented the second wave of critical perception of totalitarianism. Modern world is on the verge of necessity of the third wave as unusual activation of ultra-right and populist powers refers to not sufficient knowledge of the past. Cinematology should be based on critical theory, offered to us by Susan Sontag.

Reference

Berlioux, M. (1994) Introduction. In . L. Riefenstahl, *Olympia*. New York, NY: ST. Martin's Press. First US Edition.

Delahaye, M. (1966). Leni and the Wolf: Interview with Leni Riefenstahl, *Cahiers du Cinéma in English*, no. 5, 48-55.

Maisuradze, G. (2015). *Fascism and power of unity*. In elene Ladaria, Giorgi Maisuradze & Luka naxucrishvili (Eds.), *theories of fascism: Doctrine and critics* (pp. 190-200). Tbilisi: Publication of Ilia State University.

Maisuradze, G. (2012). *Lost contexts*. Tbilisi: Bakur Sulakauri publication.

Sontag, S. (1975, February 6). Fascinating Fascism. *The New York Review of Book*. Retrieved from: <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>

Tillich, P. (2015). *Socialist decision*. (Luka Natsvlishvili, Trans.). In elene Ladaria, Giorgi Maisuradze & Luka naxucrishvili (Eds.), *theories of fascism: Doctrine and critics* (pp. 40-96). Tbilisi: Publication of Ilia State University. (Original work published 1933).

Антонов, В. (2007, 7 январь). Голубой свет Лени Рифеншталь, *Солнечный Ветер*. Retrieved from: <http://vilavi.ru/prot/070107/070107.shtml>

GUIDELINES ON DOING BUSINESS IN ASIAN EMERGING MARKETS AND KNOWING THE ASIAN CUSTOMER, FOCUS ON MALAYSIA

Adina Teberikova

Satakunnan ammattikorkeakoulu, Satakunta University of Applied Sciences
Degree Programme in International business

October 2019

Number of pages:

Appendices: -

International business 2019



Abstract: The purpose of this thesis was to analyze Asian emerging markets, focusing on Malaysia, evaluate the ranking of doing business in Asia markets, try to understand the Asian customer's behavior. Furthermore, taking particularly Malaysia, to estimate and analyze the ease of starting a business in this country, by assessing each component of doing business.

Keywords: doing business, Malaysia, emerging markets

Introduction

Asia is base to a number of the greatest markets. Over the years, there has been tremendous economic growth, driven mainly by the size of markets, resources, strategic location, expansion of infrastructure, and the availability of labor. Such factors as political and economic stability, financial infrastructure, labor law, tax system, legal environment, intellectual property protection, labor force, culture and language are of great importance when choosing a country for doing business. This statement is especially true when it comes to Asian markets, such as such as China, Singapore, Malaysia, India, Hong Kong and others that are increasingly perceived as one of the most promising venues for profitable investment by the international business community. This is confirmed by a large array of incoming foreign direct investment the rate of growth, which is significantly higher than in the whole group of developing countries. So, in 2000 all Asian countries received foreign direct investments in the amount of 22.6 billion USD, and in 2012 this sum grew to 111.3 billion USD, that is, 4.9 times more, while the inflow of foreign direct investment in all developing countries increased over the same period only 2.7 times. This means that the increase in direct investment averaged 14.15% per year in Asia, and in developing countries - 8.7%. (UNCTAD World Investment Report 2016) The great interest in the region is also evidenced by the expansion of transnational companies that has intensified over the past decade. Among them, there are more than 50 giants, such as Bayer, BMW, Coca-Cola, GE, Delta Electronics, Electrolux, Ericsson, Ford, General Motors, HP, Hitachi, IBM, Philips, JVC, Microsoft, Mitsubishi, Motorola, Panasonic, Sharp, Sanyo, Siemens, Toshiba, Unilever, Intel, Samsung, Nikon and others. All 10 global consumer electronics companies (Samsung, HP, Sony, LG, Toshiba, Apple, Nokia, Panasonic, Microsoft and Dell) also have factories in several Southeast Asian countries. The region has also become the base for an increasing number of global pharmaceutical and chemical companies.

