Қазақстан Республикасы мәдениет және ақпарат министрлігі
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы



Мемлекет және қоғам қайраткері, Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан театр қайраткерлер одағының төрағасы, Қазақстан Жастар одағы сыйлығы лауреаты, өнертану кандидаты, «Парасат», «Достық» ордендерінің иегері, «Түркі елдерінің өнерін дамытуда қосқан ерен еңбегі үшін» Алтын медалінің иегері, профессор Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың 75-жылдығына арналған «Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференция

ЖИНАҒЫ

СБОРНИК

Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы театральной науки и образования в условиях современных вызовов», посвященный 75-летию Государственного и общественного деятеля, Народного артиста Казахстана, лауреата Государственной премии РК, председателя Союза театральных деятелей Казахстана, Лауреат премии Союза Молодежи Казахстана, кандидата искусствоведения, кавалера орденов «Парасат», «Достык», Обладатель Золотой медали «За доблестный труд в развитии искусства тюркских стран», профессора Тунгышбая Кадыровича Жаманкулова

PROCEEDINGS

of the International scientific and practical conference «Current problems of theatre science and education in conditions of modern challenges», dedicated to the 75th anniversary of the Statesman and public figure, People's Artist of Kazakhstan, laureate of the state Prize of the Republic of Kazakhstan, Chairman of the Union of Theatrical Figures of Kazakhstan, Laureate of the prize of the Youth Union of Kazakhstan, candidate of art history, knight of the Orders “Parasat”, “Dostyk”, Winner of the Gold Medal “For valiant labor in the development of the art of the Turkic countries”, professor Tungyshbay Kadyrovich Zhamankulov

31 қазан / 31 октября / October 31
Алматы,2023

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
«ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ»

РГП «КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА»
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

RSE «KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS NAMED AFTER TEMIRBEK ZHURGENOV»
MINISTRIES OF CULTER AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан театр қайраткерлер одағының төрағасы, Қазақстан Жастар одағы сыйлығы лауреаты, өнертану кандидаты, «Парасат», «Достық» ордендерінің иегері, «Түркі елдерінің өнерін дамытуда қосқан ерен еңбегі үшін» Алтын медалінің иегері, профессор **Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың** 75-жылдығына арналған **«Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері»** атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары

31 қазан 2023 ж.

Материалы Международной научно-практической конференции **«Актуальные проблемы театральной науки и образования в условиях современных вызовов»**, посвященный 75-летию Народного артиста Казахстана, лауреата Государственной премии РК, председателя Союза театральных деятелей Казахстана, Лауреат премии Союза Молодежи Казахстана, кандидата искусствоведения, кавалера орденов «Парасат», «Достык», Обладатель Золотой медали «За доблестный труд в развитии искусства тюркских стран», профессора **Тунгышбая Кадыровича Жаманкулова**

31 октября 2023 г.

Materials of the International scientific and practical conference **«Current problems of theatre science and education in conditions of modern challenges»**, dedicated to the 75th anniversary People's Artist of Kazakhstan, laureate of the state Prize of the Republic of Kazakhstan, Chairman of the Union of Theatrical Figures of Kazakhstan, Laureate of the prize of the Youth Union of Kazakhstan, candidate of art history, knight of the Orders "Parasat", "Dostyk", Winner of the Gold Medal "For valiant labor in the development of the art of the Turkic countries", professor **Tungyshbay Kadyrovich Zhamankulov**

31 October 2023

ӘӨЖ 791
КБЖ ББК 85.33
К 74

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚА:

Бас редактор - Халықов Қ.З., философия ғылымдарының докторы, профессор
Редактор - Жақсылықова М.Б., өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор
Техникалық редактор - Орынбасарова А.Қ., өнертану магистрі

К 74

Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан театр қайраткерлер одағының төрағасы, Қазақстан Жастар одағы сыйлығы лауреаты, өнертану кандидаты, «Парасат», «Достық» ордендерінің иегері, «Түркі елдерінің өнерін дамытуда қосқан ерен еңбегі үшін» Алтын медалінің иегері, профессор Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың 75-жылдығына арналған **«Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері»** атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары. Материалы Международной научно-практической конференции **«Актуальные проблемы театральной науки и образования в условиях современных вызовов»**, посвященный 75-летию Народного артиста Казахстана, лауреата Государственной премии РК, председателя Союза театральных деятелей Казахстана, Лауреат премии Союза Молодежи Казахстана, кандидата искусствоведения, кавалера орденов «Парасат», «Достык», Обладатель Золотой медали «За доблестный труд в развитии искусства тюркских стран», профессора Тунгышбая Кадыровича Жаманкулова . Алматы, 2023. – б.

ISBN 978 – 601- 7800 – 94 - 9

Бұл жинақта Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан театр қайраткерлер одағының төрағасы, Қазақстан Жастар одағы сыйлығы лауреаты, өнертану кандидаты, «Парасат», «Достық» ордендерінің иегері, «Түркі елдерінің өнерін дамытуда қосқан ерен еңбегі үшін» Алтын медалінің иегері, профессор Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың 75-жылдығына арналған «Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері»атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары топтастырылған.

Жинақ жоғары оқу орындарының оқытушыларына, білім алушыларына, докторанттарына, магистранттарына, ғылыми қызметкерлерге және театр өнерінің дамуы мәселелеріне қызығушылық білдіретін барлық оқырмандарға арналады.

ӘӨЖ 791
КБЖ ББК 85.33
ISBN 978 – 601- 7800 – 94 – 9

© Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2023.

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ

Пленарлық мәжіліс / Пленарное заседание	8
Ш.Қ.Ергөбектің құттықтау сөзі Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы ректордың у.м.а.....	8
Секциялық мәжіліс / Секционное заседание **I – Секция** **Театр өнерін зерттеудегі теориялық және әдіснамалық мәселелер**	9
Кадырова С.М. «Узбекский театр кукол: традиция и современные процессы развития»	9
Халыков К.З., Рычкова А. «Роль Европейской модели образования в процессе развития Казахстанской сценографии»	13
Туляходжаева М.Т. «Роль и значение изучения спецкурса «Теория драмы» в образовательном процессе Государственного института искусства и культуры Узбекистана»	17
Marina (Maka) Vasadze «Interpretations of Ibsen's Plays in Modern Georgian Theatre».....	21
Кадырова Д.М. «Узбекский традиционный театр: первые сценические формы и средства»	25
Пашаева Я. «Американская актерская школа и театральные традиции русского реалистического театра»	31
Ә. Рахимов «Өнер адамы»	35
Тұранқұлова Д. «Ұлт зиялыларының сахна тілін жетілдірудегі үлесі»	37
Абзелбаев М.Н. «Сахналық сөзді қозғаушы күш-психофизикалық әрекет»	42
Исламбаева З.У. «Қазақтар» спектакліндегі режиссерлік тұжырым	43
Сагитова А.С. «Пути развития Салаватского государственного башкирского драматического театра: традиции и универсальность художественного языка»	47
Isroilova M.A. «The role of theatrical art in enhancing the aesthetic taste of young people»	51

Карамолдаева Д.О., Карамолдаева Г.Д., Ермекова К.Б. «Музыкалық қойылымдардағы сахналық бейне сомдау мәселелері және вокалдық-орындаушылық интерпретацияның маңызы»	55
Наремгенова А.А. «Тіл тазалығы – жан тазалығы»	60
Нугманова Х.М. «Актердің қалыптасу жолындағы сахна тілінің маңызы»	62
Зинченко И. В. «Грим как элемент изменения реальности»	70
Аманжанова Г.Б. «Пластикалық драма – шексіз өнер»	73
Төлепберген Е.С., Қалдыбаева А.Қ., Каржаубаева С.К. «Проблемы современного театра в Казахстане»	77
Турарбеков Ә.К. «Формирование казахского театрального искусства»	83
Керімқұлов Қ., Нұрпейіс Б.К. «"Love-любовь емес" спектаклінің өзектілігі»	86
Лукашева О.Т. «Из опыта методических рекомендаций опыта Н. А. Шариповой в воспитании студентов»	89
Кожахметова Б.Д., Жұмаш А.Ы. «Өнер саңлағы Тұңғышбай Жаманқұловтың «Абылай Хан» бейнесін жасаудағы ізгі ізденісі»	94
Кобаидзе Н., Васадзе М. «Смысл текста в постдраматическом театре»	98
Akmyrzaeva M., Karzhaubayeva S. «Creation of innovative projects in the art of make-up using the tools of the creative industry»	102
Ризаев А. «Классика и театр»	105
Khamidova Sh.Sh. «Acting questions in a classical work»	107
Abduvohidov F. «The director's work on the play»	110
Хамидуллина А.Б., Нұрпейіс Б.К. «Бүгінгі Қазақ музыкалық театрларының репертуар мәселесі» ..	118
Pirmatov M. «Stage interpretation of a historical theme» ……..	121
Бердіқожа А.Р., Жақсылықова М.Б. «Ш.Айтматовтың «Кассандра таңбасы» спектаклінің мифологиялық семантикасы»	125
Суханова С.С., Құлбаев А.Б., Хожамбердиев О.К. «Қазіргі замандағы сахналық тіл мәселелерінің маңызы турасында»	134

Сәт Ғ.А. «Көркемсөз өнерінің бастауы - ұлттық фольклорлық шығармалар»	137
Isoqova M.K. «The art of acting»	139
Назарова Р.М., Нұрпейіс Б.К. «Қазақ драматургиясындағы «жаңа драманың» дамуына О.Жанайдаров шығармашылығының ықпалы»	141
Акмырзаева. М., Жангужинова М.Е. «Шығармашылық индустрия құралдарын пайдалана отырып,грим өнерінде инновациялық жобаларды құру»	147
Kvinikadze A. «Hrotsvitha of Gandersheim: The First Female Playwright in Theatre History»	152
Tamta Kajaia., Chkhartishvili L. « The question of interpretation of the new drama In Sofo Kelbakiani's play "Freken Julie"»	156
Болегенова Н.М., Жангужинова М.Е. «Қазақстандық театрлардың театр өндірісін салыстырмалы талдау»	159
Алтынбек М.С. «Ұлттық салт-дәстүрдің классикалық шығармалар бойынша қойылған спектакльдерде көрініс табуы»	163
Болегенова Н.М., Каржаубаева С.К. «Сценографияның техникалық және технологиялық мәселелері мен көркемдік – бейнелеу модельдері»	167
Самиева Т.С. «Қазақстандағы Корей театрының даму тарихы және осы театрдағы қазақ драматургиясы»	171
Ақанов Ж.Д., Жұмаш А.Ы. «Бүгінгі күнгі сахна тілінің мәні мен маңызы»	179
Badelbayeva K.T., Zhumash A.I. «Implementing the "Pranayama" practice into the stage speech teaching program for future actors»	182
Қабылова Д.М., Жалалова А.М. «Т. Жаманқұлов: актер – режиссер – ұстаз».....	187
Тәшімова М.М. «Тұңғышбай Жаманқұлов – киноактер».....	192
Әділхан Е., Айдар А.М. «Тұңғышбай әл-Тарази “Адасқандар’’ экрандық бейнесі»	196
Наукен М.Н. «Театр эволюциясы: Постдрамалық театр»	200

II – Секция **Визуалды өнер жаһандық әлемдегі қажеттілік ретінде**	204
Чхартишвили Л. « Технический прогресс – инструмент постоянного обновления театра»	204
Жангужинова М.Е. «Цифровые образовательные технологии в культуре и искусстве Казахстана»	211
Khalilov A.A. « The artistic embodiment of the Turkish world and Turkey in the works of Azerbaijani artists».....	220
Султангалиева Э.С., Жаумбаева Л.М. «К вопросу преемственности культуры общества»	225
Әбілдина Ғ. «Қазақ продюсерлік киносының бағыты»	229
Карабалаева Б.Р. «Тарихи жанрдың қазақ кескіндемесіндегі мифологизациялануы»	234
Гусейнова Э.А. « Азербайджанский песенный фольклор в исследованиях русских музыковедов».....	239
Абенова А.Е., Рахымбаев Ә.М., Қаржаубаева С.К. « Ғылыми-зерттеу жұмысында тезаурустық және индигендік тәсілдерін қолдану мәселелері»	244
Алтаева А.К. « Жазба мәтіннің коммуникация жасау күші («стилистика және редакциялау» пәнінің негізінде)»	249
Пирмаханова У.Ж. «Анализ основных направлений междисциплинарных исследований в области анимационного искусства»	254
Сәлімгерей Л.Ж. «Сохранение нематериального культурного наследия через образ Томирис в Казахской кинематографической эстетике»	260
Жаңбыршиева А.О. « Әйнеков Марат Өмірсерікұлының шығармашылығындағы тарихи тұлғаларға арналған шығармалары»	265
Абдибекова Г. Д., Наурызбаева А. С. «Виртуальные музеи как инструмента культурного взаимодействия и образования»	269
Кудайберлиев Б.Е. «Визуализация современных Казахстанских кинофильмов со спортивной тематикой: устройство и форма»	275
Chakkanov J.Sh. «The importance of conflict in revealing the idea of a film»	280
Dzhomonkulov Kh.Kh. «The problem of image creation in modern uzbek art films»	284

Ахылбекова. К.Б. «История жанра реалити-шоу»	286
Сырғабаев С.Б. «Бейнелеу өнері және әдебиет:екі әлем арасындағы диалог» (М. Мақатаевтың өлеңдеріне жасалған Т. Ордабековтің "Элегия" иллюстрациясының мысалында)»	290
Бегежанова І.Т., Бакеева М.К. «Телехикая бұқаралық мәдениеттің жанры ретінде»	302
Yemangalieva K.A. «Historical and the opetical concepts of film adaptation in art cinema»	305
Ақжол Г.Б. «Қазақ киносындағы көшбасшы архетипін зерттеу: кинематографиялық одиссея»	310
Ыдырыс З.А. «Заманауи декоративті мәнердегі кескіндемеде шешім тапқан тарихи жанр»	315
Батан Б.М., Айдар А.М. «Кино өнері және веб-сериал жаһандық әлемдегі қажеттілік ретінде»	320
Ақжан Аманжол, Мурсалимова Г.А. «Заманауи Қазақ қоғамындағы киноның әлеуметтік функциялары»	325
Құттыбаев Ж.Т., Айдар А.М. «Адасқандар» фильмінің композициялық құрылымы: көркемдік мәселелер мен формалық ізденістер»	328
Орынбасарова А.Қ. «Отандық мюзиклдегі актерлердің көркем бейне жасаудағы шығармашылық процесі»	333

Пленарлық мәжіліс / Пленарное заседание

Құрметті конференция қатысушылары мен қонақтары!

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы ұжымының атынан Сіздерге қош келдіңіздер деймін! Көрнекті театр және кино актері, режиссер, қоғам қайраткері, Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан театр қайраткерлер одағының төрағасы, «Парасат» орденінің иегері, өнертану кандидаты, профессор **Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың** 75-жылдық мерейтойына арналған **«Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері»** атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының ашылуымен шын жүректен құттықтаймын!

Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов – қазақ өнерінде өзіндік қолтаңбасын қалдырған биік тұлға, қайталанбас феномен. Қазақ актерлік өнеріндегі ұлттық дәстүрлерді заман талабына сай жаңаша үрдіспен дамытқан бірегей сахна шебері. Төл өнеріміздің тал бесігі – Мұхтар Әуезов атындағы Ұлттық академиялық драма театрының сахнасында 70-тен астам роль сомдап, халыққа рухани-мәдени қызмет еткен Тұңғышбай Қадырұлы бүгінде ел мақтанышы. Өнердің қос бұрымы санаталатын кино мен театрда ғана емес, Т.Жаманқұлов отандық сахна ғылымына да үлкен үлес қосқан зерттеуші. Қаламы жүйрік зерттеуші қос томдық «Сөз» атты монографияларды, сонымен қатар, «Наз», «Шер» сынды кітаптардың авторы ретінде де танымал. Осы орайда, «Қазіргі заман сын-тәуекелдер жағдайындағы театр ғылымы мен білімінің өзекті мәселелері» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы заманауи ғылымымыздың бары мен жоғын түгендеп, болашақ даму перспективаларын қарастыратын зерттеушілік кеңістік болады деп сенеміз. Сондықтан, конференцияға сәттілік тілей отырып, ел мәдениеті мен ғылымы өркендей берсін дегіміз келеді.

Назарларыңызға рақмет!

Ректордың у.м.а. **Ергөбек Ш.Қ.**

I – Секция

Театр өнерін зерттеудегі теориялық және әдіснамалық мәселелер;

Узбекский театр кукол: традиция и современные процессы развития

Кадырова Сарвиноз Мухсиновна,
доктор искусствоведения, профессор
Узбекский Государственный институт искусств и культуры
Узбекистан, г.Ташкент
e-mail: sarvinoz. kadirova1@gmail.com

Kadirova Sarvinoz Mukhsinovna,
doctor of art, provessor,
Uzbek State Institute arts and culture
Uzbekistan, Tashkent
e-mail: sarvinoz. kadirova 1@gmail.com

Аннотация: В статье речь идет о своеобразном виде театрального искусства – театре кукол, о его свойствах, традициях, современном состоянии, творческих изысканиях и проблемах. Данный театр являясь самым древним видом театрального искусства, служит взрослым и детям, поднимая насущные жизненные проблемы, интересующие публику через оживления кукол. Автор статьи рассматривая своеобразное развитие, проблемы и перспективы национального театра кукол исходит из сегодняшних реалий. Конструктивное решение этих вопросов послужит делу воспитания всесторонне развитого поколения.

Ключевые слова: театр, кукла, ширма, режиссер, тростевая кукла, марионетка, кукловождение, планшетная кукла.

Annotation: This article deals with a unique form of theatrical art - puppet theater, its properties, traditions, current state, creative research and problems. There was a time when this theater was the most ancient form of theatrical art, it served adults and children, and raised pressing life issues of interest to the public through the animation of puppets. The author examines the unique development, problems and prospects of the national puppet theater based on their current realities. A constructive solution to these issues will serve the cause of raising a comprehensively developed generation and therefore the puppet theater should be taken seriously.

Keywords: theater, puppet, screen, director, cane puppet, puppet, puppeteering, tablet puppet.

Говоря об искусстве XXI века, следует отметить, что театр кукол сохраняет свои специфические черты, не претерпевая изменения, наблюдаемые в средствах выразительности и трактовках в режиссуре и стилях исполнения, присущих актерскому мастерству. Хотя театр кукол испытывает влияние других видов искусства, его главной особенностью является общение со зрителями посредством куклы, которая для него первична. Если в прошлом веке узбекский театр кукол, отдалившись от своих традиционных форм, зашел за ширму, то сейчас он возвращается к историческим корням и черпает в них творческое вдохновение. Традиционные формы, стили и изобразительно-выразительные средства используются в нем для создания современных средств исполнения.

Театр кукол, древний вид искусства, прежде служивший людям различных возрастов, сегодня функционирует в основном как театр для детей. Традиционный узбекский театр кукол — это, в первую очередь, перчаточный театр (чодир жамол), театр марионеток (чодир хаёл) и театр теней (фонус хаёл), основанные на устном творчестве, а также их персонажи - куклы

Палван Качал, Бичахон и Юлдаш Ясавул. Исполнитель народного профессионального театра кукол, кугирчокбоз, опирался на свои творческие навыки, врожденные способности, артистизм и импровизацию, следовал традиции наставничества. В построении сюжета, фабулы и диалогах представлений наблюдалось определенное постоянство. В традиционном спектакле кукловод пытался соединить один или два придуманных им эпизода в логически связанную форму.

В настоящее время в театре кукол воплощаются мысли драматурга, режиссера, актера и художника. Когда мы говорим, чья роль в этом театре первостепенна, то это прежде всего образ куклы, созданный и оживленный руками человека. «Иной раз кукла, мало чем отличающаяся от обычной детской игрушки, оживает в руках художника, начинает жить, как человек: движется, смеется, плачет, бранится, играет, поет, проказничает... Эти крошечные артисты повествуют истории о жизни, любви, дружбе, верности, доброте и честности, бичуя такие пороки как предательство и тщеславие» (1, с. 4).

В последней четверти XIX века, в период социально-политических изменений, вызванных колонизацией Туркестана царской Россией, деятельность театра кукол развивалась в ином ключе. Если раньше узбекские кукольники высмеивали местных богачей, чиновников, отшельников, ростовщиков, наркоманов и воров, то теперь они безжалостно потешались над царскими чиновниками, переводчиками и докторами-самозванцами. За подобные действия некоторые кукловоды подвергались наказаниям. Кукольные представления также претерпели изменения в результате творческого соперничества с узбекским театральным искусством европейского образца. Узбекский театр кукол нового типа, работающий внутри здания, за ширмой, на основе письменной драматургии, сформировался позже других видов современного театрального искусства.