The attractiveness of Asia is due to many factors, such as huge number of natural resources, a strategically advantageous geographical position, a large regional domestic market, cheap labor, a stable macroeconomic situation, a relatively calm political situation, a favorable

investment climate, rapid economic growth and development, expanding investment opportunities due to increasing regional integration and others.

When investors look for new places to expand their business, they usually analyze what a new country or market can offer to their business, what kind of benefit will be for them. So, interest in business in Asian emerging markets is growing, additionally to the information given above, for the following reasons:

- Strategic location of Asian countries: the states are not situated too far apart, many of them are in close proximity, and the journey between these regions takes no more than a day.
- The relative ease of doing business.
- Availability. In most Asian countries, tax rates are significantly lower, and tax systems are generally “smarter” than many other Western economies. Skilled and educated workforce is also available for hiring at a very reasonable price.
- Stable legal, political and economic environment. Asia greatly welcomes international investments, and therefore, a healthy political and economic environment with strong legal systems is exactly that area in which an investor would like to create a business.

According to the World Bank, Singapore, followed by South Korea, remains the best Asian country to do business. While Brunei, Thailand, and India are showing marked improvements in ease of doing business (Brunei has moved from 72 place to 55, Thailand has changed from number 46 to 27, and India from 100 to 77), Pakistan, Myanmar, and Bangladesh are the lowest ranked economies in the region, placed number 136, 171, and 176 respectively.

Hong Kong, Taiwan, and Malaysia are other Asian countries that are highly rated by the criterion of "ease of doing business." While Hong Kong took 4th place in the ranking, Taiwan and Malaysia took 13th and 15th places respectively.

Focus on malaysia

Ease of doing business in Malaysia

Now we can focus on one emerging market, Malaysia. Malaysia is a country in Southeast Asia, which is often called as the country of two cultures - island and continental. Malaysia is interesting for entrepreneurs not only as a place to relax with pristine beaches, but also as a place to register a business. Among the developing countries in the world, according to the World Bank, Malaysia is considered as one of the most promising, and for the ease of doing business it takes 15th place. (Doing business 2019, 2019)

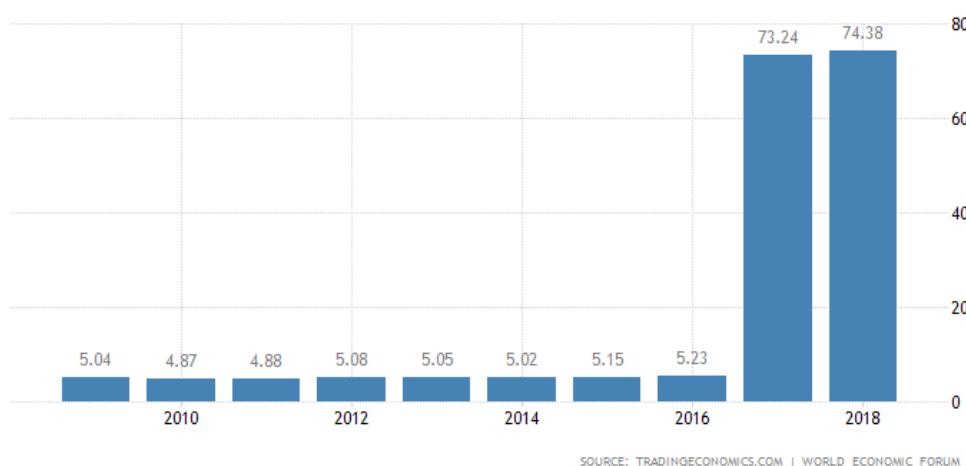


Figure 1: Malaysia Competitiveness Index

Malaysia is now one of the richest and most developed states among the developing countries of the world. In 2018, Malaysia was ranked 25th in the world in the ranking of global competitiveness and 22nd in the ranking of countries in terms of economic freedom. (Malaysia in the global competitiveness report 2018, 2018)

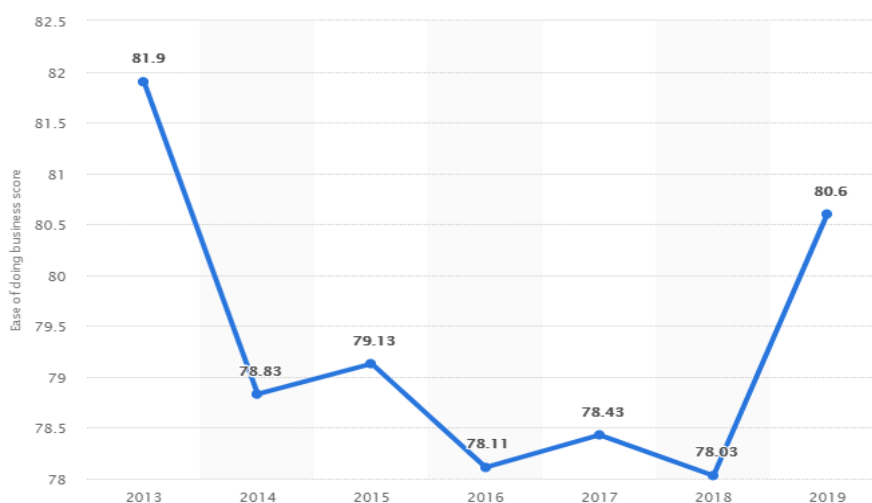


Figure 2: Ease of doing business in Malaysia from 2013 to 2019

In 2019 Malaysia is ranked 15th on the list of “Ease of doing business ranking” with overall score 80.60. This result has been fluctuating since 2014, and the highest level was in 2013 with the rate of 81.9.

In order to evaluate the ranking of each country such values as starting a business, dealing with construction permits, getting electricity, registering property, getting credit, protecting minority investors, paying taxes, trading across borders, enforcing contracts, and resolving insolvency must be taken into account.

Topics	DB 2019 Rank	DB 2019 Score	DB 2018 Score	Change in Score (% points)
Overall	15	80.60	78.03	↑ 2.57
Starting a Business✓	122	82.78	80.14	↑ 2.64
Dealing with Construction Permits✓	3	86.96	82.19	↑ 4.77
Getting Electricity✓	4	99.27	94.33	↑ 4.94
Registering Property✓	29	80.38	76.06	↑ 4.32
Getting Credit	32	75.00	75.00	..
Protecting Minority Investors	2	81.67	81.67	..
Paying Taxes	72	76.06	76.07	↓ 0.01
Trading across Borders✓	48	88.47	84.11	↑ 4.36

Figure 3: Ease of doing business in Malaysia 2019

Beginning from a topic “Starting a business”, Malaysia ranks the 122nd among 190 countries. This index is rather low, even though there was an improvement of 2.57% from the previous year’s score. The reason for such a low value might be number of days that is needed (14 days), while the best result is 1 day. Another negative point might be the number of procedures, which is 10, while in New Zealand only one procedure is required. The longest process for doing business in Malaysia is obtaining the business premise license, which takes 5 days in order to get it.

Then there is the subject “Dealing with construction permits”, which is rather good in Malaysia, and as it is seen from the table the score has developed significantly since 2018. Government of the country has introduced a number of reforms in order to improve the state’s position in the list of “Doing Business 2019”, and they were aimed not only at the “Dealing with construction permits”, but also at “Starting a business”, “Getting electricity”, “Registering

property”, “Trading across borders” and “Resolving insolvency”. (The World Bank, 2018) Same advances are shown for “Getting Electricity” and “Registering property”. Both issues increased from the last year for almost 5%, and this might be explained by reforms that were submitted. “Getting electricity” process is ranked 4th as needs only 3 procedures, 24 days, and the best performance is for 18 days with 3 procedure. Reliability of supply and transparency of tariff index is also high enough which is equal to 8, and is the highest result. The topic of “Registering property” is placed as 29th in the list, after China, which is quite good compared to the other Asian economics. Overall, it takes 11.5 days, 6 operations, and the cost of 3.5% of property value. In case of number of days required, the best outcome is presented by New Zealand, 1 day only, and 0% of property value comes from Saudi Arabia.