В связи со сменой социального строя кукловодам надо было приспособиться к новому укладу жизни, их творчество воспринималось только как развлекательное, потешное. Из представлений исчезает обличительная сатира. Чтобы как-то удержаться на плаву, кукольники акцентировали внимание не на приключениях главных героев кукольного представления, а на сценках, связанных, к примеру, с выступлениями кукол-танцовщиц, исполняющих национальные танцы и развлекающих зрителей.

Теперь кукловоды должны были показывать представление, основанное на письменной драме, без использования сафиля-пищика- специального приспособления для изменения голоса. Узбекский театр кукол начал свою деятельность на сцене в закрытом помещении, с выделенными местами для зрителей, сохранив традиционную форму перчаточных кукол и марионеток, управляемых при помощи нитей. Зрителям продавали билеты, они рассаживались на свои места и смотрели представления. Кули-бобо Наввотов, кукольник из Самарканда, вспоминает одно из них: «Отец мой Наввот организовал показ кукольных спектаклей по билетам. Для этого 20–30 кусков войлока прибивали к бревнам, вкопанным в землю, образуя стены четырехугольника, из досок сколачивали скамейки на 120–200 человек, внутри этого импровизированного помещения зажигались свечи, иногда даже фонари, а у двери стоял билетер» (2, с. 115).

Исключение сатирической окраски старых сюжетов в пользу зрелищности и их адаптация к современности отрицательно сказались на содержании и социальной значимости кукольных представлений. Этот процесс продолжался и в первой четверти XX века. Ряд известных кукольников, используя старые традиционные сюжеты и образы, в определенной мере отражающие советскую действительность, приступили к созданию нового репертуара и новых героев. Постепенно, когда роль и значение этого театра в обществе были определены, встал вопрос о создании отдельного репертуара, подготовке квалифицированных кадров - режиссеров, актеров, художников-декораторов и кукловодов. Театры кукол один за другим создавались в Ташкенте, Андижане, Самарканде, Бухаре, Джизаке и Фергане.

В настоящее время, при сохранении ряда традиций, в кукольных постановках наметились определенные благоприятные изменения, отражающие национальную специфику.

Не всякий драматургический жанр можно адаптировать для сцены театра кукол. Должен быть особый театральный репертуар. В спектакле должны переплетаться музыка, танец, юмор, балет, опера, сатирические образы, публицистика, сказки и чудеса. Главная задача театра кукол - суметь правильно подобрать репертуар. Эта проблема не нова - она волнует создателей театров кукол с давних пор.

Сергей Образцов, режиссёр, практик, теоретик театра кукол, анализируя написанные для этого театра пьесы, отмечал, что в них есть две ошибки: «Первое — это когда автор, пишущий кукольную пьесу, фактически видит перед своими глазами не кукол, а живых людей, то есть видит так, как если бы эта пьеса исполнялась в обычном драматическом театре. Причем это относится не только к поступкам и физическому поведению героев, но и к пространству, в котором эти герои действуют. Другая ошибка, часто совершаемая драматургами, не знающими театра кукол, прямо противоположна и основана на том неверном представлении, будто, в отличие от обычного театра, ограниченного физическими возможностями живого человека, возможности кукольного театра безграничны» (3, с. 211–212).

Драматург, пишущий пьесу для театра кукол, должен представлять, чем она отличается от других театральных постановок. Спектакли данного театра очень условны, образны, художественно обобщены, тяготеют к действию и поэтому очень завораживают зрителя. Актер - кукольник, способный вдохнуть жизнь в неодушевленное тело, сам получает удовольствие от этой работы, размышляя о жизни вместе со зрителями. В процессе работы художник рисует сначала образ куклы - персонажа, а мастер - кукольник придает ей выразительный внешний вид. И именно актер одушевляет этот продукт творчества. Порой идеально сделанная кукла плохо «играет» в руках актера, застывает, словно статуя. Но кукла становится очень подвижной, если актер грамотно управляет ею. Они оба воплощают на сцене обобщенные образы добра и зла, правды и лжи, образованности и невежества, человечности и жестокости.

Основу драматургии театра кукол составляет избранная автором пьесы - тема. Если она интересно и внятно представлена в соответствующей возрасту зрителей форме, значит режиссер ясно определил содержание и идею кукольного спектакля. Ранее для театра кукол писали такие драматурги как Сами Абдукаххар, Латиф Махмудов, Нигмат Рузимухамедов, Раим Фархади, Леонард Бабаханов, Анатолий Кабулов, Анвар Обиджон, Мухсин Халил и Ташпулат Турсунов. В настоящее время - это драматурги Марям Ашурова, Исоктой Джуманов, Хайитмат Расул, Тура Мирза, Ибрагим Садыков, Эркин Хушвакт, Гулчехрабону и ряд молодых писателей — Сирожиддин Рустамов, Азизбек Курбанов, Мохисадаф Убайдуллаева, Шавкат Дустмухаммад, Дурдона Уракова и др.

В прежние времена произведения, написанные для больших театров, первоначально исполнялись на сцене кукольных. Отличие театра кукол от других заключается не в малых формах пьес, а в том, что его единственным средством выражения является кукла, а представление демонстрируется только путем ее перемещения. Основу репертуара узбекского традиционного театра кукол составляют легендарно - мифологические сюжеты, прославляющие героев из народа, спектакли с сатирическими нотками, иронией, обличающих социальную несправедливость в обществе, и наконец, произведения с дружелюбным юмором и невинным смехом, показывающие недостатки повседневной жизни. В связи с этим возникает вопрос: какие еще яркие образы пополнили список кукольных героев, таких как Палван Качал, Бичахон и Юлдаш Ясавул, которые до сих пор остаются актуальными?

В последние годы зрителям показывают спектакли на исторические темы, о героях легенд и эпосов, знаменитых предках, живших в прошлом. Эти спектакли интересны не только детям, но и взрослым. Сценическое воплощение исторических личностей и легендарных героев, таких как Авиценна, Тумарис, Ширак, Алпамыш, Мирзо Улугбек, Бабур, Джалаледдин Мангуберди, Аль-Фергани и Бахадир Ялангтуш, производит совсем иное впечатление, чем рассказы о них. В числе этих постановок особо выделяются «Бахром и Дилором» по мотивам эпоса «Семь планет» Алишера Навои (Узбекский национальный театр кукол, адаптация Тура

Мирзы, режиссёр Шамурад Юсупов), «Язык птиц» (Кашкадарьинский театр, режиссёр Шамурад Юсупов) и «Фархад и Ширин» (Андижанский театр, инсценировка Тимура Малика, режиссёр Дилмурод Шайхов).

В настоящее время большинство пьес об исторических личностях написаны без учета специфики театра кукол, что вынуждает режиссера адаптировать текст. Кроме того, в спектаклях наблюдается чрезмерное увлечение живым планом (т. е. на сцену вместо кукол выходят актеры), что нарушает специфику этой разновидности театрального искусства. На сегодняшний день кукольные спектакли в основном предназначены для детей, в них показано детство исторических личностей.

Сегодня куклы, сделанные по большей части из папье-маше, дерева или ткани, выступают на сцене (за ширмой), а не как прежде внутри ширмы «чодир» (большой мешок, привязанный к поясу актера). Актеры профессиональных государственных театров кукол республики знакомы не только с марионетками, теневыми и перчаточными куклами, но и с планшетными и тростевыми куклами. Конечно, на площадных представлениях все еще можно увидеть кугирчокбоза с ширмой. Однако это лишь элемент зрелищного искусства, а не полноценный вид традиционного театра устной формы.

Для постановки спектаклей театры кукол приглашают специалистов в основном из столицы, либо ставят спектакли, исходя из собственных возможностей. Режиссеров данного театра можно пересчитать по пальцам, а ведь такой художник должен чувствовать и воспитывать свою аудиторию. Существует еще и проблема профессионализма. В любом театре, в том числе и в театре кукол, только профессионал, мастер своего дела, творец, любящий профессию может довести до совершенства спектакль, сделать его произведением театрального искусства. В настоящее время в региональных театрах кукол режиссурой занимаются представители иных сфер, далекие от профессии.

Остановимся на вопросе актерского мастерства, который в равной степени относится ко всем государственным театрам кукол. «Ширма, с одной стороны, помогает актеру, скрывая всю кухню творчества. С другой — она требует добавочных усилий, чтобы донести до зрителя актерскую эмоцию, выплеснуть ее в зрительский зал. Актёр здесь никогда впрямую не встречается со зрителем, в поле зрения зрителя попадают лишь запястья, пальцы актёра, вдетые в тело куклы» (4, с. 132). Актер кукольного театра действует за ширмой, исходя из специфических особенностей профессии. Однако в наши дни выступление живого плана стало обычной практикой для театра кукол. В зависимости от содержания спектакля актер может общаться с куклами и интерпретировать события, что делает спектакль интереснее. Однако таким приёмом не следует злоупотреблять. Нужно помнить, что главным героем здесь является кукла, поэтому она должна связывать события и инициировать действия.

В настоящее время одной из важнейших проблем театров кукол является нехватка молодых профессиональных актеров. В областных театрах работают молодые люди, которые еще не имеют соотвествующее театральное образование. Однако у них есть желание работать в театре кукол. Хорошо, когда театральный коллектив пополняется, опираясь на традиции наставничества, что помогает молодежи повысить свою профессиональную квалификацию. Возможно проблема будет решена с открытием заочного отделения по специальности «актер театра кукол» в Узбекском Государственном институте искусств и культуры.

Недостатки есть и в способе изготовления кукол. Большинство кукол в современных спектаклях не имеют индивидуального характера и ничем не отличаются от детской игрушки. Одним из серьезных недостатков национальных театров кукол является отсутствие кукол с широким спектром механических возможностей и отсутствие профессионалов, способных изготавливать мобильных кукол.

Из-за нехватки кукольных пьес современные театральные коллективы при поддержке опытных актеров или заведующих литературной частью пытаются делать инсценировки на основе детских сказок и этим решить проблему репертуара.

В настоящее время не существует ни одного обобщающего научного исследования о деятельности областных театров кукол. Некоторые из них, как говорится, варятся в собственном соку. В их архивах не сохранилось ничего (ни видеозаписей спектаклей, ни эскизов художников, ни декораций, ни кукол, ни фотографий и т. д.), кроме ежегодного отчета, представляемого в Министерство культуры, там нет даже маленького музея кукол, на которые с восторгом смотрели бы малыши перед спектаклем.

Вспоминая об исторических корнях театра кукол, мы призываем режиссеров, актеров и других творцов сохранять традицию преемственности «от мастера ученику», овладевать секретами кукловождения и мастерства изготовления кукол, а также уважительно относиться к художественному тексту. Конструктивное решение этих вопросов послужит делу воспитания всесторонне развитого поколения, а потому к театру кукол следует относиться серьезно.

Список литературы

1. Қодиров М. Қўғирчоқ ўйин. – Тошкент: 1972. - 4-б.
2. Қодиров М. Х. Халқ қўғирчоқ театри (қайта нашр). – Тошкент: San'at, 2022. - 115-б.
3. Образцов С. Моя профессия. – Москва: Искусство, 1981.- с.211-212.
4. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. – Москва: Искусство, 1983. – 132-с.

Роль Европейской модели образования в процессе развития Казахстанской сценографии

Халыков К.З. – ***д.ф.н., профессор,***
проректор КазНАИ им.Жургенова,
г.Алматы, Казахстан.
kabylkh@gmail.com
Рычкова А. – ***магистрант***
1-го курса КазНАИ им.Жургенова
г.Алматы, Казахстан

Аннотация: *В данной статье проводится сравнительный анализ методологий обучения сценографии в Европе и Казахстане. Основное внимание уделяется пониманию парадигм западного образования в данной области и их эволюции в контексте социокультурных изменений в обществе и передовых вызовов современности. Также рассматриваются особенности казахстанской системы образования в сфере театрально-сценического искусства, на какой стадии она находится и какие изменения могут ожидаться в будущем. Важным аспектом анализа является рассмотрение процесса подготовки профессиональных кадров в Казахстане в области сценографии. Статья также исследует возможности интеграции западного опыта обучения в сферу сценографии в контексте ментальности и особенностей казахстанской культуры. Исследование позволяет лучше понять приемлемые практики и методы обучения сценографии, существующие за рубежом, и какие из них могут быть адаптированы и внедрены в казахстанском образовании. Это способствует развитию театральной и сценической культуры в Казахстане и повышению профессионализма в этой области.*

Ключевые слова: *сценография, методология, современный театр, перформанс, казахстанский театр, подготовка кадров, Европейский подход, парадигмы системы образования.*

The role of the European model of education in the development of Kazakhstan scenography

Abstract: *This article provides a comparative analysis of methodologies for teaching scenography in Europe and Kazakhstan. The main focus is on understanding the paradigms of Western education in this area and their evolution in the context of sociocultural changes in society and the advanced challenges of our time. The features of the Kazakhstan education system in the field of theatrical and performing arts, what stage it is at and what changes can be expected in the future are also discussed. An important aspect of the analysis is the consideration of the process of training professional personnel in Kazakhstan in the field of scenography. The article also explores the possibilities of integrating Western learning experience into the field of scenography in the context of the mentality and characteristics of Kazakhstani culture. The study allows us to better understand acceptable practices and methods of teaching scenography that exist abroad, and which of them can be adapted and implemented in Kazakh education. This contributes to the development of theatrical and stage culture in Kazakhstan and increased professionalism in this area.*

Key words: *scenography, methodology, modern theater, performance, Kazakh theater, personnel training, European approach, paradigms of the education system.*

Введение. В век развитых технологиии, искусство сценографии относят к виду синтетических и специфичных искусств. Подготовка специалистов в этой области, тем более считается сложным по отношению парадигм образования при индивидуальности сценографической практики. А период постиндустриальной эпохи в Казахстане театральное искусство в качестве сценографии можно сказать развивается многовекторно и несет определенную ответственность в этом парадоксальном процессе театрального соучастия. Интересно узнать, из истории парадигм образования названная деятельность какому из видов относиться? Корректнее, каким мы хотим видеть нашу профессию на параде научных достижении и каким должен быть специалист этой профессии? В образовании с течением времени сменяли друг друга различные парадигмы, отражая изменения в обществе, технологии и понимании образования. Ниже можно увидеть некоторые из наиболее распространенных парадигм образования: 1) традиционалистско-консервативная (знаниевая парадигма); 2) рационалистическая (бихевиористская, поведенческая); 3) феноменологическая (гуманистическая парадигма); 4) технократическая; 5) неинституциональная парадигма; 6) гуманитарная парадигма; 7) обучение “через совершение открытий”; 8) эзотерическая парадигма. Эти парадигмы различаются своими подходами к выбору главной цели образования, к пониманию роли и предназначения образования в системе общественных институтов, к его видению в системе подготовки человека к жизни, формирования общей и профессиональной культуры подрастающих поколений (Основные парадигмы образования).

Так вопрос, в соответствий с 1-ой «*традиционалисткой парадигме»*, не это ли мы «передаем молодому поколению цивилизационный опыт наследия и согласно которой их знания, умения и навыки должны выдержать испытание временем или обеспечат функциональную грамотность и социализацию?

Если парадигма образования *«бихевиористско-рационалистическая»?* Не то ли мы «формируем у обучающихся адаптивный “поведенческий репертуар”, который соответствует требованиям и ожиданиям западной культуры? У этих двух моделей – наблюдается слабая гуманность и отсутствует творчество, самостоятельность, ответственность, индивидуальность.

Ну и, лучше ли 3-я «*гуманно-феноменологическая»* парадигма? Да, здесь обучающийся и педагог на равных условиях. Она ориентирована на творческое и духовное развитие личности.

А как, *«Технократическая парадигма»*? “Знание – сила”, поэтому ценность человека определяется его познавательными возможностями. Человек ценен не сам по себе, как уникальная индивидуальность, а лишь как специалист – носитель определенного эталонного

(усредненного, стандартизированного) знания или поведения. (Это инженерное образование, которая направлена преимущественно на профессиональную подготовку специалиста, а не на личностное его формирование) (Основные парадигмы образования). Теперь, парадокс подготовки модели сценографов в том, что они всеми с четырьмя сразу связаны по какой-то мере.

Современная европейская сценография давно является подходящим примером в мировом культурном пространстве и опыте, которая синтезирует в себе различные виды искусств. Европейские академии предлагают различные учебные программы, ведущие к получению степени бакалавра актерского мастерства или сценографии. Цель состоит в том, чтобы подготовить театральных художников в области сценического искусства, которые смогут сочетать навыки, знания и методы концептуального визуального искусства и архитектуры с навыками, приемами и методами современного театра и перформанса (Каржаубаева 25).

Программы требуют от студентов участия в сложных экспериментальных театральных и других пространственных художественных постановках, а также в непрерывном обучении навыкам. Студенты могут получить четкое представление о методах различных производственных процессов. Важной целью является воспитание профессиональных художников, которые могут работать как коллективно, так и независимо, а также иметь рефлексивное и аналитическое отношение к различным формам выражения в искусстве, а также к роли и ответственности художника в обществе (Ostfold University College).

Художественный профиль программ основан на понимании сценографии как повествовательно-пространственной области искусства, включающей в себя множество дисциплин и методологий. Сценография вводит в диалог визуальные, музыкальные, тактильные и обонятельные элементы и сплетает их в единое целое, прежде всего как внутренний агент, запускающий и облегчающий взаимосвязь между разнообразными компонентами художественного произведения. Сценография как таковая — это не средство застывшего выражения, а, скорее, пространственный, сенсорный активный агент, организующий и реконтекстуализирующий существующие элементы и факторы. Эта концепция сценографии основана на текущих обоснованиях и дискурсах в расширенной области, а также на исторических событиях в разных культурах. Программа поощряет эксперименты со сценографией в сценическом искусстве, в музеях и на выставках, а также в публичном пространстве в расширенном контексте (Scenography as process in British...).

Европейские программы сосредоточены на различных формах взаимодействия между сценографией (пространством) и актерским мастерством (люди и их действия), а также на создании подлинного художественного сотрудничества между студентами обеих дисциплин. «Междисциплинарный процесс реализуется посредством встреч и сотрудничества между художниками, профессионалами и студентами разных культур и художественного происхождения. Все студенты бакалавриата участвуют в экспериментальных семинарах и разрабатывают сложные театральные и другие пространственные художественные постановки с участием новых и всемирно известных приглашенных артистов» (Zolkipli).

Ожидается, что студенты приобретают четкое представление о различных методах и производственных стратегиях, поскольку они разработают свой собственный подход к различным процессам, с которыми они знакомятся в течение трех-четырех лет обучения. Академии готовит профессиональных артистов, которые могут работать совместно в разных дисциплинах, как самостоятельно, так и в ансамблях: ожидается, что у студентов разовьется оригинальное, четкое и аналитическое отношение к исполнительскому искусству в его различных формах.

Большая часть образования — это исследования, основанные на сотрудничестве с профессиональными художниками и экспертами и/или на профессиональных площадках. Программы дают базовое понимание европейской области художественных исследований и

объединяет компоненты курса и семинары в портфель проектов художественных исследований, способствующая пониманию художественных исследований как области. Постоянное применение навыков и методов в основном обеспечивается художниками. Лабораториями и постановками обычно руководят экспертные международные художники и другие соответствующие профессионалы (Hickie 10, 103, 153).

Казахстанская система образования в области сценографии отталкиваясь от лучших элементов и подходов линейной методологии перешла на Болонскую систему образования по кредитной технологии. Этот процесс отличается своими плюсами и минусами от современной европейской практики и методологии обучения в области сценического дизайна. Вероятно, это связано со спецификой организации учебного процесса, когда студенту предоставляется большая возможность индивидуального планирования и определения границ последовательности освоения образовательной траектории.

Популярность поступления на кафедру "Сценография" напрямую связана с новыми образовательными программами, методикой учитывающей современные потребности и требования креативной индустрии, а также достаточной привлекательностью данной специальности для талантливой и амбициозной молодежи. Тенденция поступления на кафедру «Сценография» с 2010 года имеет сравнительно достаточный рост, однако, относительно схожих творческих специальностей требует большую подготовленность в и владение инновационными компьютерными программами. Сценография, как творческая профессия, требует творческого потенциала и хорошего понимания современных тенденций в театральном искусстве. Внедрения учебных материалов и современных методик преподавания на базе лучших театров Казахстана, а также сотрудничество с международными театральными школами и специалистами для регулярной актуализации образования в области сценографии.