According to the scores, “Getting credit” is rather stable indicator because it did not change from the previous year. Strength of legal rights estimates the rate to which bail and bankruptcy laws defend the borrowers’ and lenders’ rights and thus enable lending. The higher the rate, the easier it is for borrowers to get credits. In Malaysia, this index is equal to 7 out of 12, and is considered as the average value. The same stability is shown for “Protecting minority investors”. There has been made a change neither in the rank nor in the score: 2nd place with the rate of 81.67. Almost all indicators of this topic have high values, with the average score 8, while the highest one is 10. “Enforcing contracts” is also considered as the stable value of 68.23 because it has not modified since 2018. The average number of days needed to resolve controversies is 425, which is rather low compared to OECD high income countries with the index of 582.4. Malaysia has rather good value of quality of judicial processes that is 13 out of 18.

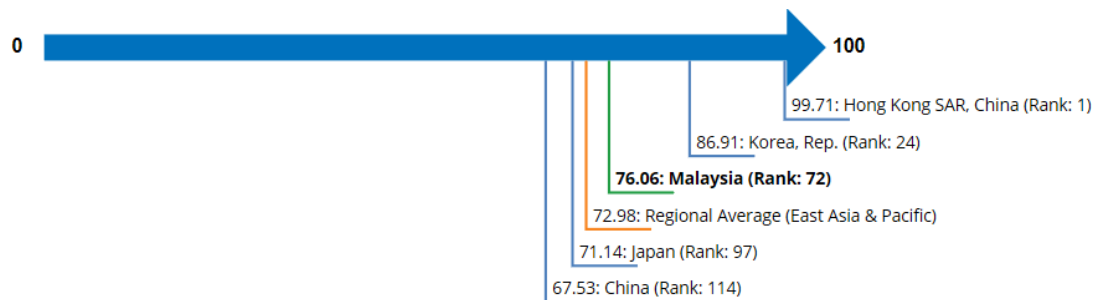


Figure 4: Paying Taxes score 2019

“Paying taxes” in Malaysia is average, and takes the 72nd place in the ranking. The score is not that low among other Asian countries. It is asked to pay taxes 8 times per year including all of them. The total tax, percentage of profit, is also rather high, 39.2%, while the best outcome is 26.1%. The postfiling index, which includes time to receive and comply the VAT refund and the corporate tax correction, has the average value of 52.65 out of 100.

“Trading across borders” has been increased since 2018 and is one of the areas where reforms were implemented. In average, it takes 20 hours to prepare and submit all the necessary documents and confirmations during the inspection processes, and average cost of procedures is 130 USD. The best results show 1 hour and 0 USD.

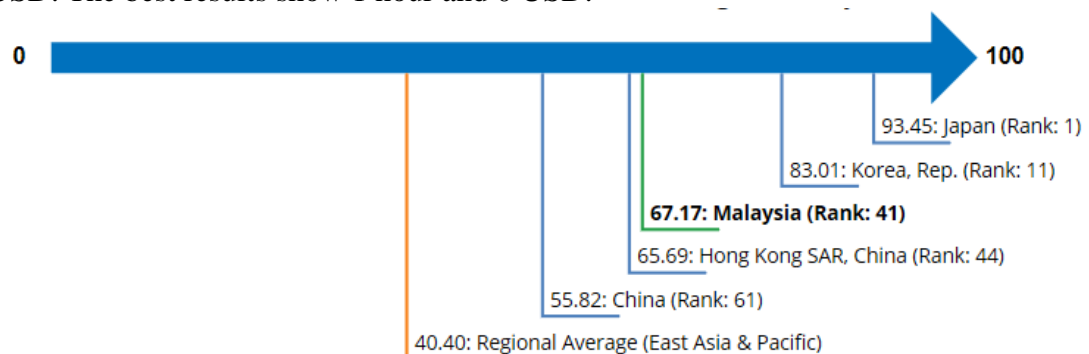


Figure 5: Resolving Insolvency Score 2019

“Resolving insolvency” is another field where reforms were realized. It is ranked higher than the regional average but lower than the best result among other Asian states. However, this value has increased to 67.17 since the previous year.

Guideline on doing business in Malaysia

Having made a small research, some useful points have been found. The most common form of doing business in Malaysia is Sdn Bhd, which is the analog of limited liability company (LLC). Advantage of such a company is that the owners carry fewer risks when doing business, gives them an appropriate level of financial protection that is not available in other types of companies. Another point is that obtaining a work permit and registering a business does not require compulsory citizenship of Malaysia. However, if managers of the enterprise are not residents of Malaysia, then the taxes for them will be higher than for residents. The best option is when one of the directors of the company is Malaysian resident because it is always easier for a resident to resolve any issues with local authorities.

500 Startups, a venture capital firm, has pressed a small article about the entrepreneurs who decided to start a business in Malaysia. The two men have founded a beauty salon “Bfab” in Kuala – Lumpur. Their startup was invested by KK Fund and Capti, which are also venture capital investing companies, and the whole process of project development took 3 months. There are no VAT taxes and only corporate tax of 28% but as a new company they were exempted from any tax payments. The difficult thing was with obtaining a working visa as the applicant must at least be a highly qualified employee with higher education. Overall, the entrepreneurs could manage all the issues and topics.

Conclusion

Each country has its own characteristics, among which both the pros and cons for doing business can be distinguished. Southeast Asian countries have great economic potential. Today it is the fastest growing global market, which seeks to achieve a high level, including due to the maximum favorable environment for foreign investors. Doing business in Malaysia is comparably easy and perspective among other Asian emerging markets, however, in order to have a successful business all components and issues should be taken into account carefully.

REFERENCES

Asia's best and worst countries for doing business. [online] <http://www.nationthailand.com>. (2019). Available at: <https://www.nationthailand.com/business/30331184> [Accessed 8 Oct. 2019].

Doingbusiness.org. (2019). [online] Available at: https://www.doingbusiness.org/content/dam/doingBusiness/media/Annual-Reports/English/DB2019-report_web-version.pdf [Accessed 8 Oct. 2019].

Guide, E. and Malaysia, T. (2019). *The tax system in Malaysia, Tax in Malaysia.* [online] <https://www.expats.com/>. Available at: <https://www.expats.com/en/guide/asia/malaysia/11917-taxes-in-malaysia.html> [Accessed 8 Oct. 2019].

Heritage.org. (2019). [online] Available at: <https://www.heritage.org/index/pdf/2018/countries/malaysia.pdf> [Accessed 8 Oct. 2019].

Malaysia in the global competitiveness report 2018. (2018). M3b6c2m2.stackpathcdn.com. [online] Available at: <http://m3b6c2m2.stackpathcdn.com/wp-content/uploads/2018/11/booklet-gcr-bi-final-v2-.pdf> [Accessed 8 Oct. 2019].

Statista. (2019). *Malaysia: ease of doing business 2019 | Statista.* [online] Available at: <https://www.statista.com/statistics/859181/malaysia-ease-of-doing-business/> [Accessed 8 Oct. 2019].

Tradingeconomics.com. (2019). *Malaysia Competitiveness Index | 2019 | Data | Chart | Calendar | Forecast.* [online] Available at: <https://tradingeconomics.com/malaysia/competitiveness-index> [Accessed 8 Oct. 2019].

World Bank. (2019). *Overview.* [online] Available at: <https://www.worldbank.org/en/country/malaysia/overview> [Accessed 8 Oct. 2019].

Oecd.org. (2019). [online] Available at: https://www.oecd.org/dev/EMnet_Business_Insights_2018.pdf [Accessed 8 Oct. 2019].

World Bank. (2019). *Top business reformers from Doing Business 2017.* [online] Available at: <https://www.doingbusiness.org/en/reforms/top-reformers-2017> [Accessed 8 Oct. 2019].

World Bank. (2019). *Malaysia Carries Out Significant Business Environment Reforms and Regains Place Among Top Ranking Economies.* [online] Available at: <https://www.worldbank.org/en/news/press-release/2018/11/01/malaysia-carries-out-significant-business-environment-reforms-and-regains-place-among-top-ranking-economies> [Accessed 8 Oct. 2019].

World investment report 2016: Investor nationality: Policy challenges. UNCTAD. (2017). *Transnational Corporations*, 23(3).