Заключение. Независимые отечественные театры имеют за собой постоянных художников, но недостаточный бюджет из-за отсутствия госфинансирования, вследствие чего независимым площадкам приходится «выживать» самостоятельно, опираясь на донацию, кассовые сборы и частное финансирование. Немногие из них могут позволить себе грандиозные постановки, выстроенные по методу театра художника. Но существует яркий пример в лице театра Артишок, во главе которого стоит художник Антон Болкунов. Творящий на сцене театра здесь иной, яркий, наполненный символизмами мир, работающий по методиге театра художника. За его плечами стоят такие постановки, как «Женщина в песках», «Сто лет одиночества», «Преступление и наказание» и т.д. Последняя работа из перечисленных была поставлена в рамках актерско-режиссерского курса вместе со студентами Артишока, где каждый из них приложил свою руку к созданию спектакля.

Еще одним ярким примером современной театральной сценографической методологии является молодой новатор, режиссер, художник, ученик Дмитрия Крымова – Алибек Омирбеков. Он является ярким представителем новой школы казахстанских режиссеров, небоящихся экспериментировать с формами, содержанием и актерами, в том числе и художественной составляющей спектаклей. Но перечисленные художники, скорее, являются исключением из общепринятых правил, особенно когда дело касается государственных площадок, которые не так охотно идут на эксперименты со сценой, как того требует современные тенденции и время (Британская высшая..). По итогу мы попадаем в замкнутую ловушку, где творчество и эксперимент ударяются от нормативы гос структур, а подвальные театры не могут размахнуться из-за недостаточности финансовой поддержки.

Но несмотря на это, чтобы выбраться из этого круговорота, время и публика, интуитивно, требуют новаторских перемен за счет молодых кадров в лице художников-сценографов, выпускников ведущих творческих вузов страны по вышеперечисленным моделям подготовки специалистов. Только за счет грамотной, современной, включенной в новое время методологии можно будет достичь поставленных целей и преобразовать, как и

государственные сцены страны, так и небольшие площадки, интерес к которым повышается с каждым сезоном.

Список источников:

Британская высшая школа дизайна. Сценография: приемы и инструменты. Запись онлайн-встречи с Галей Солодовниковой и Полиной Бахтиной [Электронный ресурс] // официальный YouTube канал Британской высшей школы дизайна / URL: https://www.youtube.com/watch?v=N5GK_uR6rGo (Дата обращения: 28.01.23).

Каржаубаева С.К. Сценография Казахстана (опыт типологического анализа). // ҚазҰУ хабаршысы. Философия сериясы. Мәдениеттану сериясы. Саясаттану сериясы. No 1 (34). – 2010.

Основы педагогики высшей школы. Тема 4. Парадигмы образования в современной педагогике. 1. Основные парадигмы образования. Бібліотека Букліб працює за підтримки агентства Magistr.ua https://buklib.net/books/36652/:

Ostfold University College [электронный ресурс] // Study Plan for Bachelor in Scenography (2022–2025) / URL: https://www.hiof.no/english/studies/programmes/scenografi-bachelor-in-scenography/h2022.html#toc2

Hickie R. Scenography as process in British devised and postdramatic theatre. // Loughborough University as a PhD thesis. – 2019 – p. 10-22, 103, 153.

Zolkipli A. Muhammad F. S. Syarul A. S. Implementation of Scenography Elements in the Production of' Creative Arts among Upper Secondary Students through Theatrical Production in the Malaysia Arts School of Johor // International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences – 2019.

Роль и значение изучения спецкурса «Теория драмы» в образовательном процессе Государственного института искусства и культуры Узбекистана

Туляходжаева М.Т. доктор искусствоведения, профессор
Государственный институт искусства и культуры Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан
Email muhabbat.tula@mail.ru

Аннотация: *В статье рассматриваются вопросы, связанные с ролью и значением изучения спецкурса «Теория драмы» в образовательном процессе Государственного института искусства и культуры Узбекистана. Определяются основные направления изучения данного предмета на курсах: драматургия, киноведение, театроведение, режиссерское мастерство.*

Ключевые слова*: драма, драматургия, характер, тема, идея произведения, конфликт, композиция, жанр, стиль*

Abstract*: The article discusses issues related to the role and place of studying the special course "Theory of Drama" in the educational process of the State Institute of Art and Culture of Uzbekistan. The main directions of studying this subject in the courses are determined: drama, film studies, theater studies, directing skills.*

Key words: *drama, dramaturgy, character, theme, idea of the work, conflict, composition, genre, style*

Круг вопросов и проблем, которые рассматриваются в спецкурсе «Теория драмы» в Государственном институте искусств и культуры Узбекистана достаточно широк. С одной

стороны, последовательно изучается развитие теории драмы в её историческом аспекте, определяются основные законы драматургического творчества. С другой, раскрываются вопросы сущности, специфики, особенностей формы, структуры построения драмы, из каких компонентов она слагается посредством анализа драматического произведения самими студентами.

Вполне целесообразно и закономерно, что этот спецкурс преподается студентам по направлениям: драматургия, театроведение, киноведение, режиссерское мастерство. Опираясь на произведения мировой классики, национальной пьесы у студентов появляется представление о таких понятиях как «характер», «конфликт», «композиция», «жанр». Чрезвычайно важно, что процесс знакомства с драматургическим материалом начинается с первых курсов обучения, внимание сосредотачивается и концентрируется на детальном изучении первоосновы, анализе пьесы, без которых невозможно написание рецензий, статей, режиссерской экспликации.

Первое на что обращается внимание – это определение темы произведения, его идеи. Но ***как, каким образом находить тему*** и вытекающую из её понимания идеи драматического произведения? Вопрос чрезвычайно сложный. Необходимо сконцентрировать внимание студента на таком понятии, как ***фабула***. И здесь необходимо знание «Поэтики» Аристотеля, где сформулированы основные понятия: что такое «драма», что такое «действие», «фабула». Без ознакомления с этим выдающимся и, по сути, единственным трудом по теории драмы, невозможно приступить к анализу того или иного драматического произведения. В этом случае, необходимо научить студента определять фабулу, записывать основной событийный ряд той или иной пьесы, поступки героев, действующих в данных обстоятельствах.

Следующий этап – это выявление характеров героев. И вновь встает вопрос как, каким образом возможно определение характера. Выявить особенности того или иного персонажа произведения, определить его индивидуальные и типические черты, невозможно без знания, что такое «характер». И в этом случае, также неоценимым помощником становится «Поэтика» Аристотеля, а вслед за ней «Гамбургская драматургия» Лессинга. Студенту необходимо понять, что заключено в цепочке: роль – характер – образ.

Третий, важный этап – это определение драматургического конфликта. И здесь вновь студент обращается к фабуле, событийному ряду, выявлению и нахождению героя и контргероя. Благодаря этому возможно безошибочное раскрытие основного конфликта произведения.

Четвертый этап – это определение композиции, структурного построения драматического произведения, который напрямую связан с конфликтом. И если конфликт рассматривается как столкновение характеров, то композиция – это реализация конфликта в драматическом действии, определение экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки в драматическом произведении.

Не менее важный этап – это определение стилевой и жанровой характеристики пьесы. Зачастую вопрос жанрового определения становится спорным. И здесь необходимо умение логически доказать принадлежность того или иного драматического произведения к тому или иному жанру. Подспорьем в решении данного вопроса становятся знания и умение студента определять тип конфликта и тип характера пьесы в целом.

Вместе с тем в процессе обучения перед преподавателем встает и ряд проблем, своеобразная триада, которая состоит в следующем. Первое – как заинтересовать студента в изучении данного предмета, второе – как преподнести всю сумму знаний и третье – как подготовить студента к реализации собственных знаний, которая выражается в умении самостоятельно рассуждать, оценивать и, наконец, письменно выражать свое объяснение той или иной пьесы.

Попробую расшифровать каждый из этапов данной триады, так как они напрямую связаны с внедрением интерактивных форм обучения, как важнейших направлений

совершенствования подготовки специалистов в современном Вузе. Поскольку сама идея подобного обучения возникла в середине 1990-х годов 20 века, с началом развития сети Интернет, то многие специалисты трактуют это понятие как обучение с использованием компьютерных сетей и ресурсов. Однако думается, что такая форма обучения возникла намного раньше. О чем, например, красноречиво свидетельствует название платоновских трактатов – «Диалоги». В обучении Платон придерживался того метода, которым с блестящими результатами пользовался Сократ. Платон излагал свои мысли диалектически, то есть при помощи вопросов, ответов и вообще совместной с учениками разработки основных положений. Разумеется, что направление разговора было в руках у самого Платона, который не давал своим собеседникам отклоняться в ту или иную сторону и умел искусно наперед намечать желательные ему ответы или вопросы. Этот способ у Платона пробуждал в учениках не одно лишь пассивное внимание, но и активную работу мышления, с целью выделить необходимые признаки определенного понятия, ярче осветить какую-то сложную мыслью

В психологии «интерактивный» происходит от английского «интер» - взаимный и «акт» - действовать. В данном случае взаимодействие преподавателя и студента создает комфортные условия обучения, при которых студент чувствует свою успешность, свою интеллектуальную состоятельность, что делает продуктивным сам процесс обучения.

Как «заинтересовать» студента к данному предмету? Вопрос психологического характера, который во многом до сих пор остается открытым. И дело не только в том, чтобы доказать в принципе, очевидный факт, что драма – это есть идейно-художественная основа будущего спектакля. Дело заключается в другом, попытаться пробудить интерес к чтению драматического произведения. А это сложно. Многие студенты не воспринимают диалогическую форму. Зачастую слышишь от них, что пьеса – это лишь одни разговоры персонажей. И здесь очень важно, пробудить и возбудить внимание студента к понятиям и вопросам из каких компонентов складывается пьеса, что такое «действие», «событийный ряд», «фабула», «перипетия», «характер», «коллизия», «интрига», «конфликт», «композиция», выявлять и находить в каждом из событий, действиях и поступках героя «причинно-следственные мотивировки», тем самым подводить их к самостоятельному анализу и разбору пьесы. Особо хочу отметить о важности нахождения «причинно-следственных мотивировок», поиске причин и следствия слов и действия героев, что развивает логику мышления.

Студенты должны понять, что в пьесе, по сути, заключена загадка автора и её необходимо разгадать. Найти в тексте слова, которые станут основой в определении темы произведения, по сути, распознать проблему, которую драматург хотел раскрыть посредством выявления противоборства, противоречий, столкновений характеров действующих лиц, влекущих за собой основной конфликт, который движет всем действием драматического произведения. Интерес пробуждается из понимания основных законов драмы, которые необходимо последовательно сообщать студентам.

Второе – как преподнести всю сумму знаний. Здесь важно не перенасытить студента информацией, так как это может привести к потере интереса. Необходим тщательный отбор произведений из истории драматургии и теории драмы. Определяются своеобразные историко-художественные блоки, которые вмещают в себя основные этапы развития драмы от античности до наших дней.

Третий момент – это получение результата и здесь важное место отводится семинарам, на которых выявляется степень осведомленности и умение анализировать студентом то или иное драматическое произведение. Необходимо сказать, что в процессе обучения студентами прочитываются и анализируются более 3-х десятков различных пьес разных авторов как западноевропейской драматургии от Софокла до Ионеско и Бекккета, так и узбекской драматургии от Авлони, Хамзы до Ш. Башбекова и Э. Хушвахтова. Вместе с тем, проработанный тот или иной материал проверяется посредством контрольных письменных

работ, в которых студенты выявляют свои знания, посредством анализа той иной пьесы в заданном аспекте.

Попробую расшифровать каждый из этапов данной триады, так как они напрямую связаны с внедрением интерактивных форм обучения, как важнейших направлений совершенствования подготовки специалистов в современном Вузе. Поскольку сама идея подобного обучения возникла в середине 1990-х годов 20 века, с началом развития сети Интернет, то многие специалисты трактуют это понятие как обучение с использованием компьютерных сетей и ресурсов. Однако думается, что такая форма обучения возникла намного раньше. О чем, например, красноречиво свидетельствует название платоновских трактатов – «Диалоги». В обучении Платон придерживался того метода, которым с блестящими результатами пользовался Сократ. Платон излагал свои мысли диалектически, то есть при помощи вопросов, ответов и вообще совместной с учениками разработки основных положений. Разумеется, что направление разговора было в руках у самого Платона, который не давал своим собеседникам отклоняться в ту или иную сторону и умел искусно наперед намечать желательные ему ответы или вопросы. Этот способ у Платона пробуждал в учениках не одно лишь пассивное внимание, но и активную работу мышления, с целью выделить необходимые признаки определенного понятия, ярче осветить какую-то сложную мыслью

В психологии «интерактивный» происходит от английского «интер» - взаимный и «акт» - действовать. В данном случае взаимодействие преподавателя и студента создает комфортные условия обучения, при которых студент чувствует свою успешность, свою интеллектуальную состоятельность, что делает продуктивным сам процесс обучения.

Как «заинтересовать» студента к данному предмету? Вопрос психологического характера, который во многом до сих пор остается открытым. И дело не только в том, чтобы доказать в принципе, очевидный факт, что драма – это есть идейно-художественная основа будущего спектакля. Дело заключается в другом, попытаться пробудить интерес к чтению драматического произведения. А это сложно. Многие студенты не воспринимают диалогическую форму. Зачастую слышишь от них, что пьеса – это лишь одни разговоры персонажей. И здесь очень важно, пробудить и возбудить внимание студента к понятиям и вопросам из каких компонентов складывается пьеса, что такое «действие», «событийный ряд», «фабула», «перипетия», «характер», «коллизия», «интрига», «конфликт», «композиция», выявлять и находить в каждом из событий, действиях и поступках героя «причинно-следственные мотивировки», тем самым подводить их к самостоятельному анализу и разбору пьесы. Особо хочу отметить о важности нахождения «причинно-следственных мотивировок», поиске причин и следствия слов и действия героев, что развивает логику мышления.

Студенты должны понять, что в пьесе, по сути, заключена загадка автора и её необходимо разгадать. Найти в тексте слова, которые станут основой в определении темы произведения, по сути, распознать проблему, которую драматург хотел раскрыть посредством выявления противоборства, противоречий, столкновений характеров действующих лиц, влекущих за собой основной конфликт, который движет всем действием драматического произведения. Интерес пробуждается из понимания основных законов драмы, которые необходимо последовательно сообщать студентам.

Можно сделать вывод, что необходимо организовывать диалог между преподавателем и студентом, посредством которого не только передавать определенный объем знаний, а прививать основные навыки самостоятельно и профессионально мыслить. Если же говорить о роли и значении изучения спецкурса «Теория драмы» в группах драматургов, театроведов, киноведов, режиссерской специализации, то необходимо отметить следующее: весь процесс воспитания связан с развитием в студенте способности воспринимать широкий круг явления действительности и искусства. И в этом процессе важную роль играет изучение законов драматургического творчества, как первоосновы художественного произведения в театре, в кино, на телевидение.

УДК 792.01

Interpretations of Ibsen's Plays in Modern Georgian Theatre

Интерпретации пьес Ибсена в современном грузинском театре

Marina (Maka) Vasadze, Doctor of Arts,
Associate Professor,
the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Tbilisi 0108, Georgia
Васадзе Марина (Мака) Акакиевна

Государственный Университет Грузии Театра и Кино им. Шота Руставели, Доктор Искусствоведения, Ассоциативный Профессор
Тбилиси 0108, Грузия
Email: *mvasadze@tafu.edu.ge*
vasadzemaka@gmail.com

Summary:

Ghosts and *Hedda Gabler* are the plays created in the last, third period of the Ibsen's work. In this period, Ibsen explores relationships based on lies and the effects of public life built on falsehood.
One of the main themes of Ibsen's dramaturgy is the conflict between an individual and society. This topic, of course, is constant and is still very relevant today. Perhaps, that is why, based on today's reality, young directors stage the plays of the genius Norwegian playwright to express their points of view. This time, I will focus on Saba Aslamazishvili's *Ghosts* staged at the Free Theatre and Tata Popiashvili's *Hedda Gabler* performed on the experimental stage of the Rustaveli Theater.
Saba Aslamazishvili and Tata Popiashvili offered us interesting interpretations of Ibsen's plays. They connected the issues of the plays with the accute problems of modern society. The young directors left open questions in their plays, the answers to which should be determined by each viewer.

Аннотация

«Призраки» и «Гедда Габлер» — пьесы, созданные в последний, третий период творчества Ибсена. В этот период Ибсен исследует отношения, основанные на лжи, и последствия общественной жизни, построенной на лжи.
Одной из главных тем драматургии Ибсена является конфликт между личностью и обществом. Эта тема, конечно, постоянна и очень актуальна и сегодня. Возможно, поэтому, исходя из сегодняшней реальности, молодые режиссеры ставят пьесы гениального норвежского драматурга, чтобы выразить свою точку зрения. На этот раз я остановлюсь на «Призраках» Сабы Асламазишвили, поставленных в «Свободном театре», и «Гедде Габлер» Таты Попиашвили, исполненной на экспериментальной сцене театра Руставели.
Саба Асламазишвили и Тата Попиашвили предложили нам интересные интерпретации пьес Ибсена. Они связали проблемы пьес с острыми проблемами современного общества. Молодые режиссеры оставили в своих спектаклях открытые вопросы, ответы на которые должен определить каждый зритель.

Keywords: Ibsen, dramaturgy, plays, director, psychological drama, modern, interpretations

Ключевые слова: Ибсен, драматургия, пьесы, режиссёр, психологическая драма, модерн, интерпретации

Text:

The dramaturgy of Henrik Ibsen, called "the King of the New Drama", includes plays of different genres. He wrote dramatic poems, dramas depicting historical, social, symbolic, modern existence.

Ibsen is rightly considered to be the creator of psychological drama and philosophical "drama of ideas", which largely defined the artistic form of modern world drama.

Ghosts and *Hedda Gabler* are the plays created in the last, third period of the playwright's work. From the second half of the 19th century, there was a turning point in human consciousness. A man who has lost God is confused in search of new values. The worldview approach to understanding the world is fundamentally changing. Of course, changes are reflected in art. Fundamental changes also affected the performing arts. In this period, Ibsen explores relationships based on lies and the effects of public life built on falsehood.

One of the main themes of Ibsen's dramaturgy is the conflict between an individual and society. This topic, of course, is constant and is still very relevant today. Perhaps, that is why, based on today's reality, young directors stage the plays of the genius Norwegian playwright to express their points of view. This time, I will focus on Saba Aslamazishvili's *Ghosts* staged at the Free Theatre and Tata Popiashvili's *Hedda Gabler* performed on the experimental stage of the Rustaveli Theater.

"Henrik Ibsen is one of the greatest figures in the history of drama. He is often, quite deservedly, even referred to as the Scandinavian Shakespeare. Ibsen's plays are still performed around the world with great success. The fact that the great Norwegian playwright is such an attractive author for modern audiences can be explained by a number of reasons. Among them is the remarkable modernity and astonishing diversity of Ibsen's work." [1]

Ghosts is a very dramatic and effective play. Ibsen is interested in genetic heredity, how behavior of ancestors, sins committed by them, are reflected in their descendants. The sense of duty and personal interests are opposed to each other, and the moral norms established by the society are opposed to feelings and life of a person. What is more important to enjoy every minute of life or strictly established norms of life? Ibsen made a harsh judgment on relationships built on lies, life in general. Even noble goals do not justify lies, covering up ugliness and evil. The truth revealed in time would allow the characters, people to start their lives anew. A person is responsible for his actions, nothing disappears without a trace, everything has consequences. Eventually the lie will be revealed.

Ibsen's *Ghosts* staged by Saba Aslamazishvili in the Free Theatre at first glance seems to be realized in ways different to the director's handwriting. This time, without any flamboyance, he created *Ghosts* using classical, psychological theater techniques.

Talented actor Andria Vachridze appeared in a new role in the performance. He created the scenography of *Ghosts*. The scenery consisting of several strokes is very plain, each prop has a symbolic meaning. The balcony on the back wall of the stage is Oswald's workshop, and there are a round table and several chairs in the middle of the stage. Above him is a half-tilted, round mirror suspended by cables, reflecting the life of the Alving family (and society) built on a lies. In thr same mirror the director's interpretation of Oswald's image is clearly seen, comparing the sacrificed Oswald with crucified Christ. Pharisee society does not forgive anyone who violates established norms, they crucify and sacrifice him. This is further supported by the image of the cross erected on the stage. Giviko Baratashvili's Oswald goes to the cross and depicts the pose of crucified Christ. Society disguises all evil, licentiousness, falsehood in the name of Christ. The cross has a small window in which there is a candle. It is this symbol of purity that Pastor Manders uses. After learning the truth, the whole world collapses upon him. He sets fire to the Captain Alving shelter on fire with a candle and completely burns it. Giviko Baratashvili's Oswald, lying on a round table, is reflected in a mirror as if crucified. Then it slowly descends on him. On this very stone a model of a shelter is burning. I think according to the directorəs idea, the burning shelter is a reflection of the cross erected on the proscenium.