500 Startups. (2019). *500 Startups.* [online] Available at: <https://500.co/> [Accessed 8 Oct. 2019].

СОДЕРЖАНИЕ

Ректор А. Ж. Абдуалиевтің құттықтау сөзі / Приветственное слово ректора А. Ж. Абдуалиева / Welcome word by rector Akan Abdualiev		3–5
Абильдина Г., Аскарова А.	Человек на малом экране	6–9
Аблаев Д. А.	Эстрадная школа Казахстана и ее яркие представители (на примере творчества Нагимы Ескалиевой)	10–13
Акчалов Е.	Когда ты в чем-то не согласен с великим Абаем	14–16
Алимкулова Ж.	Актер өнерінің іргетасы – этюд	17–21
Алпеисова Б. Т.	Ұрпақ тәрбиесіндегі ұлттық құндылықтардың сабақтастығы	22–25
Ауелжан Ж.	Абайдың әні-режиссердің қолтаңбасына айналды!	26–30
Ахмет А. Б., Нөгербек Б.	Э. Байғазиннің «Асланның сабақтары» фильміндегі этикалық-философиялық мәселелер	31–35
Әкімбек А., Исламбаева З. У.	М. Әуезовтің «Қараш-қараш оқиғасы» повесінің сахналық шешімі	36–40
Әлиев Е. Б.	«Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің қазақ музыка өнеріне қосқан үлесі	41–46
Әукенбаев Ә. Ә.	М. Байсеркеұлының актерлермен жұмыс жасау стилін зерделеу мәселесі	47–51
Бағдат Ә., Ергебеков М.	Қазақ киносындағы шамандық аспектілер	52–55
Байбекова Н.	Классификация цветовой визуализации в кино	56–61
Байгенжеев Б., Құсайынов Ш. Қ.	Жанна Исабаева фильмдеріндегі өлім және әлеуметтік проблемдер	62–65
Бахшиева С. А.	Трагический карнавал или «козлы отпущения» в азербайджанском кино	66–70
Бекайдарова М., Еркебай А. С.	М. Горькийдің «Шыңырау» драмасының бүгінгі қазақ театрындағы оқылымы	71–75
Бекибаева Г. Д.	Роль образования в развитии профессиональных компетенций дизайнера костюма	76–79
Бердигулова А.	Ежелгі және Орта ғасырлық дәуірдегі көркем қыш колөнер кәсібінің даму тенденциясы	80–84

Бердимуратова К.	Документальное кино Казахстана	85–87
Васадзе М. А.	Пост постмодернистская французская драматургия в интерпретации Римаса Туминаса	88–92
Гумаров А.	Ғ. Мүсіреповтің «Ақан сері-Ақтоқты» трагедиясының көркемдік ерекшелігі	93–97
Дуйсенғалиева В. А.	Тенденции исследования творческой деятельности Г. А. Жубановой на современном этапе	98–101
Дунгешов М. Нұрпейіс Б. К.	Спектакльдің көркемдік тұтастығын сақтаудағы актер мен режиссердің жұмысы	102–105
Еркебай А. С.	Тарихи тұлғаларды бейнелеудегі Әнуар Боранбаевтың суреткерлік ізденістері	106–108
Иманбекова А. К., Исламбаева З. У.	Қазақ театрындағы кезеңдік қойылымдардың сахналану тарихы	110–112
Искакова А. О.	Искусство онлайн как новая форма его существования	113–115
Кайранов Е. Б., Байгазина А. М., Умбетова К. Ж.	Становление и развитие натюрмортного жанра в станковой живописи художниц Казахстана XX века	116–120
Калшора А. Б.	Техника акватипии как способ современной работы в монотипии	121–125
Касымханова А. А., Попов В. И., Ногербек Б. Б.	Образ «особого человека» в кинематографе США	126–129
Кубеков Т.	Сахнаға саналы қадам	130–132
Кумарова А. Ж., Сорокина Ю. В.	Продюсерство кино в Казахстане: проблемы и достижения	133–136
Қасым Д., Исламбаева З. У.	Актерлік шеберліктің классикалық шығармаларда шындалуы	137–141
Қашағанова Т. Ү., Мамытқалиев Қ. С., Рахимов А. С.	Педагог мамандығындағы актерлік шеберліктің элементтері	142–145
Құлақмет Р. Т., Айдар А. М.	Заманауи дыбыс режиссурадағы шығармашылық бағыттар	146–149
Құлбаев А. Б.	Жаңа мамандандыру — жаңа белес	150–152
Макажанова З. Ш.	Формирование у обучающихся письменной коммуникативной компетенции	153–158
Мелдеш А.	Творческое наследие казахстанского скульптора Толегена Досмагамбетова	159–165