Giviko Baratashvili's Oswald suffers from incurable disease, because of his father's sins. Gradually he turns into a "plant". He knows that he is doomed and drowns his sorrows drinking. Giviko

[1] ლორია, რეალიზმი ჰენრიკ იბსენის, 2011. გვ.1 https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Ibsenis-Realizmi.pdf

Baratashvili conveys the psycho-physical state of his character consistently, actively, with inner emotional energy and refined plasticity. Each movement, gesture, facial expression conveys inner nature of the character. Giviko Baratashvili's Oswald is used to the fact that he is doomed, but he does not want to continue living in a helpless state. That is why he returns home and looks for someone who will help him, a man turned into a "plant" and give him a lethal dose of morphine. It seems that he finds such a person, Regina, but Oswald has no luck here either. A romantic relationship with a family maid ends in a terrible disaster. Regina turns out to be his half-sister, the fruit of his notorious father's sin. Saba Aslamazishvili further intensified the relationship between Oswald and Regina in Ibsen's play. In the performance, the sin of incest with his own sister is added to the sin of the ancestors.

Ani Imnadze creates the image of a charming, strong, but in the end destroyed woman. In the very first scene of Frau Alving and the pastor, the director showed with one detail that in addition to friendship and business relationship, there is passion between these two people. Archil Baratashvili portrays Pastor Manders as a law-abiding person. The most important thing for him is observance of social and moral laws. Anything that contradicts these laws is unacceptable for the pastor, even reading books. The revealed truth shocks him, he realizes that so-called "righteous" life is based on falsehood and lies, and he destroys his past life by burning the shelter. The pastor is not a hypocrite, he is also a victim, a victim of the "moral laws" of the false society. Slava Natenadze's carpenter Engstrand is at first glance a modest, shy man. However, behind this shyness there is a very cunning person, the only person who benefits from this misfortune. In exchange for silence, the pastor gives money to organize a "shelter" for sailors. Slava Natenadze creates his character with halftones. He even seems to be a nice old man, but in reality he is a drunkard and a scoundrel, for whom money is the most important thing.

According to Saba Aslamazishvili's concept, the future of humanity is doomed due to relationships built on lies, hypocritical society disguised with moral and ethical laws. And, then, why do we need the sun, why do we need light, if the future will no longer exist?!

Tata Popiashvili offered us an interesting interpretation of *Hedda Gabler* on the experimental stage of the Rustaveli Theater. The director worked on Ibsen's text together with Guram Ghonghadze. A very good new translation of the play was made. The director edited the text, removed the character of the maid Bertha altogether and from the rather long play left only what clearly expresses the concept of the performance. Everything in the performance serves to fully present the personality Hedda Gabler. Ibsen's Hedda Gabler is much more than just an eccentric character. She is a person who challenges the philistine world around her. The presence of a character like Hedda in such a world is stupid, absurd. Everyone tries to fit her into some simple social frame (wife, girlfriend, mother), but she cannot fit into these frames with her rebellious, freedom-loving nature.

In the performance, as in the play, a series of events unfold around the character of Hedda. Ia Sukhitashvili creates the image of a charming, proud, arrogant, cynical, free-thinking woman. Hedda's is suffocating in a society that lives by certain established norms. Both the play and the performance begin with Hedda accepting her fate, agreeing to a loveless marriage and to live among people radically different from her in terms of origin, thinking and lifestyle. Now, she will be the mistress of this big house filled with the scent of flowers and lavender, which Tesman bought because of her one phrase - I would live in such a house - and which Hedda really can't stand. She will have to live among people who are unacceptable, one might say hateful for her. Heda seems to adapt to this situation and tries to take revenge, to satisfy her own ambitions by looking down on these people and treating them cynically. For example, she communicates with her husband Tesman like a pet, with gestures. Every phrase addressed to aunt Juliana Tesman contains a mockery. Hedda decided to rule the people around her according her will instead of getting used to it. Ia Sukhitashvili sculpts Hedda's image skillfully. The actor's manner of speech, plasticity, gestures reflect Hedda's inner world. Ia Sukhitashvili conveys Hedda's inner state, her ambivalence, her struggle with herself, using minimalist methods, hints, without any exxageration. As I already mentioned, the director and the artist dressed Hedda in a red dress. The red color has different symbolic and at the same time mutually exclusive meanings: blood,

fire, love, joy, beauty, enmity, revenge, aggressiveness, power. All these symbols represent Hedda's character as a whole. Hedda is a victim of society, at the same time, in her own words, she destroys everything she touches.

Darejan Kharshiladze created the exaggerated image of Aunt Juliana's character. The director left only one scene with Juliana Tesman in the play. Vulgarity and tastelessness of Derejan Kharshiladze's Juliana are emphasized in her costume - mismatched black guipure skirt, shoes on huge heels, on which she can barely walk, a hat with feathers. The actress creates the character of a simple-minded, kind woman, at the same time "poking her nose" in everything. Aunt Juliana is the victim of Hedda's first "attack".

Bacho Chachibaiɔs Jörgen Tesman is a „mummy's boy" raised by his aunts, with glasses, pants suspenders, and a naive look. The actor creates the type of a hard-working but mediocre scientist. Seemingly calm by nature, he falls into hysterics at the slightest difficulty when he learns that Eilert Lövborg is his possible rival for the professorship. According to the director's idea, it is questionied whether Tesman really loves Hedda? Why did he marry her? After all, they have a completely different worldviews. Unlike the play, Tesman steals Eilert Lövborg's manuscript, and in the end, attempting to recover Lövborg's manuscript, he obviously flirts with Thea.

Lela Akhalaia's Thea Elvsted evokes the association of at first glans weak, "mouse-like" creature. However, in the character created by the actor, along with insecurity and fear, inner strength is felt. A woman who was able to turn Lövborg 's life around, a woman who left her family for the man she loved, a woman who flirts with Tesman. For Lela Akhalaia Thea's weakness is a mask she uses to establish herself in society.

Malkhaz Kvrivishvil's Judge Brack visually and internally reminds me of a mole. Brack, supposedly friendly supports Tesman family, but actually is an immoral man who does not disdain anything to win Hedda. His lust for Hedda is lecherous. The love triangle he offers Hedda is a normal, acceptable form of relationship with a woman. He is a true member of the hypocrite society, for which the main thing is formal compliance with existing social norms. And if the violation of these norms is covered up, then it is permissible.

Lasha Jukharashvili portrays the character of Eilert Lövborg. Lövborg is Hedda's equal in both the play and the performance. Like Hedda, it is unacceptable for him to live according to the norms established by the hypocrite society. He is a talented, boisterous, free-spirited person. He expresses his protest, his alienation from the people around him, by excessive revelry and drinking. The only one who understands Lövborg and with whom he is completely honest is Hedda, but the relationship between the two free, boisterous souls ends tragically.

Tata Popiashvili makes the events behind the stage visible to the audience with a video projected on the wall. For example, the scene when Hedda is getting dressed in the bedroom and Brack is secretly watching her. The director came up with an interesting idea for the ending of the play. Lövborg is no longer alive. In Heda's opinion he did not end his life "nicely" by suicide, but was killed by an accidentally fired bullet from a gun that was in Eilert's pocket. Brack easily recognizes Hedda's weapon, since Hedda often entertained herselv by shooting when she was bored. Instead of keeping silent, Brack again offers Hedda a love triangle. And, if earlier, Hedda took Brack's offer as a fun game, she even flirted with him, now this offer is no longer a "game", it is already an unacceptable reality for Hedda. The last straw for Iamze Sukhitashvili's Hedda is the dialogue between Thea and Tesman when they try to restore Lövborg's manuscript. Hedda offers to help them, this is her last chance, as if catching at straw to save herself, but in response, Tesman offers Thea to live in aunt Juliana's house, where he would come and work together on Lövborg's manuscript. Hedda is doomed, she feels even more lonely. It is also unacceptable for Hedda that she is pregnant with Tesman's child. What else is left? She goes to the bedroom and "nicely" ends her unbearable situation by suicide. Footage of Hedda's suicide is projected on the wall, while Thea and Tesman are preoccupied with Lövborg's manuscript on the stage.

Saba Aslamazishvili and Tata Popiashvili offered us interesting interpretations of Ibsen's plays. They connected the issues of the plays with the accute problems of modern society. The young directors left open questions in their plays, the answers to which should be determined by each viewer.

References:

მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის მსოფლიო თეატრი, წიგნი III. გამ. „კენტავრი. 2020 წ. (History of the World Theater, World Theater of the 19th Century, Book III. Ave. "The centaur." 2020)

თოფურიძე ე. რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. გა. „კენტავრი". 2011 წ. (Topuridze E. Selected Papers in World Theater History. Ga. "Centaur". 2011)

ლორია კ. რეალიზმი ჰენრიკ იბსენის დრამატურგიაში, 2011. (Loria K. Realism in Henrik Ibsen's dramaturgy, 2011)

https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Ibsenis-Realizmi.pdf

Узбекский традиционный театр: первые сценические формы и средства

Кадырова Дилафруз Мухсиновна,
доктор искусствоведения, профессор
Национального института художеств и дизайна
имени К.Бехзада
Узбекистан, г.Ташкент
e-mail: afruz 75@gmail.com

Аннотация. В данном научном докладе автором исследуются вопросы первых сценических форм и средств выразительности узбекского театра, рассматриваются особенности костюма, грима и масок традиционного театра, а также сценические пространства площадных представлений.

Ключевые слова: узбекский театр, традиционный театр, сцена, средства выразительности, костюм, наследие, маска, грим

Annotation: This scientific report examines the issues of the first stage forms and means of the Uzbek theater. The features of costume, makeup and masks of the traditional theater, as well as the first stage spaces of square performances are considered.

Keywords: Uzbek theater, close theater, stage, light expressiveness, costume, heritage, mask, gloomy.

Узбекский традиционный театр: первые сценические формы и средства

Обобщение историко-теоретических взглядов на узбекский традиционный театр, его сценическое пространство, сценические формы и средства даёт представление об истоках сценографии нового типа узбекского театра. В связи с этим для нас ценны размышления ведущих театроведов М. Рахмонова, М. Кадырова и Л. Авдеевой о сценическом пространстве, различных сценических формах, специфических сценических атрибутах — костюме, реквизите и бутафории, исторические обобщения о традиционном театре в исследованиях А.Троицкой, таджикского ученого Н. Нурджанова, а также записи в дневниках царских послов России В. Крес-товского и И. Яворского, в мемуарах русских учёных и исполнителей А. Эйхгорна, З. Зарецкой и А. Закушняка.

Несмотря на то, что традиционное исполнительское искусство (театр, танец, цирк и площадные представления) в процессе развития сталкивалось с различными препятствиями, отрицанием и запретами, оно сохранилось до XXI века как духовное наследие узбекского народа. Исполнители сочетали традиционные и современные элементы игры, показывали спектакли в современных зданиях европейского образца и усваивали сценическую культуру.

В прошлом столетии в Узбекистане формировалось и развивалось искусство театра западного стиля. Спектакли создавались на сцене зданий, специально построенных для показа спектаклей, на основе текста, написанного драматургом. В то же время существовало театральное искусство в духе народного творчества, восходящее к античности и сосуществовавшее с новым театром западного стиля. Новый и старый театры кардинально отличаются друг от друга по драматургической основе и стилю постановки и исполнения. Для их различения в научной литературе старый театр называют традиционным узбекским театром, а новый — узбекским театром европейской формы или новым узбекским театром.

Традиционный театр XVII–XX веков включал такие формы как муқаллид (подражание), масхарабоз и кизикчи (народные комики), воиз (ораторское искусство), маддох (рассказчики религиозных и мифологических повествований, легенд и сказок) и қўғирчоқ ўйин (различные виды кукольного театра).

Во время правления Шайбанидов и Аштарханидов процветали различные суеверия, а светские науки и искусства переживали кризис. В конце XVIII — начале XIX века Туркестан был разделен на три независимых государства — Бухарский эмират, Кокандское и Хивинское ханства, в результате чего традиционный театр приобрёл в них специфические черты. По этой причине традиционный узбекский театр необходимо изучать по разделам: Бухарский, Хорезмский и Ферганский театр.

Традиционный узбекский театр сложился без кулис, занавесей, деревянных подмостков, характерных для большой профессиональной сцены, и создал собственное сценическое пространство.

На практике использовались два основных типа сценического пространства, которые в свой черёд подразделялись на разные формы. Первый тип — это большая открытая площадка для отдыха, иногда в центре города: в регистане, на рынке или в парке на окраине города. Выступления длились с утра до вечера, днём при естественном освещении, вечером при свете факелов, костров или фонарей.

В каждом городе Туркестанских ханств были места для зрелищ. Исследователь Мамаджан Рахманов пишет: «В Коканде, например, таким местом являлась катта чорсу (большая площадь). На этой площади в три тысячи квадратных метров вмещалось до десяти — пятнадцати тысяч зрителей. К ней примыкали самые широкие улицы, базар и торговые ряды. На севере её располагался дом городского бека, на западе — медресе, чуть ниже чайхана и различные торговые лавки. К востоку на всю длину площади разместилась большая чайхана. Рядом с чорсу — городская мечеть, которая была видна со всех концов города, а голос её муэдзина был слышен всему городу. Один конец длинной улицы, ведущей к чорсу, доходил до Бойта Купирик, другой до Понгозлика, где размещены тысячи городских мастерских ремесленников и сотни крытых чайхан.

В базарные дни, во время саилей и праздников площадь и все вокруг неё с утра до вечера кишели народом, собравшимся здесь со всех концов ханства. В торговых лавках вокруг чорсу, в мастерских ремесленников торговля велась от зари до зари, в чайханах горели большие светильники, что придавало городу удивительную нарядность. Игра музыкантов, расположившихся в чайханах, приятные и сильные голоса хафизов, раздававшиеся со всех сторон, сливались с задорными возгласами народа, со смехом и весельем, царящим вокруг. Порой на каком-нибудь конце площади вдруг вспыхивали взрывы хохота — это актёры, кукольники или акробаты рассмешили или вызвали восторг зрителей своим искусством» (1).

Публика располагалась по кругу или полукругу около импровизированной сцены. Далёкие горные и холмистые пейзажи, деревья, общественные постройки и дома служили естественной декорацией.

Август Эйхгорн, основоположник узбекской музыкальной фольклористики, писал о национальном празднике, проходившем в Зангиоте 7 августа 1870 года: «В саду один около другого разбиты шатры, увешанные и украшенные коврами. Тысячи красивых и оригинальных фонариков были причудливо развешены для предстоящей иллюминации. И когда потом вечером они были зажжены, то казалось, что меня перенесли в какую-то иную, неведомую сказочную страну. Впечатление усиливалось от умно устроенного освещения всего сада: из многочисленных глиняных очагов, разбросанных на всём его пространстве, поднимались широкими столбами языки яркого пламени, освещая весь сад, как днём.

Но главное ещё предстояло. Вскоре прибыл Кауфман, окруженный свитой, дамами и конвоем. Военный оркестр играл встречу. Для Кауфмана были разбиты две палатки. … А рядом была устроена четырёхугольная площадка, богато убранная коврами, для танцев и сопровождения азиатской музыки и пения. Исполнителями были три танцора в великолепных национальных костюмах, но босиком. … Музыканты сидели в два ряда. … Кругом сидели тысячи людей, все поджав под себя ноги, — это и был сопровождающий танцы хор» (2).

Из описания Эйхгорна видно, что спектакль, устроенный в виде вечеринки в большом открытом саду по случаю праздника, сплотил разные слои населения, создав уникальное сценическое пространство, декорированное различными способами. Не только сцена, но и окружающее её пространство были украшены, что создавало дух общенационального праздника.

Другой формой традиционной сцены является так называемый «земляной театр», напоминающий сцену амфитеатра в форме углублённого в землю круга. Со всех сторон площади устроены места для зрителей. Посередине была сцена-манеж диаметром около 10 метров, где проходили спектакли. Такие сцены встречаются в Ургуте, Форише (Самаркандская область), Кайнаре, Чопике, Гиляне (Кашкадарьинская область) и Байсуне (Сурхандарьинская область). Их периодически ремонтировали и приводили в порядок.

По сведениям учёного Низама Нурджанова, подобная сценическая площадь действовала до Второй мировой войны в местечке Кистакози Таджикистана (3).

В 1910 году российский актёр Александр Закушняк, создавший жанр «вечер рассказа», гастролировал в Ташкенте и Самарканде с труппой актрисы Веры Комиссаржевской. Актёр рассказывает о зрелище, увиденном на ташкентском рынке:

«Тот день в Ташкенте был доведён до белого каления. Но густая и пестрая толпа на базарной площади как будто презирала отвесно лившееся жгучее солнце. Люди сидели на корточках молча и неподвижно. Я сразу не понял, в чем дело. Не торговцы ли это, ждущие разрешения разложить свой товар? Но нет, то были не торговцы, а зрители и слушатели. Перед ними, на высокой длинной повозке, находился ярко одетый узбек, который громким и отчетливым голосом что-то рассказывал собравшимся. Я придвинулся ближе и повнимательнее вгляделся в оратора. Он рассказывал, видимо, интересные вещи, этот великолепный узбек. Он с необычайной ловкостью драпировался иногда в цветное покрывало, часто менял интонации и позы, то и дело показывая зрителям какие-то мелкие предметы, бывшие у него под руками. Я тихонько задал несколько вопросов соседям. Оказалось, что узбек — разъездной рассказчик и певец, исполнитель народного эпоса, исторических хроник, преданий и сказок. Он всегда выступает без партнера, но аудитория его всегда велика.

Неожиданное волнение охватило меня. Вот она — форма! Если узбек властно управляет вниманием сотен слушателей, то почему это может быть запрещено молодому, полному сил актеру?.. Жанр был найден» (4).

Из этого повествования можно сделать несколько выводов. Рассказчик выступал, стоя на высокой арбе, которая служила ему театральной площадкой или сценой. Зрители слушали

его, окружив арбу. Рассказчик говорил громко, чётко выговаривая каждое слово, меняя интонации и позы, используя в ходе представления цветное покрывало и мелкие предметы. Значит, в его распоряжении должна была быть коробка или мешок с реквизитом.

Закушняк описывает рассказчика как высококлассного актёра благодаря его необычайной ловкости, частой смене интонаций и поз и умению привлечь внимание сотен зрителей. Он не просто рассказывал историю, а показывал её. Условность декораций отражалась в умелом использовании им своего внешнего вида и различных предметов.

Мукаллиды (подражатели), которые рассказывают истории, исполняют различные имитации, пантомимы и пародии, также напоминают маддохов (расказчиков, сказочников). Однако если рассказы маддохов волнуют публику, заставляя зрителей чувствовать боль и печаль, то выступления мукаллидов заставляют их улыбаться и смеяться.

Мукаллиды используют маски, танцевальные движения, песни и предметы больше, чем маддохи. Но ни те, ни другие в своих выступлениях не уделяют много внимания одежде и гриму. Поскольку они в своем кратком выступлении изображают нескольких персонажей, органичности образов они достигают, меняя интонации и тембр голоса и используя подручный материал.

Второй вид площадок традиционного театра — большая прихожая или терраса во внутреннем дворе любого дома. В этом случае декорацией служил интерьер дома. Когда представления показывались вне дома, на открытых глиняных тапчанах, окружающие дома, деревья, занавески по бокам навеса, светильники и цветы создавали впечатление сценического пространства. Зрители смотрели спектакль, сидя на курпачах (матрасах) в доме или во дворе. Об этом много свидетельств в источниках.

Русский поэт и прозаик Всеволод Крестовский, участник посольства дружбы в Бухару в 1882 году, пишет о местных театральных постановках: «Вечером у нас дома тоже была томоша. Рахмет-Улла распорядился устройством во внутреннем нашем дворе театральной сцены, для чего терраса была устлана кошмами, а рядом с нею раскинута цветная палатка, от которой до домовой стены протянули завесу и весь дворик иллюминовали разноцветными бумажными и стекольчатыми фонарями» (5).