Молдашева А. К., Сорокина Ю. В., Кушпеннова Р. Б.	Анализ ситуации восприятия народной музыки среди молодежи Казахстана	167–169
Муканов М. Ф., Хакимов А. С.	Образ художника через призму кинофильма Такеши Китано «Ахиллес и черепаха»	170–174
Мурсалимова Г. А.	Художественные тенденции в детском кино постсоветского Казахстана	175–180
Мустафин Қ.	Спорт тақырыбының көркем фильмдердегі көрінісі	181–183
Мұхамеджан Ж. Қ., Исламбаева З. У.	Қуыршақ театрының мәдени-философиялық мазмұны мен функциялары	184–187
Нұрболат Д., Жақсылықова М. Б.	Бүлдіршіндерге арналған қойылымдардағы актерлердің кейіпке енуі және бейне жасау процесіндегі ізденістері	188–192
Нұрпейіс Б. К.	Сахна өнерінің шебері	193–196
Оренбургская А. С. Мусагулова Г. Ж.	Проблемы изучения спонтанной импровизации в джазовом исполнительстве	197–203
Орисбаева Б. Б.	Синтез искусств в пространстве кинофестивалей	204–207
Салморбек кызы Б.	«Құнанбай» фильміндегі режиссерлік шешім	208–211
Қарамолдаева Д. О., Сапар З.	Евгений Брусиловский және қазақ музыкасы	212–216
Саркытбаева К. С., Николаева Л. А.	Профессиональная подготовка будущих артистов балета	217–222
Сарыбай М., Еркебай А. С.	Актерлік портреттің шебері — Әшірбек Сығай	223–226
Серікжан М.	Актердің бейне жасау шеберлігі	227–228
Султан Ж. С.	Абайдың философиялық көзқарастары және қазақ мәдениетіндегі құндылықтары	229–237
Сыдық Н., Құлбаев А. Б.	Сахнада калассикалық үлгіде семсерлесу, тарихымен актерды баулу методикасы	238–245
Тасболатұлы Ә., Қарамолдаева Д. О.	«Вокал» пәні арқылы болашақ артистердің музыкалық-эстетикалық ой-өрісін дамыту мәселелері	246–250
Тілеуханов Н. С., Хайролла Ж. Х.	Ұлттық кәдесыйларды жобалау және жасаудың заманауи үрдістері	251–256
Тотаева З. Б.	Современные театральные формы Казахстана	257–261

Төлегенов М. М., Исламбаева З. У.	Бұқаралық театрландырылған қойылымдардағы режиссердің атқаратын қызметі	262–266
Түменбай А., Оразқұлова Қ. С.	Мәдени жады: сәукеленің эволюциясы мен заманауи интерпретациясы	267–273
Урбисинова Д. С.	Тренинг командообразования в системе актерского обучения	274–277
Усманов Р.	Уйгурский театр в годы политических репрессий и великой отечественной войны	278–282
Цой А. В.	Режиссер по пластике в современном драматическом театре: грани явления	283–287
Шайхисламов Д. М.	Тайказан. Возвращенная реликвия	288–291
Alpysbayeva V. N.	The perspectives of improving domestic rock opera and musical in estrada genre	292–296
Chkhartishvili L.	The Tamer of Time and Death	297–299
Jafarov E. N.	Avant-garde theatre as fore-guard of theatre	300–304
Ochiauri L. I.	Long Day's Journey into History and in Present of Georgian Cinema	305–311
Razmadze Giorgi	For comprehension of Nazi period films	312–315
Teberikova A.	Guidelines on doing business in Asian emerging markets and knowing the Asian customer, focus on Malaysia	316–321