Исследователь Любовь Авдеева пишет о выступлении танцора Хамдамхана: «Судя по материалам рассказчиков, Хамдам исполнял танцы в различных манерах: и в формах Больших, и в формах Малых танцев, создавая своеобразный танцевально-вокальный спектакль. Все номера каждой программы Хамдам исполнял в различных костюмах, в которых фактура ткани, цвет, сочетание цветов и точный подбор ювелирных украшений помогали ему создавать танцевальный образ. По словам танцора Хислята, “костюм передавал чувства танца”. Во время исполнения Хамдамом программы танцев певцы становились полукругом, между вокалистами вставали артисты с большими подносами в рост человека, создавая фон для исполнителя. Каждый усул оформлялся щитами определённого цвета или металла (золотые, медные, серебряные, чёрные, алые, зелёные, гладкие или украшенные цветочными орнаментами). Эта “декорация” к тому же эффектно подсвечивалась. В зависимости от “содержания” танца использовались определённые цвета подносов и подсветки из мерцающих огоньков свечей, маленьких и больших чирогов — масляных светильников и, наконец, факелов» (6).

Но какое бы сценическое пространство ни использовалось в традиционном театре, в нём не было строгих границ. Его местоположение определяли актёры. Здесь не было рампы, разделяющей сцену и зрительный зал. Прямое общение со зрителями, вовлечение публики в передачу места действия (дерево, дамба, торговая будка, лес, арык или кладбище) и в процесс воплощения животных (олень, лошадь, осёл, корова, овца, верблюд) и т. п. давали возможность значительно расширить и преобразить сценическое пространство. Иногда расстояние между аудиторией и актёрами сокращалось, а иногда полностью исчезало, «зал» смешивался со «сценой». Границы сцены зрители определяли в своём воображении. То есть место и время

событий определялись условно, так как в традиционном театре события могут происходить где угодно.

Создание иллюзии сценического пространства зависит от действий героев. Действия не регламентированы. Пространство получает новые визуальные возможности в зависимости от поведения персонажей, образа места, возникающего в результате монологов и диалогов. Народный артист возбуждает воображение зрителя с помощью слов и действий, заставляя его путешествовать по разным местам и вовлекая в разные ситуации. В общем сценическом пространстве и зрители могут стать героями разыгрываемого спектакля. Условное пространство принимает разные формы и к концу представления возвращает зрителя в привычную среду.

Передача времени в театре мукаллидов, масхарабозов и кизикчи также условно. Хотя стиль и средства передачи разные, результат тот же. Исполнитель объявляет об уходе или прибытии главного героя, определяет, сколько времени прошло между событиями, всё условно и синтетично. Время связано с пространством и также не ограничено.

Как и в других театральных системах Востока и Запада, маска использовалась в узбекском театре для усиления эстетического (на начальных этапах — мистического) впечатления на публику. Не актёр играет роль того или иного героя на площади (или на сцене), а важно убеждение зрителей в появлении того или иного существа. Маски смешного, гротескного, нелепого и трагического типа обобщённо передают образы персонажей.

Сотни масок узбекского театра, сохранившиеся до настоящего времени, можно разделить на следующие категории: зооморфные; антропоморфные; условно-аллегорические маски духов, богов и легендарных героев; условно-гиперболические маски представителей различных слоев общества.Эти категории одновременно представляют собой истоки и стадии развития масок, начиная с зооморфных, надеваемых на голову, до передающих социальные типы. Но на последующих этапах ранее изобретённые маски не исчезали, а наравне с более поздними использовались в традиционном театре.

Отметим ещё две особенности масок. Во-первых, в определённые моменты некоторые маски трансформировались в маски-костюмы. То есть актёр носил их не на лице, а надевал как костюм. Это можно увидеть в представлении «Ашшадарози», которое распространено в Хорезме. Иногда актёр создаёт образ, надевая на палку мантию и маску, двигает ею и разыгрывает с нею сценки. Примером тому служат представления «Деревянный борец» (Фергана), «Полвон хатори» (Хорезм) и «Полвонбозлик» (Бухара). Кроме того, в маленьких комедиях «Чопон бола», «Подачи», «Шингульмурод», «Индамасхон», исполняемых пародистами и клоунами, народный артист превращает куклу в важного участника событий и сам участвует в сценических действиях.

Во-вторых, в традиционном театре по мере смены воображаемых, мифико-романтических историй и образов реальными событиями и героями, маски стали уступать место гриму. Изначально это была маска-грим, то есть грим, который выглядел, как маска. Важные особенности персонажей выделялись с помощью муки, сажи, мела, белой, красной и чёрной краски, искусственной бороды.

На основании дошедших до нас через искусство масхарабозов и кизикчи сценических масок из овечьей и козлиной шкуры, тыквы и кожи, пожалуй, неверно делать вывод о том, что в прошлом сценические маски были примитивными. Такие простые маски, конечно, использовались на народных представлениях и праздниках. Но существовали и замысловатые маски, вылитые в формах из металла и глины, вырезанные из дерева, изготовленные в специальных мастерских с использованием ткани, хлопка, пряжи, шерсти, коры, клея и красителей.

Помимо масок и грима актёры традиционного театра использовали одежду и другие предметы, необходимые для представлений. Костюмы соответствовали разыгрываемым анекдотическим ситуациям. Востоковед, этнограф Анна Троицкая писала: «Специальных

костюмов не было. Костюмерный инвентарь кызыкчи состоял из нескольких тюбетеек старинного фасона (высоких с широкой тесьмой — джияк), накладной седой бороды и усов, нескольких женских костюмов (головные платки, рубахи и штаны). Типы ишана, раиса, муллы и казия создавались огромной уродливой чалмой, внутрь которой вкладывали свернутый халат или обруч от сита, длинной седой бородой и усами и большим животом, для чего к животу привязывали подушку, и, наконец, хорошими халатами. Типы крестьян и ремесленников передавались несколькими характерными штрихами в костюме: манерой повязывать чалму и пояс; часто одна нога была босой, другая в сапоге или махси (мягком чулкообразном сапоге); одну штанину подвертывали, другую спускали. Для изображения комических персонажей кызыкчи одевались в отрепья, вывернутые халаты, к усам и бороде привязывали тряпочки, густо белили лица мелом, мазали сажей над бровями и у рта, иногда намазывали красные пятна на носу и щеках» (7).

По свидетельству ведущего театроведа Узбекистана Мухсина Кадырова, предметы, использовавшиеся во время представлений, также играли «роли». Палка в руках масхарабоза могла превратиться, например, в цветок, меч, копьё, лошадь, лук и змею. Действия актёра убеждают в этом публику. То же можно сказать и об изобретательности народных артистов в использовании туники, тюбетейки, дойры, поясов, кетменя, тяпки и других предметов. Например, в комедии «Козибозлик» (Игра в судью) масхарабоз превращает халат в кетмень, мешок с пшеницей, палас и дубинку (8).

Неслучайно в театре масхарабозов и кизикчи при использовании костюмов, грима, различных предметов, определении места и времени действия обращались к условности и гиперболичности. На это есть причина: во-первых, этот театр имел юмористическое и сатирическое направление, а, во-вторых, в большинстве случаев его «сценой» служило пространство, образованное сидящими в круг зрителями. Сельская улица, площадь, парк, двор, место вокруг костра или дом были для него «сценой». Игра народных актёров на такой «сцене» в кругу зрителей определяла специфику традиционного театра, его условность (8, с. 223). Поэтому, хотя в традиционном театре использовались костюм и грим, в нём отсутствовали декорации в их современном понимании. Место и время событий указывались условно. Предметы и существа в комедиях изображаются исполнителями-статистами или зрителями, создавая «живые декорации».

«Живые декорации», вмешиваясь в события, становились одним из источников создания смешных ситуаций. На пример, в комедии «Тол сотди» (Тал продан) человека из зала вталкивают в круг и говорят, чтобы он встал, как тал. Во время томоша (представления) «тал» срубали, срывали листья, срезали ветки и распиливали. Человек, который изображает дерево, шутит и бросает реплики, а в разгаре представления жалуется, что ему доставляют страдания. А покупатель удивляется, увидев, что у «дерева» есть руки, ноги, нос и глаза, как у людей.

«…Масхарабозы и кизикчи, даже когда на сцене должны были появляться животные, следовали требованиям условности. Например, в комедиях “Эшак савдоси” (Продажа осла) и “Эшони Раис” роль осла выполняет актер... К его вискам привязывались сложенные тюбетейки, прикреплялись уши, лицо мазали сажей или мукой. “Осёл” в качестве объекта торговли доставляет массу неприятностей человеку, купившему его. В другом спектакле он своими делами и поступками помогает разоблачить ишана-председателя» (8, с. 225–226).

Традиционный театр развивался не только в комедийно-сатирическом направлении, но и в драматических формах повествования, проповеди, рассказа, кукольного театра трагического и комедийного характера. Многие виды и циклы танцевального искусства также носили театральный характер: событийность, отражение полемики и противоречий между персонажами. В этих различных представлениях придавалось большое значение маскам и гриму, одежде и украшениям.

Киссахон (рассказчик) в одиночку исполнял целый эпос: рассказывал о событиях и изображал героев. При этом основой действа были его голос, страсть и эмоции, мимика и

жесты, а место представления, одежда, предметы (чётки, хлыст, медный сосуд, пояс, зеркало, копье, топор, лук и т. д.) служили вспомогательными средствами.

Значимость первых сценических форм и средств узбекского традиционного театра в процессе становления и развития национального искусства сценографии огромна. По мнению русского исследователя Виктора Березкина, система «игровой сценографии», характерная для восточного театра, используется в непосредственной связи с игрой актёра. С учетом специфики сценического пространства, сценического дизайна, атрибутов и средств театра, который в научной литературе именуется «традиционным театром», основанным на устной драме и импровизации в актерской игре, эта театральная эстетика также может быть включена в понятие «игровая сценография».

* * *

Сценические инструменты узбекского традиционного театра являются первичной формой узбекской сценографии (пред-сценографии).

Сценография как составляющая исполнительского искусства связана и с западным, и с восточным театром, в том числе с традиционным узбекским театром. Это художественное явление, прошедшее сквозь тысячелетия, обрело новые черты под влиянием течений в изобразительном и театральном искусстве конца XIX — XX века.

Мировой театр, равно как принципы, виды, методы и приёмы традиционной узбекской театральной сценографии, служит основой сценографии нового узбекского театра европейского стиля, возникшего в XX веке. Работая в закрытых зданиях, специально построенных для показа спектаклей, на основе письменной драматургии, новый узбекский театр в процессе дальнейшего формирования и развития синтезирует опыт мирового театра и традиционного узбекского театра.

Список литературы:

1. Рахманов М. Узбекский театр (с древнейших времен до 1917 года). – Ташкент: изд-во лит. и иск-ва им. Г. Гуляма, 1981. – С. 189–190.
2. Эйхгорн А. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). – Ташкент: Изд. АН РУз, 1963. – С. 182–183.
3. Нурджанов Н. Традиционный театр таджиков. Том 2. – Душанбе: Мир путешествий, 2002. – С. 235.
4. Закушняк А. Я. Вечера рассказа. – Москва: Искусство, 1984. – С. 64.
5. Крестовский В. В. У эмира Бухарского. – Спб., изд. А. С. Суворина, 1887. – С.142.
6. Авдеева Л. А. Из истории узбекской национальной хореографии. – Ташкент: М. Турғунбоева номидаги «Ўзбек рақс» миллий рақс бирлашмаси, 2001. – С. 247.
7. Троицкая А. Л. Из истории народного театра и цирка в Узбекистане // Советская этнография. – Москва: 1948. – № 8. – С. 87.
8. Қодиров М. Х. Ўзбек театри анъаналари. – Тошкент: Ғ. Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашр., 1975.

АМЕРИКАНСКАЯ АКТЕРСКАЯ ШКОЛА И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Ягут Пашаева
Заслуженный артист Азербайджанской Республики
Азербайджанский Государственный Университет
Культуры и Искусств, Баку

Аннотация: Автор в статье проводит поверхностное исследование основных школ актерского мастерства в США, которая в совокупности известна как «американская школа», находит основы этих направлений в системе Константина Станиславского.

В статье также рассматриваются концептуальные особенности разных школ актерского мастерства, их различия и общие черты, а также эффективность применения разных техник актерского мастерства.
Ключевые слова: американская актерская школа, система Станиславского, актерская техника, методика, Ли Страсберг, Стелла Адлер, Сенфорд Мейснер, Ута Хаген.
Annotation: The author of the article makes perfunctory monitoring of so called 'American acting school', which consists of different acting technique courses in USA, considers the main directions and methods of this school, also finds out the basis of those techniques in the System of Konstantin Stanislavski.

In the article there is also considered conceptional features of different styles of acting technique, their difference and common points, and the potency of using different technique in one performance.
Key words: American acting school, Konstantin Stanislavski's System, acting technique, method, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen.

Как бы ни была важна актерская техника, называть ее актерской игрой не совсем правильно. Это основа, которая помогает развивать талант тех, кто хочет связать свое будущее с актерским искусством. Актер, поверхностно разбирающийся в технологиях, не сможет освоить профессию в целом. На это уходит много времени, и сегодня многие участники довольствуются техническим минимумом, отвечающим текущим требованиям. Бывает даже ситуации, когда актер не хочет осваивать другую позицию, школу или стиль, думая, что он в совершенстве владеет какой-либо техникой. Однако развитие актерского мастерства требует постоянных усилий, приобретения новых знаний. Актер должен владеть как можно большим количеством стилей и методик, чтобы иметь многогранный творческий потенциал. Привлекательной фактуры, выразительности, таланта и даже опыта в один прекрасный день может не хватить. Любая техника - это инвестиция актера в свое будущее.

В отличие от многих сфер трудно определить превосходство того или иного метода обучения актерскому мастерству. У большинство из них основные принципы, методы, применяемые с абсолютной точностью не установлены, то есть они неполноценны с теоретической и практической точки зрения, и потому эти методики больше основаны на собственном практическом опыте преподающего. Со временем эти методики также подвержены определенным корректировкам под влиянием изменений в общественной жизни, образе жизни людей и других факторов. В конце девятнадцатого - начале двадцатого веков инновации во многих формах искусства, главным образом в музыке, изобразительном искусстве и литературе, не прошли мимо и театрального искусства. События в обществе заставили театральных деятелей покинуть воображаемый мир и отреагировать на изменения в реальной жизни. Проблемы реальной жизни создали потребность в настоящей, убедительной актерской игре. В результате усилий творческих людей с революционным мышлением в жизни театра зрителям стала преподноситься совершенно новая действительность. Андре Антуан (1858-1843), основатель Theater Libre (Свободный театр - Я.П.), выключил свет в зале и создал «четвертую стену», заставляя актеров говорить свои реплики друг другу, а не публике [3, с. 3]. Он также заставлял актеров неоднократно репетировать, чтобы «прожить» свои роли в своих выступлениях, показать настоящие отношения на сцене, и для этого он даже настаивал на замене декораций реальными материалами. Константин Станиславский (1863-1938), внесший особый вклад в развитие школы реалистического актерского искусства, воспользовался достижениями в области психологии человека того времени, и впоследствии создал методику, которая началась применятся во всем мире . В России и в странах постсоветского пространства,

эта методика более известна как Система Станиславского, но в Европе, и в особенности, на американском театральном обществе, его именуют как «Метод». Эта система или метод нашла своих сторонников большей частью не в Европе, а в Америке. Ли Страсберг, Стелла Адлер, Сэнфорд Майснер и Роберт Льюис, основатели театральной студии, известной как «Group», начали свои творческие поиски, основанные на Методе, и каждый из них, за исключением Роберта Льюиса, разработал свою собственную методику.

Здесь возникает главный вопрос. Система, созданная Станиславским, дожна называться методом или методикой? Метод происходит от греческого слова «methodos» (значит путь исследования, теория - Я.П.), что означает совокупность мер или операций, направленных на решение конкретной проблемы. Методика более конкретна и создает основу для реализации метода. С этой точки зрения теоретико-практическую систему Станиславского можно назвать Методом Станиславского, и в этом случае направления, созданные представителями «американской школы», носят характер методики.

Хотя театральное искусство начало появляться в Америке в начале семнадцатого века, оно стало полноценным видом искусства со своими традициями только к концу девятнадцатого века. Самой выдающейся фигурой того периода был Стил Маккей (1842–1894). Именно в результате его усилий был создан театр «Lyceum» («Лицей» - Я.П.), ставшей первой профессиональной актерской школой американского театра, особой формы подготовки актеров. Эта актерская школа, конечно же, основывалась на опыте английских и французских театров. Однако занятия в Американской Театральной Лаборатории в Нью-Йорке, основанной Ричардом Болеславским (1889-1937), который учился в студии Станиславского при Московском Художественном Театре, привлекли внимание многих профессионалов, в том числе Ли Страсберга и Стеллы Адлер. Именно в результате их экспериментов «Система» Станиславского проложила путь на американскую сцену и привела к развитию многих современных методик. Эти методики известны в основном по именам их создателей. В этом ряду, наиболее практикуются стили Ли Страсберга, Сэнфорда Майснера, Стеллы Адлер, Ута Хаген, Михаила Чехова, Дэвида Мамета. В последнее время в этом списке иногда упоминается Иваны Чаббак. Однако она создала не метод, а технику актерского мастерства, неотличимую от других определенным стилев и вообще не имеющую теоретической основы. Эта техника, в первую очередь, направлена на решение некоторых проблем при работе над ролями профессиональных актеров и не демонстрирует нового подхода .

Ли Страсберг (1901–1982), один из первых учеников Лаборатории Ричарда Болеславского, вместе с Гарольдом Клерманом и Шерил Кроуфорд, создал театр «Group», одно из величайших событий в истории американского театра. Страсберг пробовал себя как режиссер и педагог, избегая искусственной игры в своей работе и пытаясь показать психологию человека через глубокие психологические переживания. Сосредоточившись на выражении настоящих эмоций, Страсберг отказался от стереотипов и начал продвигать понятие «эмоциональная память» в системе Станиславского как «аффективня память». Ли Страсберг, не обладавший особым актерским талантом (о чем свидетельствует роль миллионера Рота в «Крестном отце 2»), на начальном этапе сумел привлечь в театр «Group» 28 актеров и блестяще продемонстрировал свои педагогические способности. В своей методике Страсберг видел выражение эмоций как главное средство выражения в актерской игре, и такой подход вызвал протесты некоторых в театре, в первую очередь Стеллы Адлер. Она встретилась со Станиславским в Париже, уточнив некоторые детали и по возвращении собрала вокруг себя единомышленников и приняла противную позицию против Страсберга.

После встречи с Константином Станиславским Стелла Адлер (1901–1992) выбрала фактор воображения как основное направление в применении Метода. В тот период своего творчества Станиславский тоже предпочитал воображение и действие, считал их главными характеристиками актерского мастерства. Актерская техника Стеллы Адлер основана на анализе текста и воображении. Методика Стеллы Адлер состоит из трех компонентов: 1)

Фундамент; 2) Работа над персонажем; 3) Интерпретация спектакля. В основе понятия фундамент лежит развитие воображения, составляющая основу актерского мастерства, и этого можно достичь с помощью серии упражнений, разработанных самой Адлер. Работа над персонажем в этой методике была направлена на «создание новой личности» актера и служила для поиска образов вовне и нахождения их внутри себя. Интерпретация пьесы была также основана на использовании воображения. Но на этот раз объектом применения стал драматург, его мысли, желания.

Другой член Театра «Group», Сэнфорд Майснер (1905-1997) тоже создал свою методику на основе «Системы» Станиславского, согласно которой, актер должен полагаться на спонтанные реакции, а не на эмоциональную память, чтобы выразить свои чувства во время спектакля. Главной особенность школы Сэнфорда Майснера являются упражнения с многократными повторениями диалогов для достижения желаемой эмоции или реакции. От актеров требуется, в первую очередь, научиться слушать и вслушиваться. Упражнения, обеспечивающие спонтанные реакции исполнителя, знающего наизусть текст роли, являются основой методики Сенфорда Майснера.

Ута Хаген, другой видный представитель школы американского актерского искусства (1919-2004) разработала методику, основанную на методе Станиславского и Страсберга, избегала особой сентиментальности в исполнении роли. Она отдавала предпочтение, в первую очередь, развитию воображения и спонтанным реакциям в методике Майснера. Ута Хаген для создания убедительного эмоционального состояния в своей игре старалась организовать предлагаемые обстоятельства максимально приближенные к действительности. И поэтому, она предпочитала работать на сцене пользоваться настоящими реквизитами и декорациями. Для этого Ута Хаген основала свою методику на трех принципах. Первый принцип был озвучен так: «Корни наших ролей находятся внутри нас». Второй принцип был сформулирован следующим образом: «Тело не существует вне звука и речи, духа и познания, оно создает их и действует для них как проводник», а третий принцип гласит, что «работа, выполняемая действующим лицом, всегда должна отражаться в действии». Актерская техника Уты Хаген строилась по принципу шести шагов, и эти шаги были охарактеризованы таким образом: 1) Кто я? 2) Предлагаемые обстоятельства; 3) Отношения; 4) Чего я хочу? 5) Что мне мешает? 6) Что мне нужно сделать, чтобы достичь того, чего я хочу? Кроме того, как педагог Ута Хаген разработала ряд упражнений и неустанно работала над их совершенствованием до конца своей жизни.

Имя Михаила Чехова (1891-1955) произносится в одном ряду с деятелями, внесших ощутимый вклад в развитие американской театральной школы. Хоть он и считался самым талантливым учеником Станиславского, часто спорил с ним, а в некоторых случаях высказывал абсолютное несогласие по разным вопросам. Одним из таких фундаментальных вопросов было то, что М. Чехов утверждал, что воображение является более эффективным инструментом против эмоциональной памяти, на котором так настаивал К. Станиславский. М.Чехов назвал действие «духовной логикой» [5, с.15]. Он определил пять основных принципов развития актерской техники: 1) Психофизическая природа актерского мастерства; 2) Нематериальные средства выражения; 3) Творческий дух и высокий интеллект; 4) Цель техники - пробудить творческое состояние; 5) Творческая свобода. Методика Михаила Чехова была более привлекательной для актеров с чувствительным укладом души. Кроме того, он широко использовал метафизические концепции. Одной из них была антропософия. Методика Чехова позже успешно была применена датский педагогом Пьером Браге в своем стиле с масками, совместно танцами Бали.

Драматург Давид Мамет и актер Уильям Мейси совместно составили методику под названием «Практическая эстетика», которая прошла испытание при помощи экспериментальных постановок в созданном ими же театре «Atlantic» («Атлантик» - Я.П.). Мамет в этой методике используя принцип повторений диалогов Майснера, пытался добиться при помощи этих упражнений создание естественных эмоциональных реакций в актерской игре, но выступал

против работы актера над ролью. В этой методике, как правило, отсутствует механизм перевоплощения. Практическая эстетика - все еще относительно новая методика, которая считается в начале пути к совершенствованию.

Каждый из этих методик имеет как преимущества, так и недостатки. Также следует учитывать, что в искусстве нет ничего постоянного, и это особенно касается актерского искусства. Однако знание как можно большего количества методов и приемов - очень эффективный и продуктивный способ не только для студентов, но и для профессиональных актеров в процессе саморазвития. Взяв и применив принцип или механизм, который близок им в каждой методологии, стиле и технике, а затем заменив их, поменяв местами, каждый артист может создавать бесчисленное количество модификаций в своем исполнении.

Список литературы:

1. Актерское мастерство: Американская школа / Под ред. А.Бартоу / М: Альпина нон-фикшн, 2013, 406 с.
2. Советское актёрское искусство. 50-70-е годы / Под ред. О.Н.Кайдаловой / М.: Искусство, Москва, 1982, 302 с.
3. Fifty Key Theatre Directors. / Edited by S. Mitter, M. Shevtsova. New York: Routledge, 2005, 286 p.
4. Lewis R. Advice to the players. New York: Theatre Communications Group, 1980, 174 p.
5. Petit L. The Michael Chekhov Handbook. New York: Routledge, 2010, 182 p.
6. Strasberg L. A dream of passion. Boston: A Plume Book, 1987, 201 p.

ӨНЕР АДАМЫ

Әубәкір Рахимов
ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры
Қазақстан, Алматы

«Артист- театр оның жүрегіне айналған жан»

К.С.Станиславский

Аңдатпа: Өнер – адалдық пен азаматтық ұстанымды қажет ететін киелі ұғым. Сахнадағы әрбір бейне – суреткердің жан айғайы, актердің аққан қаны, төгілген терінің, тулаған сезімінің жемісі. Бүгіндері даңғыры көп, танымы жоқтардың: «Өнер адамы болған соң...» - деген сөздің қадір қасиетінен қорықпайтын желікпелер көбейген сайын: «Осылар не тындырды? Өнердің не екенін тереңінен түсіне ме екен? Қарымы жеткенмен, дарыны жетпейтіндердің құр мақтаны екенін сезе ме екен?!»- деген ойға бататының рас. Шығармашылық туындының - даралық пен тұлғалық арқылы жасалатыны ақиқат. Көркемдік шындыққа жету үшін мәңілік ізденіс, тынымсыз еңбек қажет. Бұл өнерді пір тұтып келген бірегейлердің үлесіне тимек. Сондай өнер адамының бірегейі бүгіндері 75- ке толып отырған Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың иегері, профессор Тұңғышбай Қадыруұлы Жаманқұлов екені даусыз.

Кілт сөздер: өнер, сахна, адалдық, актер, шығармашылық, тұлға, дара.

Аннотация: Искусство-это сакральное понятие, требующее честности и гражданской позиции. Каждое видео на сцене – это крик души артиста, струящаяся кровь актера, плод

пролитой кожи, жгучих чувств. Сегодня у тех, у кого много славы, нет познания: «будучи человеком искусства...«- по мере того, как росло количество бесстрашных высказываний: «что это такое? Интересно, что такое искусство? - Я не знаю, как это сделать?!» - это правда. Это правда, что творчество создается через индивидуальность. Для достижения художественной реальности требуется вечный поиск, неустанный труд. И это на долю тех, кто увлекся искусством. Одним из таких деятелей искусства, несомненно, является народный артист Казахстана, обладатель Государственной премии, профессор Тунгышбай Кадырович Жаманкулов, которому сегодня исполняется 75 лет.

Ключевые слова: искусство, сцена, сакральность, актер, творчество, индивидуальность.

Abstract: Art is a sacred concept that requires honesty and citizenship. Every video on stage is the cry of the artist's soul, the actor's flowing blood, the fruit of spilled skin, burning feelings. Today, those who have a lot of fame have no knowledge: "being a man of art..."- as the number of fearless statements grew: "what is this? I wonder what art is? - I do not know how to do it?!" - it's true. It is true that creativity is created through individuality. To achieve artistic reality requires an eternal search, tireless work. And this is the share of those who are interested in art. One of such artists is undoubtedly the People's Artist of Kazakhstan, the winner of the State Prize, Professor Tungyshbai Kadyrovich Zhamankulov, who turns 75 today.

Keywords: art, stage, sacredness, actor, creativity, individuality.

Тараздағы Гидромелиоративный институтының 2-курс студенті Тұңғышбай Қадырұлы, білікті ұстаз, режиссер Асқар Тоқпановтың: «Сен Махамбетті ойнайтын актер болуың керек!» - деген себепкерлігімен Жамбыл обылыстық драма театрында 1968-жылы актерлік өнерге қадам басты. Асқар аға жаңадан қойылып жатқан «Абай» қойылымындағы Айдар бейнесін тапсырды. Асекеңдей білікті режиссер-педагогпен жұмыс істеу Тұңғышбай үшін сахна өнерінің құпиясын меңгерудегі алғашқы мектебі, әрі бақыты еді. Ол кезде облыстық театрлар сәуірден бастап қазан айына елді-мекендерге гастрольдік сапарларға шығатынбыз. Спектакль ойнап, артынан концерт береміз. Бұл гастрольдің жас актердің еркіндік пен сурыпсалмақтық қабілетінің ашылуына әсері мол еді. М.Кәрімнің «Ай тұтылған түн» қойылымында басты кейіпкер Ақжігіт роліне кіріп, біраз тәжірибеден өтіп, Алматыға оқуға КСРО халық артисі, Мемлекеттің сыйлықтың лауреаты, профессор Хадиша Бөкееваның шеберханасына оқуға түсті. Хадиша апай өзінің ұстаздары В.Меркурьев пен И.Мейерхольдтен алған білімін өз шәкірттерінің бойына сіңіруге аянбай еңбек ететін педагог. Тұңғышбай екінші курстың соңынан бастап М.Әуезов театрында жұмысқа шақырылады.

Театр сахнасындағы алғашқы рольдерінің бірі Арыстаннан (Қ.Мұхамеджановтың "Бөлтірік бөрік астындасында") бастап, Бақтығұл (Қ.Ысқақовтың "Таңғы жаңғырығында"), Мырзахмет (Т.Ахтановтың "Жоғалған досында"), Демесін (Д.Исабековтің "Кішкентай ауылында"), Көтібар, Сырым (М.Әуезовтың "Айман-Шолпан" мен "Қарагөзінде"), Махамбет (Н.Әбуталиевтің «Өттің дүниесінде»), Абылай (Ә. Кекілбайдың «Абылай ханында", М.Байсеркеновтің "Абылайдың ақырғы күндерінде"), Әбутәліп (Ш.Айтматовтың "Ғасырдан да ұзақ күнінде"), Людовик XIV (М.Булгаковтың «Жендеттерінде»), Брут (Шекспирдің «Юлий Цезарінде») Фиеско (Шиллердің «Генуядағы қастандығында»), Эдип (Софоклдің «Эдип патшасында»), Астров (А.Чеховтың «Сүйікті менің ағатайымында») т.б. рольдерді сомдады. Бұл рольдер айтып, тізіп шыққанға оңай көрінгенмен Өнер адамының тынымсыз тебіреніс-толғанысқа толы ізденісі, азапты еңбекке толы ғұмыры жатыр десеңші! Рольді ойнау мен

сахналық бейне жасау екі бөлек ұғым. Өнер талғамсыз болмайды. Кейіпкердің даралық сипатамасын ашып, тұлғалық келбетін көрермендерге жеткізу үшін қаншама тер төгіледі. Ал, Тұңғышбайдың жасаған бұл бейнелері аты-шулы кесек тұлғалар, ірі есімдер екені белгілі. Кез-келген актердің ырқына көніп, шама-шарқы мен парасатылығы жете бермес кейіпкерлер. Ол туралы Б.Құндақбаев, Ә.Сығайдан бастап театртанушылардың зерттеулерінде жазылып, өнер сүйер қауым жоғары бағасына ие болған кейіпкерлер. Ұлттық және әлемдік театр мектептерінің дәстүрін терең меңгерген Тұқаңның диапазоны кең, ойшыл актер екенін байқау қиын емес.

Жаманқұлов режиссер ретінде К.Гоццидің "Турандот ханшайым", М.Ғапаровтың "Тұзды шөл", Қ.Шахимарданның "Томирис", «Қазақтар», Ш.Мұртазаның «Ай мен Айша» (инсценировкасы Е.Жуасбек), У.Гаджибековтің «Аршин мал алан» пьесаларын сахнаға шығарып, бүгінгі заманғы отандық театр өнерінің деңгейін көтеруге үлес қосты. Жаманқұлов эстрададағы миниатюра жанры мен еліміздің кино өнерінің дамуына да елеулі үлес қосып, Тәңірберген (“Қан мен тер”), Әбілқайыр ("Жаушы"), Оразмерген ("Ақырғы аманат"), Қайырхан ("Отырардың күйреуі"), Құнанбай ("Жас Абай"), Қария («Адасқандар»), т.б. көптеген бейнелерін өзіне тән ерекше шеберлікпен сомдап шықты.

Еліміз тәуелсіздігін алған алғашқы жылдары театрымыздың директоры ретінде, кейіннен «Қазақстан театр қайраткерлері одағының» төрағасы ретінде қаржылық тапшылықтарға, түрлі бөгеттерге қарамай, қыруар шаруа тындырғандығы оның Азамат ретінде білікті ұйымдастырушы екенінің дәлелі. Өнерге деген адалдық пен жанашырлық қасиет осы болса керек!

Елімізге белгілі қаншама өнер қайраткерлерін тәрбиелеген ұлағатты ұстаз, өнертану ғылымдарының кандидаты Тұңғышбай Қадіруллының өнер сүйер қауымды сүйіндіріп, дүние есігін ашқан күнімен құттықтай отырып, жаңа шығармашылық табыстар тілеймін! Өзің ән ғып толған «Өнер адамы» деген аттан ешқашан төмендеме! Өнердің бастауы болғанымен соңы жоқ, шексіз ғалам! Алдағы бағындырар биігің көп болсын!

ҰЛТ ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ САХНА ТІЛІН ЖЕТІЛДІРУДЕГІ ҮЛЕСІ

Д. Тұранқұлова
Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.

Түйіндеме: Бұл мақалада қазақ театрында сахна тілінен актерлерге дәріс берудің алғашқы кезеңі театр қабырғасында жүргізілгені айқындалды. Бұған белгілі режиссер Ж.Шанин, жазушы М.Әуезов сынды т.б. ұлт зиялыларының мол үлес қосқаны сараланды. Олар актерлердің өз дауысын меңгеруіне ерекше екпін қойды. Актердің сөйлеу мүшелерінің қызметіне, интонацияға, сөйлеу шапшаңдығына, кідіріске, дикцияға байланысты жұмыстар сол кезден бастап жүргізілгені нақты мысалдар негізінде дәлелденді.

Кілт сөздер: театр, шығармашылық, спектакль, режиссер, актер, дикция, дауыс, интонация.

Резюме: в данной статье было отмечено, что первый этап обучения актерам сценического языка в Казахском театре был проведен в стенах театра. Говорится и дается анализ о большом вкладе видных режиссеров, писателей и драматургов, таких как Шанин, Ауэзов и другие. Они акцентировали внимание на усвоении актерами своего голоса. Работы актера, связанные с

деятельностью речевых органов, интонацией, быстротой речи, голосового аппарата и голоса, дикцией были подтверждены на основе конкретных примеров.

Ключевые слова: театр, творчество, спектакль, режиссер, актер, дикция, голос, интонация.

Summary: in this article it was noted that the first stage of the actor's stage language training in the Kazakh theater was held in the theater. It is said and analyzed about the great contribution of prominent directors, writers and playwrights, such as Shanin, Auezov and others. They focused on the actors ' assimilation of their voices. The actor's works related to the activity of speech organs, intonation, speed of speech, voice apparatus and voice, diction were confirmed on the basis of specific examples.

Key words: theater, creativity, performance, director, actor, diction, voice, intonation.

Театр – адам өміріндегі табиғилық пен әдемілік заңдылықтарын бойына сақтаған өнер түрі болып саналады. Костюм, декорация, реквизит және т.б театр элементтері сахналық шығарманың заңдылықтарына сай жасалып сол дәуірдің уақыты мен кеңістігін анықтаса, актер - болып жатқан оқиға әрекеті мен кейіпкер мінездерін сомдайды. Алайда актер кейіпкерінің мінезін көрермен қауымға ашып беруде сахна тілінің атқарар қызметі өте зор. Қазақ театр актерлері мен режиссерлерін және телевидение мен радио жүргізушілерін дайындаған кезде ең басты пәндердің бірі «Сахна тілі» болып отыр. «Сахна тілі» пәнін оқытудың негізгі бастаулары туралы зерттеу жүргізген кезде сахна тіліне баулу қазақ театры шаңырақ көтерген кезден басталғанына көз жеткізуге болады.

Сахна тілінен актерлерге дәріс берудің бірінші кезеңі театр қабырғасында жүргізілді. Бұған кәсіби театр алғаш құрылған жылдары режиссерлік еткен Ж.Шаниннның пьеса мәтінімен жұмыс жасау тәсілдерін жатқызуға болады. Пьесаның идеясы мен тақырыбын түсіндіруден бастап, кейіпкерлердің сөздерін қалай айту керектігін репетиция кезінде мұқият түсіндірген. Эпостық тақырыптағы драмалық шығармалар бойынша қойылған спектакльдердегі кейіпкерлердің диалогтарын, оның мәні мен мазмұнын ашудағы сөздің роліне қатысты мазмұнды түсініктемелер берген. М.Әуезовтың «Еңлік-Кебек» трагедиясымен жұмыс жасаған кезде билердің сөзбен сайысатын сахнасындағы сөз шарпысуларынан от ұшқындау қажеттігін дұрыс ұқтырды. Екі рудың мықты билері бір-бірін сөзбен жеңе алмай тіресетін тұсы нағыз сөзбен найзаласқандай әсер тудырған. Актерлер пьесаның мәні мен мазмұнын ашу, қимыл-қозғалыс, қарым-қатынас, психологиялық толғану сәттері арқылы кейіпкерлердің көңіл-күйлерін білдіріп, сөзге салмақ салды. Бұған орындаушылардың ел өмірінің тыныс-тіршілігін, салт-дәстүрін жақсы білулері көп септігін тигізді. Олар кез-келген ұлттық пьесаларда еркін құлаш сермеді.

Ж.Шанин актерлердің өз дауысын меңгеруіне ерекше екпін қойды. Актердің сөйлеу мүшелерінің қызметіне, интонацияға, сөйлеу шапшаңдығына, кідіріске, дикцияға байланысты әр репетиция сайын айтудан, үйретуден жалықпады. Дауыс техникасын меңгеру, үн тазалығын, оның әуезін қалыптастыру, мінсіз сөз саптаудың жаттығуларын жасауды кестеге кіргізді. Актердің әдемі дауысы мен тамаша дикциясы құлаққа жағып қана қоймай, ең әуелі кейіпкердің ішкі жан дүниесін, күйзеліс-тебіренісін, қуаныш-қайғысын көрерменге жеткізе алатындай дәрежеге көтерілу керектігін сіңірді.

Театрдың екі жылдық жұмысына арналып жазылған «Қазақстан мемлекет театры» деген мақаласында: «Биыл театрымыздың жанында көркем пән, жақсы күйді үйрететін мектебіміз бар. Онда беретін сабақтар: 1) Қысқаша ән-күйдің ғылым жолындағы тетігі; 2) Әннің қағазға жазылатын таңбасы; 3) Ғылым жолымен ән салудың тетіктері.

Машықтану, ән салғанда демді қалай алу, дауысты әдемілеу, әнді әртүрлі дауысқа бөліп айту, тамақта қандай дыбыс шығаратын машыналар бар, соларды ұғу, күйсандық бөлімі, күйсандыққа қосылып ән салу сияқты сабақтар»,-деп [1, 36 б.] актерлер шеберлігін шыңдау жолында жасалып жатқан жұмыстарға тоқталған. Режиссерді айтуынша актерлердің ән салу

техникасын жақсарту, оларды нота тануға үйрету оңайға түспегенін жасырмаған. Драма актерлерінің көбісі әнді еркін сала бергенімен де, аспаптардың сүйемелдеуімен ән айту керек болған кезде, ілесе алмаған. Ж.Шанин пьеса мәтінімен жұмыс жасап қоймай, актерлердің сөйлеуіне, ән айтуына ерекше көмектескен. Бұл жөнінде сол жылдары режиссермен қоян-қолтық жұмыс істеген замандастары (Қ.Байсейітов, Қ.Жандарбеков, М.Әуезов, Қ.Бадыров, Ғ.Мүсірепов т.б.) көп естеліктер жазған.

Актерлерге сөздің мән-мағынасын қалай жеткізу керектігі жөнінде үлкен жұмыс жасаған жазушылардың бірі - М.Әуезов. Ол режиссерлер жүргізіп жатқан репетицияларға қатысып, сөздің айтылу ерекшеліктерін кеңінен түсіндірген. Оның театр алғаш құрылған жылдары жарық көрген ғылыми мақалаларында актердің сөзді айту шеберлігіне қатысты құнды пікірлері бар. Ұлы жазушы халықтық тілдің телегей-тегіз мол қазынасын, сөздің мағынасына қарай ондағы өзгерулерді, ауысулар мен алмасуларды, құбылулар мен құлпыруларды қалай ажырата білу керектігін де түсіндірді. Кейіпкердің сөзін зерттеп ойын анық жеткізуге төселу шеберлігін қалыптастыруға бағыттап отырды.

Белгілі театр сыншысы Б.Құндақбаев «Мұхтар Әуезов және театр» деп аталатын кітабын тұтастай М.Әуезовтың театр өнеріне қатысты шығармашылығын жіктеп терең зерттеу жүргізген. Ол: «Бүгінгі мәдениетіміздің үлкен бір арнасы-қазақтың ұлттық театр өнернің дүниеге келуі, профессионалдық үлгіде қалыптасуы мен дамуы М.Әуезовтың есімімен тығыз байланысты. Ол тұңғыш театрдың шығармашылық өміріне ұзақ жылдар бойы араласып, негізгі репертуар қорын жасады, оның бағыт-бағдарын анықтаған драматург. Қазақ драмтургиясының тұңғыштарының бірі «Еңлік-Кебектен» бастап, М.Әуезовтың барлық пьесалары сахнаға қойылып, ұлттық театрдың әр кезеңдегі даму белестерін айқындады»,-дей [2, 9 б.] келіп заңғар жазушының театрдың әрқилы мәселелерімен білек сыбана айналысқанын зерттеген. Шынымен де, М.Әуезов театрдың репертуарын байыту мақсатында орыс және батыс драматургтерінің пьесаларын ана тілімізге аударып, оның сахнаға шығуына ықпал етті. М.Әуезов өзінің театр спектакльдеріне қатысты жазған мақалаларында актерлік өнерге қатысты құнды ойларын ортаға салып отырды. Белгілі актер Е.Өмірзақовтың ойыны туралы: «Елубай-қызу қанды, ащы мысқыл иесі, ішінде сахна өнерінің қайнар көзі бар, жанды, отты ойыншы. Шынымен бабына келтіретін роль болса, Елубайдың іштен тасып шығатын қызуы өте мол. Мұнда өмір екпіні, өнер оты тіпті күшті сияқты. Сондықтан залды баурап, билеп, бағындырып алатын албастысы барға ұқсайды»,-деп [3, 63-64 б.б.] актердің ойын ерекшелігін білгірлікпен дөп басқан. Жазушының осы мақаласына терең үңілетін болсақ актердің бірінші қаруы тіл болғанын түсіну қиын емес. Ащы мысқыл тілден ғана төгіледі. Олай болса ел арасынан іріктеліп жиналған, сайдың тасындай жарқырап, өнерлерімен көзге түскен кәсіби театрдың шаңырағын көтерген актерлердің барлығы сахнадан тілді ойната білді. Олар ана тіліміздің әрбір сөзін жете түсініп, мағынасын дұрыс ұққандықтан сахнадағы сөз құлаққа жағымды, жүрекке жылы тиіп жатты.

Сахналық тілдің мәнділігі, сұлулығы әртүрлі жанрдағы спектакльдер сайын өркендей берді. 1930-шы жылдардың екінші жартысынан бастап Ресейдің актерлер оқытатын жоғары оқу орындарына өнері икемі бар қазақ жастары іріктеліп жіберіле бастады. Арнайы «Сахна тілінен» білім алған актерлердің сахнада сөйлеу тәсілдері де өзгеріске түсті. Бұл сахна тілін дамытудың екінші кезеңін құрайды.

Қазақ топырағында Мәскеудің А.Е.Луначарский атындағы мемлекеттік театр институтының режиссерлік бөлімін бітіріп елге оралған алғашқы кәсіби режиссер А.Тоқпановтың сахна тіліне деген ерекше қамқорлығы оның алғаш қойған М.Әуезов пен Л.Соболевтің «Абай» спектаклінен көрінді.

Спектакльді қоюға кіріспес бұрын Абай әлемін толық зерттеген режиссер ақынның төл шығармаларын - өлеңдерін, қара сөздерін, дастандарын ұқыпты түрде оқып танысып шығады. Спектакльге театр ұжымы үлкен жауапкершілікпен қарайды. Бұл туралы А.Тоқпанов: ««Абай» спектаклін алты ай дайындадық. Театр коллективі талай-талай пьесаны сахнаға шығарды ғой, бірақ «Абайды» даярлағанда ерекше творчестволық ықыласпен жұмыс істеді. Оның, әрине,

басты себебі-Абай бейнесінің ең тұғыш рет сахнаға шығуы және республикамыздың 20 жылдығына арналуында болуы керек. Бәрінен де басты бір себеп-пьесаның жазушының тебіренген жүрегінен шыққанында еді. Бүкіл коллектив актерлік сезіммен сезініп, іштей асқан жинақылықпен, ұқыптылықпен іске кірісті. Бірақ ұлы Абай, данышпан Абай көзімізге көпке дейін көрінбеді. Стол басындағы кезеңнен өтіп, сахнаға алғашқы мизансценаға шыққанда да, Абайды таба алмадық»,-деп [4, 19 б.] ұлы бейнені сахнаға шығарудың қиынға соққанын жазған. Ақыры, тәуекелге бел буып, М.Әуезовты репетицияға шақырғанда келіп, Абайдың Оразбайға қаратып айтатын «Сен не дейсің?» деген сөзді Қ.Қуанышбаевтың дұрыстап айтпағанына ренжіген автор: «Сен не дейсің де?» бүкіл Абай бейнесінің кілті тұр. Осы бір сөзінде күйіну де, түңілу де, тебірену де, таңдану да, тағысын-тағы толып жатқан көп астарлы сыр жатыр»,-деп [4, 19 б.] қатты ашуланғанын есіне алған. Ақыры, Абай бейнесі грим жасағаннан кейін барып, сабырлы, салмақты тұлғасымен ойдағыдай шыққанын жазған. Режиссердің бұл айтқандарынан ұлы жазушы М.Әуезов кейіпкерлердің аузымен айтылатын әр сөзді ойға құрғанын, егер режиссер мен актер тарапынан сөз астарын ашу қадағаланбаса, сахналық бейне жасалмайтынын көруге болады.

Алғашқы адыммын осындай күрделі туындыдан бастаған А.Тоқпанов қазақ театрында өзіндік өшпес қолтаңбасын қалдырды. Оның зерек зердесінің сүзгісінен өтіп, жарыққа шыққан спектакльдері өзінің режиссерлік шешімдерінің қызық та сонылығымен, реалистік негізінің беріктігімен, сахна өнерінің заңдылықтарын жетік білетін білімділігімен көзге түсті. Ол ұлы сахна реформаторы К.С.Станиславский жүйесімен жұмыс жасап, осы жүйенің қазақ театрында ірге тебуіне қажыр-қайратын сарқа пайдаланды. Соның заңды жемісі болып табылатын М.Ақынжановтың «Ыбырай Алтынсарин», Ә.Тәжібаевтың «Майрасы», Ш.Құсайыновтың «Алдар Көсесі» мен «Көктем желі», Н.Погодиннің «Кремль куранттары» ұлттық театрымыздың сол кездегі сүбелі табысы дәрежесіне дейін көтерілді. А.Тоқпанов өзінің барлық спектакльдерінде қазақтың құйқалы қара тілінің майын тамызып, бояу-бедерін, бүкіл болмыс-бітімін ашты. Сахна тілінің өзіндік әуенін, тарихи әуезін бар болмысымен түсініп қабылдаған ұстаз-режиссер болды. Театр өнерін шынайы шыңға көтеретін құдіретті күш сахна тілі екенін сан буын актерлер мен режиссерлердің санасына құя білді. Сахна тілінің мәдениеті хақында бірнеше мақалалар жазып қалдырды.

Сахна тілі – драматургиялық шығарманы көркемдеп жеткізудің басты құралы болып табылатынын өз спектакльдерінен көрсеткен режиссерлердің арасында М.Байсеркеновтың орны ерекше. Ол сахна тілін меңгерген актер кейіпкердің ішкі әлемін, әлеуметтік, психологиялық, ұлттық, тұрмыстық сипатын толық ашып көрсете алатынын өз қойылымдарынан көрсете алды. Зерделі режиссер К.С.Станиславскийдің шығармашылығына терең бойлап, оның еңбектерін қазақ тіліне тәржімалап, кеңінен түсіндірді. Қазақ театр сахнасында «кейіпкержандылық» мектебінің терең тамыр жаюына зор үлес қосты. Өзінің ғылыми еңбектері мен оқу-әдістемелік құралдарында актер мамандығын игерудің әдіс-тәсілдерін таратып жазды. Сонымен қоса актер шығармашылығындағы сөздің ролін алғашқы орынға қойып отырды. М.Байсеркенов: «Сахна тілі-өмірге ізгілік идеясын әкелетін символдық сипат. Сөз, оның ішінде сахналық сөз өзінің ішкі қитұрқы астар-мағынасымен, теңіздей тереңдігімен, пішіндік сымбат-айшығымен символ сабақтастығын тудырады. Анықтап айтқанда, тіл – идеяның символы. Әсілі, ыңыранған ішкі толғанысыңды, шүпілдеген мөлдір сезіміңді сахнадан көрермендерге тасымалдайтын асыл аспабың да, құдіретті қаруың да - сөз», - деп [5, 248-249 бб.] актер шығармашылығындағы сөздің орнына терең талдау жасаған. М.Байсеркеұлы өз спектакльдерінде сөз құдіретіне айрықша мән берді. Бүгінгі жас буын режиссерлерге сөзбен жұмыс жасаудың озық үлгілерін көрсетті. Одан тәлім алған актерлер мен режиссерлер қазіргі таңда өз ұстаздарының жарқын істерін жалғастырып жатыр.

Сахна тілі – актерлік өнердің бөлінбейтін бөлшегі. Белгілі педагог М.О.Кнебль: «Проблема слова занимает видное место в творческой практике русского актера. Не было, кажется, ни одного крупного деятеля в истории русского театра, который не задумывался бы

великой силой воздействия слова, не искал бы средств к тому, чтобы слова на сцене было насыщено правдой, проникнуто истинным чувством, исполнено значительным общественным содержанием. Русские актеры из поколения в поколение повышали свою требовательность к искусству сценической речи, добиваясь в ее звучании глубочайшей верности жизни», - деп [6, С.5] орыс актерлерінің сахна тіліне ыждаһатпен қарайтынын таратып жазған. Оның бұл айтқандары қазақ актерлеріне де тән. Шынында да, сахна тілі – кейіпкердің сахналық қойылым барысындағы мақсаты мен мүддесін көермендерге жеткізудің басты құралы болып есептеледі. Егер сөйлеп тұрған актердің аузынан бір дыбыс дұрыс естілмей қалса, онда сөйлемнің мән-мағынасы жойылады. Бұл туралы орыстың белгілі режиссері В.Н.Данченко былай деген: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач-и психологических, и пластических. Если оно с самого начала неверно понятно, неглубоко психологически, неметко в определении характерности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актерская мысль пойдет не по верному пути и приведет где-то протяжении роли к художественной трещине, к разрыву с течением пьесы»,-деп [7, С.213] сөз құдіретінің актер шығармашылығындағы роліне кеңінен тоқталған. Ұлы реформатордың пікірінше сөз астарын ашуға көптеген элементтер кіріседі. Сөз астарындағы автордың идеясы, асыл мұраты, сезім қуаты жасырын жатады. Адамның парасат санасы мен психологиялық тебіреніс иірімдерінен пайда болатын сөз арқылы ой мен күй құбылысын тербетіп, толқыныс тудыруға болады.

Қазақтың актерлік өнері ертеден келе жатқан халық шығармашылығынан сусындап, тұтас бір өнерге айналған тіл өнерінен бастау алады. Кез-келген театр жүйесінде сахналық тіл – кейіпкердің мақсаты мен мүддесін, жан-дүниесіндегі арпалыстарды, психологиялық тебіреністерді көрерменге жеткізудің басты құралы болып саналады.

Сахна тілінің басты мақсаты – сахна тілі заңдылықтарын ұстана отырып ойлы, бейнелі сөздің айтылу техникаларын терең меңгеріп және шығарманың жанрлық айырмашылығы мен стильдік ерекшеліктеріне қарай сөз саптау мәнерін келтіріп айту тәртібі деуге болады. Актер драматургтің идеясын, режиссердің мақсатын ескере отырып, қажетінше оны өзінің шеберлігімен дамытуға, шарықтау шегіне жеткізіп орындауға тырысып бағады. Осылайша, қағаз бетіне жазылған әрбір сөздің көрермен құлағына жеткенге дейін сан қырлы астары ашылып, қырланып, сараланып барып негізгі көздеген мақсатына жетуі сахналық тілдің заңдылықтары мен техникасына байланысты. Осы үдерістің жүзеге асуы және де сөздің негізгі атқаратын қызметінің орындалу деңгейі актердің құзырында деп білеміз. Бүгінгі таңда қазақ театрының актерлері сонау ата буын актерлеріміз жасап берген ұлы жолды жалғастырып жатыр.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Шанин Ж. Қазақстан мемлекет театры. Бел-белестер. (Құрастырған Б.Құндақбаев). Алматы, Өнер, 1987 ж. –288 б.
2. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997 ж. – 248 б.
3. Әуезов М. Қазақстан мемлекет театры. Шығармалар. 12 томдық. – Алматы: Жазушы, 1996. Т.8 – 451 б.
4. Тоқпанов А. Асқар Тоқпанов. (Құрастырған К.Уәли, Е.Ералы, А.Құлбаев, Г.Ауғанбаева). – Алматы: Өнер. 2005. – 240 б.
5. Байсеркенов М. Сахна және актер. («Станиславский жүйесі» әм оның тезистері мен негізгі заңдылықтары). – Алматы: Ана тілі, 1993. – 336 б.
6. Кнебль М.О.Слова в творчестве актера.–Москва: ВТО, 2018 г. – С.159
7. Вл. Немирович-Данченко. Театральное наследие: Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.:, 2017. Т.1, С. – 227.

Сахналық сөзді қозғаушы күш-психофизикалық әрекет

Абзелбаев М.Н.
Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері, ҚРКА-ның корреспондент мүшесі, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, « Сахна тілі» кафедрасының профессоры

Аннотация: Сахналық сөздің,өмірде қолданылатын жәй қарапайым сөзден айырмашылығы қандай? Ол тек таңдалып,іріктеліп жазылған сөздердің таза,анық айтылуымен ғана ерекшелене ме,жоқ әлде оның басқа да қырлары бар ма? Болашақ актерді тәрбиелеуде негізгі пәндердің бірі болып саналатын сахна тілінен бүгінгі күнге дейін жазлып келген оқулықтар мен оқу құралдары заманауи қаншалықты тиімді? Осы күнге дейін,қолданылып жүрген Мәскеудің мемлекеттік театр өнері институтының 70-ші жылдары жазылған пән бағдарламасы қаншалықты өзекті? Бұл сұрақтар бүгінде актер тәрбиелейтін әрбір театр педагогін толғандырары сөзсіз.
Түйін сөз: Сахнадағы әрекетті сөз, Қабылдау элементі, Импровизация.

Аннотация: В чем разница между сценическим словом,простым словом, используемым в жизни? Отличается ли он только чистым,четким произношением слов,которые были выбраны и отобраны,или у него есть другие аспекты? Насколько эффективны современные учебники и учебные пособия, написанные по сей день на языке сцены, который является одним из основных предметов в воспитании будущего актера? Насколько актуальна программа дисциплины,написанная в 70-е годы Московским государственным институтом театрального искусства, которая действует и по сей день? Эти вопросы, несомненно, волнуют каждого театрального педагога, которого сегодня воспитывает актер.
Ключевые слова: Действенное слово на сцене, Элемент восприятия, Импровизация.

Annotation: What is the difference between a stage word, a simple word used in life? Does it differ only in the clean, clear pronunciation of the words that have been chosen and selected, or does it have other aspects? How effective are modern textbooks and manuals written to this day in the language of the stage, which is one of the main subjects in the education of a future actor? How relevant is the discipline program written in the 70s by the Moscow State Institute of Theater Arts, which is still in operation today? These questions undoubtedly concern every theater teacher who is being brought up by an actor today.
Keyword: An effective word on stade, Element of perception, Improvisation.

Сахналық сөз... Ол қандай сөз?.. Сахналық сөздің,өмірде қолданылатын жәй қарапайым сөзден айырмашылығы қандай? Ол тек таңдалып,іріктеліп жазылған сөздердің таза,анық айтылуымен ғана ерекшелене ме,жоқ әлде оның басқа да қырлары бар ма? Болашақ актерді тәрбиелеуде негізгі пәндердің бірі болып саналатын сахна тілінен бүгінгі күнге дейін жазлып келген оқулықтар мен оқу құралдары заманауи қаншалықты тиімді? Осы күнге дейін,қолданылып жүрген Мәскеудің мемлекеттік театр өнері институтының 70-ші жылдары жазылған пән бағдарламасы қаншалықты өзекті? Бұл сұрақтар бүгінде актер тәрбиелейтін әрбір театр педагогін толғандырары сөзсіз. Себебі кей жағдайда төрт жыл бойы сахна тілінен білім алып, бағдарлама бойынша жұмыс жасап, сынақ- эмтихандарда жоғары бағаланып жүрген студенттердің өзі, театрға бармай жатып, тіпті дипломдық қойылымдардың өзңнде-ақ түрлі кедергілерге тап болып, сахнада құт- берекесі қашып, жиған- тергендерін шашып, өзі бір жақта,

сөзі бір жақта қалып қойып жатпай ма... Оған не себеп? Одан қалай арылуға болады? Бәлкім, кейбір тұрақталып қалған әдістемелер мен қосқасаңданып кеткен тәсілдерді қайта қарап, мәселені шешудің жаңа тың жолдарын қарастырған жөн болар... Мәселен, бағдарлама бойынша сахна тілінен студенттердің жұмыс жасайтын негізгі материалдары ақын өлеңдері,әңгімеден , повестен, романнан үзінділер, яғни ұсынылған жағдайды суреттеу, баяндау, әңгімелеу болып келеді. Ал, спектальде актер ұсынылған жағдайды әңгімелемейді, ол ұсынылған жағдайда өмір сүріп, ұсынылған жағдайда сөз сөйлейді. Осы айырмашылықтың өзіне-ақ, актер тәрбиелеу жолындағы екі пән арасындағы алшақтықты аңғаруға болады.

Сахна тілі сабағында студент тыңдаушысын серіктесім деп ұғып (педогогі солай түсіндірген,ал тыңдаушы ешуақытта актерге серітес бола алмайды) , бағдарлама бойынша дайындаған материалдарын баыснан аяғына дейін тоқтамай айтып (немес оқып) үйренсе, спектакльде сахнадағы серіктесі қайта-қайта оның сөзін бөліп, музыка, свет, мизансцена, физикалық әрекеттер,режиссерлік кідірістер тәрізді кедергілерге жиі-жиі тап болып, өзінің машықтанған сөйлеу мәнерінің қайда қалғанын білмей, есі кетіп сасқалақтап, шашылып қалып жатады. Бұл орайда да екі пән арасындағы алшақтықты байқау қиын емес.

Осындай жағдайларға назар аудара отырып, кейде тіпті, ұзақ жылдар бойы қолданылып келе жатқан сахна тілінің бағдарламасы актер тәрбиелеуге емес, көркемсөз оқушы (чтец) дайындауға арналған ба деп қаласың.....Әрине, мен бұл мақаламда ағымнан жарылып өз тәжірибеммен бөлісуді, өз тәсілдік жұмысымды ортаға салуды мақсат тұтқан жоқпын. Мен тек, көкейде жүрген кейбір мәселелер туралы ой өрбіткім ғана келді. Ең бастысы кімді, қайда дайындап жатқанымызды ұмытпай,қандайда бір жаттығуды жасатпас бұрын , қандайда бір мәтінді оқытпас бұрын қандай мәтінді оқытпас бұрын,ол болашақ актерге саханаға не береді,онда қабылдау элементі бар ма, сол туралы ойлау керек. Ал, психофизикалық әрекет арқылы туатын сахналық сөз- ұсынылған жағдайға, сахнадағы серіктесіңнің айтайын деген ойына, іс-әрекетіне, сөйлеген сөзіне орай сөйленетінін әстен естен шығармаған жөн.

Қалай үйретті солай ғана сөйлеуден аса алмайтын,имправизацияға бара алмайтын оқушының жақсы актер бола қоюы да екіталай.Әрине, мына әріпке тілің келмейді, мына әріп естілмейді,мына сөзді қатты айт, мына сөзді ақырын айт деп, сөздің қара басының қамын ғана ойлап, актер тәрбиелеудің орнына филологиямен айналысу кейбір, педогогтар үшін оңайырақ, әрі ұтымды да болуы мүмкін. Ал, болашақ актер үшін оның түкке де қажеті жоқ. Сондықтан сахналық сөзді тудыратын психофизикалық әрекет екендігін ескере отырып, сөз әрекетінің элементтерін актер шеберлігінің элементтерімен тығыс байланыстыру арқылы жұмыс жасау, сауатты, толыққанды актер тәрбиелеу- әрбір театр педогогінің - абзал борышы болып қала бермек.

«ҚАЗАҚТАР» СПЕКТАКЛІНДЕГІ РЕЖИССЕРЛІК ТҰЖЫРЫМ

Исламбаева Зухра Усманбековна
өнертану кандидаты, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры
Қазақстан, Алматы
E-mail: zetta1975@mail.ru

Аңдатпа. Ғылыми мақалада М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына Тұңғышбай Жаманқұловтың режиссурасымен қойылған «Қазақтар» спектаклі талданған. Шығарма авторлары Ш.Құсайынов пен Қ.Ысқақ баяндаған қазақ пен өзбек

арасындағы тарихи қақтығыс режиссердің өзіндік тұжырымы арқылы айшықты көрінеді. Зерттеуші спектакль басталғанда қазақ даласындағы бал-бал тастың жанды бейнеге айналуы мен қойылым соңында Қасым ханның да тас мүсіннің кейпіне енуін ұтымды табылған режиссерлік деталь ретінде қарастырған. Сол сияқты рольдердегі Т.Жаманқұлов, Б.Әбділманов (Жәнібек), Е.Біләл (Мұхаммад), Ж.Толғанбайдың (дуана-сарбаз) шығармашылық ізденістерін кеңінен саралаған.

Кілт сөздер: театр, режиссер, тарихи шығарма, актерлік шеберлік, бейне, тұжырым, тәуелсіздік.

Аннотация. В научной статье проанализирован спектакль «Казахи», поставленный режиссером Тунгышбаем Жаманкуловым на сцене академического театра драмы им. М.Ауэзова. Исторический конфликт между казахами и узбеками, изложенный авторами произведения Ш.Хусаиновым и К.Искаком, глубоко раскрыт по замыслу режиссера. Исследователь раскрывает как в начале спектакля камни бал-бал в казахской степи оживают, а в конце постановки Касым хан превращается в каменную скульптуру и это стало рациональной режиссерской деталью. Также широко проанализированы творческие искания Т.Жаманкулова, Б.Абдильманова (Жанибек), Е.Билал (Мухаммад), Ж.Тулганбай (дервиш-солдат).

Ключевые слова: театр, режиссер, историческое произведение, актерское мастерство, образ, концепция, независимость.

Summar. The scientific article analyzes the play «Kazakhs» staged by director Tungyshbay Zhamankulov on the stage of the academic drama theater named after M.Auezov. The historical conflict between kazakhs and uzbeks, described by the authors of the work Sh.Khusainov and K.Iskak, deeply revealed according to the director's plan. The researcher reveals how, at the beginning of the performance, the stones of the ball-ball in the kazakh steppe come to life, and at the end of the production, Kasym khan turns into a stone sculpture and this became a rational director's detail. The creative searches of T.Zhamankulov, B.Abdulmanov (Zhanibek), E.Bilal (Muhammad), J.Tulganbay (dervish soldier) are also widely analyzed.

Keywords: theater, director, historical work, acting, image, concept, independence.

Тәуелсіздік жылдарында театрлар репертуарын саяси ірі кезеңдер, тұтас бір халықтың қоғамдық-әлеуметтік, психологиялық-моральдық ахуалына жауапты, тарих төрінен орын алған тұлғалардың көркем бейнелері суреттелген пьесалар маңызды орында тұрды. Сондай ауқымды тақырыптан ой қозғайтын Шахимарден мен Қ.Ысқақтың «Қазақтар» драмасы М.Әуезов атындағы академиялық драма театры сахнасында Тұңғышбай Жаманқұловтың режиссурасымен қойылды (2005 ж.).

Бөрінің ұлыған үнімен шымылдық ашылғанда бал-бал тастардың кейпіндегі үш бидің сұлбасы сахнада шыр айналып, тарихтың сонау тереңінен бүгінге қарай аяңдайды. «...сахнаның айналым табаны (круг) жә-әй айналып тұр екен. Көмескілене көрінген үш балбал тас та (обалар) дөңгелеп келеді... Басқа басы артық ештеңе жоқ, сахна тап-таза, әрі кең, әрі биік, ұлан-ғайыр... Міне, балбалдар дөңгеленген күйі бізге жақындай берді... Біріншісі, екіншісі... Кенет... сөйлей бастады! Тереңнен... алыстан... ғасырлардан... жеті қат жер астынан! Дұрысы... – он бесінші ғасырдан» [1, 119 б.]. Бұл – шығарма арқауындағы тарихи кезеңді сөйлеткен Т.Жаманқұловтың режиссерлік қысқаша тезисі. Екінші бөлімнің де осы бал-бал тастардың айналуымен басталуы Жәнібектен кейінгі, яғни он жыл өзбекпен соғысқан қазақ тарихының жаңа беттерінен хабардар етеді.

Қойылым финалында осы үш обаның қатарына қосылған Қасымның да тас мүсінге, ескерткіш-мұраға айналуы шығарманың композициялық бүтіндігі, режиссерлік танымы ретінде ұтымды тәсіл болған. Хан ортадағы тақты шыр айналған сахнамен кейінгі жылдарға,

ғасырларға қалдырады. Демек, тарих жалғастығы бұл – өмір процесі. Жәнібек хан тігіп кеткен қазақ хандығының мұндай символдық үлгісі бүгінгі тәуелсіз қазақ мемлекетімен сабақтастықты аңғартады. Т.Жаманқұловтың осындай режиссерлік толғауы көркемдік талғамның үдесінен шықты деуге негіз бар. Өйткені ол XV пен XXI ғасыр аралығындағы қазақ жүріп өткен алты жүз жылдық сара жолдың байланысын, жүйесін шашыратпай, нақты мазмұнға құрған. Шымылдықтың «Тәуелсіздік!» деген сөзбен ашылуының өзі ғасырлар бойғы армандаған еркіндіктің кілті болып табылған.

Сахна кеңістігін алып жатқан көк аспан мен сары топырақтың (жер) тоғысуының өзі қазақ жерінің асқақ арманын, езгіні емес елдікті көздеген мақсатын, көкжиегі шексіз даланың мұрат-мүддесін байқатады. Қасым ордасында қалқан, садақ пен оның жебелері ілініпті (суретші Ерік Әдісбек). Елі мен халқының келешегі үшін ерлер салған сойқанның, сатқындықтың, зұлымдық пен қоғамдық-саяси тартыс жолындағы қанды оқиғалардың куәсіндей сахна төрінде қызыл ай тұр. Бастан-аяқ қызмет ететін бұл деталь тәуелсіздіктің қазақ жеріне оңай жолмен келмегендігін меңзейді.

Қойылымда композитор Әділ Бестібаевтың күй-әуендері мен өзбек музыкасы оқиға-әрекеттің өтетін орнына, драмалық тартыстың барысына сәйкес қисынды үйлескен. Костюмдер де кейіпкерлердің әлеуметтік тұлғасына, ортасына, қазақ жерінің табиғатына сәйкес пішіліпті.

Көпшілік тарихи салмағы зор, бүгінгі көрермен алдындағы жауапкершілігі үлкен спектакльде актерлік-орындаушылық өнердің өлшемін танығандай болды. Т.Жаманқұлов ойынында XV ғасырдағы Тұран қағанатын құрған ой салмағы ауыр, қоғамдық-саяси жолы күрделі Жәнібек ханның биік тұлғасы көрінді. Актер көзқарасы, көп сөйлемей, керісінше тұңғиық ойға батуы әсерлі беріледі. «Менің жүрегімді мұздатқан ұлы түркінің ұлысқа бөлініп, ұлы хан Әбілхайырдың ұлан-ғайыр елі бір-бірімен шабысып, сұлтандары табысудың орнына бір-бірімен атысып, тірісінде ордасын сыйламай, өлген соң обасында жылағаны. Ежелгі Тұранды қайта көтеріп, екі мұхиттың арасын ежелгі түркімен қайта толтырсам деген бабаң Шыңғыстың аманатын неге ұмыттық?! Қазақ та болмасқа керек, өзбек те болмасқа керек, Ұлы Тұран бір халықпен толмас па!». Осы бір терең ой-толғауда өз елінің болашағына алаңдаушылық, психологиялық күйзеліс, өз алдына бөлініп кеткен ұлыстармен дипломатиялық қарым-қатынастың, ортақ тіл табудың күрделі жолын танып-білу жатыр.

Келесі бір көріністе Жәнібек – Т.Жаманқұлов балаларына сынай қарап отыр, ұлдарының ішінде бүтін бір ұлттың тізгінін ұстап, елін соңына еріте білетін дараны іздейді ол. «Ұлы Тұранның» бірлігі мен тірлігі жолында мазаланған ханның арманы – қағанатқа қосылып, тұтас ел болу. «Бүгіннен бастап Қазақстан!» деп бір мемлекеттің іргесін қалап, шекарасын бекіткен Жәнібек – Т.Жаманқұловтың екпінді сөзі патриотизмнің, отансүйгіштіктің ұранына айналды. Және осы бір ауыз сөз қазақ елінің философиялық, психологиялық, генетикалық сипатының өзгешелігін одан әрі ұғындыра түскендей. Жалпы «актер кейіпкерден биік болуы керек» прниципін ұстанған және сол үрдістің үдесінен шыға білген Т.Жаманқұловтың орындаушылық шеберлігі мен режиссерлік танымы бұл жолы да көркемдік биіктен көрінді.

Екінші құрамдағы Болат Әбділманов та сабырлы, салмақты жүрісімен, ойлы, зерделі түр-тұлғасымен, кесекті келбетімен Жәнібектің зор бейнесіне сәйкес келіпті. Актер ханның психологиялық толғанысы мен қаталдығын қатар бедерлейді. «Ол әрқайсысы әр жаққа тартып жатқан ұлыстардың басын қосып, бір тудың астына жинасам, ешкімге жем болмай, айрандай ұйып отырған ел дәрежесіне жеткізсем деп өз ойымен арпалысып отырған Жәнібек ханның психологиясына тереңдеп бойлай алған. Жәнібек ханның сырты сұсты, сөзі нық болғанымен, ішінде ой қазандай қайнап жатқанын Болаттың жүзіндегі құбылыстан да, әр қимыл-қозғалысынан да айқын аңғарасыз» [2].

Режиссер тұжырымында Нагир ханымның қолындағы қуыршақтың саяси мәні зор. Бұл – Шайбанидің арман-мақсаты. Яғни, Мұхаммадтың көздегені – Нагир ханымды Қасымға беріп, қазақ елін өз уысында ұстау. Бұл рольдегі Ерлан Біләл кейіпкерінің сынай қараған көзқарасын, кекесінді, зымиян күлкісін Қасым сұлтанмен сөз тартысында әдемі келістіреді. Ол сахналық

қимыл-қозғалысын, жүрісін кейіпкер мінезіне тән, оның қазақ жеріне келудегі басты мақсатының астарына қарай өрбітіп отырады. Мұхаммад – Е.Біләл болашақта Әбілхайыр ұрпағының өзіне бағынатынына нық сенімді. Актер кейіпкерінің қазақ жерін күшпен, күшпен болмаса айламен бағындыру тілегін ой мен астарлы сөздің қағысуында, мимикалық құбылу мен дауыс-үн пластикасының жылдам өзгерісінде байқатып отырады.

Сахнада бір-ақ рет көрінсе де көрерменге ерекше әсер берген кейіпкер Жалғас Толғанбай орындаған дуана-сарбаз болды. Ханға батыл кіріп, көрген-білгенінен хабардар еткен ол ел ішіндегі ауыр жағдайды бағдарлай алған, арадағы жансыздардың әрекетін таныған, түсінген. Бар болмысымен «қазақ» деп атқа қонған, ел-жұрты, туған жері үшін жанын беруге даяр сарбаз – Ж.Толғанбайдың көздегені – ел тыныштығын сақтау, қазақ мүддесін қорғау. Сол жолда қапысыз өлім тырнағына да ілінеді. Жалпы «актердің түр-тұлғасы да сөзіне сай, оның қимыл-қозғалысынан да ішкі толғаныс сыртқа теуіп тұрғандай» [2].

Ал, Қасым Асылбек Боранбайдың сомдауында ақылына емес, ашуына бағынған, қызуқанды, кекшіл жан болып шықты. Бұл бейне көрегендігімен, парасатымен қиыннан шығар жол табатын, елді соңына ерте алатын хас тұлға деңгейіне жете алмаған. Қасым ханның Жәнібек пен Керейдің орнатып кеткен хандығының іргетасын биіктету, керегесін кеңейту жолындағы істерін тарихи деректерден жақсы білгенімізбен спектакльден көре алмадық. Бұл А.Боранбайдың басқа жанрлардағы, түрлі тақырыптан ой қозғайтын шығармалардағы өзге кейіпкерлерімен сарындас болып шығуынан, ханның ішкі жан сарайы мен сыртқы болмысының әдемі ойын бедерінде жүйелі, шынайы үйлеспегендігінен болып отыр. Актер тағдыры сыртқы жау мен ішкі алауыздықтың нағыз өршіген дәуіріне тап келген Қасымның қиындықтар мен қауіп-қатерді мойымай көтере алған өр тұлғасын көрсете алмады. Бойын кернеген ашу мен ызаның туындау себебі ашылмай, драмалық оқиғалар тізбегіндегі әрекет дамуында нақты жүйе, белгілі мақсат пен мүдденің ізі байқалмады.

Мұнымен бірге Ана (Торғын Тасыбекова), Керей (Айдос Бектемір), Қойгелді (Үсіпхан Сейтімбет), Тойгелді (Жандарбек Садырбаев), Мойынсыз (Дулыға Ақмолда), т.б. бейнелердің солғын шығуын актерлердің көбінде бір орында тұрып сөйлеуінен, жасандылықтың, сыртқы әдіс-тәсілдің орын алғандығынан, айғай мен шуға себеп-салдардың жоқтығынан деп айта аламыз.

Екінші бөлімде Жәнібектен кейін хан сайланған Мұрындықтың қастандығы ішкі алауыздықтың өршуін арттырып, Ұлытауға қоныс аударған Қасымның хандықты, билікті қайта күшейтуіне әкеледі. Дуана-сарбаздың өлімі мен Нагир ханымның ажалына себепкер болған қаскөйлік те Қасым ханға бағытталған-ды. Арада жүрген жансыздардың, яғни Мұрындықтың осындай істерінің барлығына төтеп беріп, ойшылдығымен, ұлағатымен елді соңына еріткен Қасымның көрегендігін паш ететін қасиеті Бұхар имамдары ұсынған шариғат жолын емес, сол XV ғасырда-ақ халқы «Қасым салған қасқа жол» деп атаған ежелгі билер заңын таңдап, күшіне енгізуі дейміз. Қоғамдық-саяси маңызы зор бұл құжаттың 200-300 жыл бойы қолданыста болғандығы зерттеу-деректерден белгілі. Демек, бірнеше ғасыр бойы қазақ халқының тағдырына, адамзаттық-әлеуметтік құқына ықпал еткен бұл жарғының да спектакльде көркемдік әрі рухани құндылығының болуы маңызды. Алайда мұның айтылуы бар да, халық жадына жету жолы, жасалу көзі беймәлім болып қалған.

Т.Жаманқұлов өз идеясын былай түсіндіреді: «Мен бұл қойылым арқылы күллі түркі халықтарының бауырмалдығын, туысқандығын көрсеткім келеді. Шайбанилермен арамызда 19-20 жыл соғыс болғаны рас. Соғыс отарлау үшін емес, осы мемлекетті құру үшін жасалған соғыс болғаны тарихтан белгілі. ...өзбек те, қазақ та бір түркі тұқымынан тараған ел екендігін, екі ұлттың бір-бірімен бауыр екендігін көрсетуді көздедім. Менің режиссерлік көкейкесті мақсатым осы. Бұл жерде екі ұлттың бірігудің, бауыр болудың, туысқан болудың идеясы бар» [3]. Спектакль идеясының түп төркіні Қойгелді мен Тойгелді образынан шығып отырғаны анық. Ағайынды екі жігіттің қас дұшпанға айналуы, бітім таппай бірін-бірі өлтіруі – автор суреттеуіндегі басы бірікпеген қазақ пен өзбектің екі ел екендігінің айқын көрінісі. Бұл

бейнелердің солғындығы, актерлердің шынайылықтан тыс ойындары, сахнада мазмұнсыз айғайдың орын алғандығы режиссердің негізгі мақсатының ақталмауына себепкер болған.

Қорыта айтқанда, кейбір актерлік ойындар әлсіз болғанымен мұнда қазақ елінің асқақтығы мен парасатын, көрегендігі мен көсемдігін насихаттаудың, бүгінгі жаһандық дәуірде қоғамдық құндылығы артып, уақыт өткен сайын халық жадына жақындай түсер ұлттық идеологияның сарыны жатыр.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1 Тұңғышбай әл-Тарази. СӨЗ (ғылыми мақалалар, естеліктер, интервьюлер, аударма). – Алматы: Нұрлы әлем, 2008. т. 2. – 280 б.

2 Қуанышбекқызы Ж. Тозақтан аман шыққан халық // Егемен Қазақстан. – 2006, қаңтар – 31.

3 «Қазақтар» (сұхбат) // Қазақ. – 2006, сәуір – 28.

Пути развития Салаватского государственного башкирского драматического театра: традиции и универсальность художественного языка

А.С. Сагитова

кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе

Уфимский государственный институт искусств

имени Загира Исмагилова

aiselu83@mail.ru

Аннотация: В данной статье даётся краткий исторический очерк одного из главных театров Республики Башкортостан – Салаватского государственного башкирского драматического театра, который весной 2023 года отмечает свой 90-летний юбилей. История театра – это не только цифры, не только юбилейная дата. Это, прежде всего люди, которые своим трудом, служением, творчеством внесли неоценимый вклад в создание и сохранение театра. В этой статье мы вспоминаем их имена.

Annotation: This article provides a brief historical overview of one of the main theaters of the Republic of Bashkortostan - the Salavat State Bashkir Drama Theater, which in the spring of 2023 celebrates its 90th anniversary. The history of the theater is not only numbers, not only an anniversary. These are, first of all, people who, through their work, service, creativity, have made an invaluable contribution to the creation and preservation of the theater. In this article, we recall their names.

Ключевые слова: Салаватский башкирский театр, спектакль, актер, режиссер, репертуар, пьеса, традиции.

Салаватский государственный башкирский драматический театр расположен между Уфой и Оренбургом, в крупном, относительно недавно образованном (середина 50-х годов прошлого столетия) промышленном городке, который носит имя национального героя, борца за свободу башкирского народа Салавата Юлаева. Это один из ведущих театров республики, сочетающий в себе верность национальным традициям с его тягой к фольклору, сказовой манере исполнения, преданность обычаям и одновременно открытость современным формам отражения действительности. Такая двойственность театра, скорее всего, обусловлена его местонахождением. С одной стороны, он близок к простому народу, с его культурными и духовным ценностями, чистотой восприятия и первозданностью мировоззрения. Неслучайно большая часть жизни актеров Салаватского театра, беспрерывно выезжающих на гастроли в близлежащие города и сёла республики не только со спектаклями, но и с концертами, проходит на колёсах. С другой стороны, это театр, который не боится авангардных идей в искусстве, новаторских театральных форм и провокационных тем. Он смело идёт на эксперименты, а

эксперимент, как известно, расширяет привычные границы сценических возможностей, открывая дорогу в будущее. И сегодня Салаватский театр, питаясь всеми соками богатой почвы, подобно башкирскому батыру крепко стоит на возделанной предками земле и уверенно смотрит в завтрашний день.

Иначе, как объяснить соседство в репертуаре таких отличных друг на друга постановок, как тонкий, поэтический спектакль «Земляки» (2016) по прозе Мустая Карима (реж. – Антон Фёдоров) и хлёсткая современная «Горка» А. Житковского (реж. – Ильсур Казакбаев, 2021)? Таких полярных жанров, как излюбленная национальным зрителем мелодрама «Мгновение жизни» Н. Мусина (реж. – Лиана Нигматуллина, 2020) и остросоциальная актуальная притча «Беруши» О. Жанайдарова (реж. – Ильсур Казакбаев, 2019)? И как лирический «Шукшин» (реж. – Антон Фёдоров, 2016) по рассказам отечественного писателя удачно согласовывается с кровавой исторической национальной трагедией собирателя башкирского фольклора М. Бурангулова «Идукай» (реж. – Ильсур Казакбаев, 2019) и гротескно-мрачным «Глумовым» А. Островского (реж. – Антон Фёдоров, 2017)? Кроме того, Салаватский театр одним из первых в республике заговорил о такой проблеме, как аутизм, в очень важном спектакле для подростков «Всем, кого касается» Д. Сидерс (реж. – Ильшат Мухутдинов, 2020). Порой кажется, что актёры Салаватского театра могут сыграть всё: им подвластны и глубокое психологическое проживание, и игровой, и театр «отчуждения», а также буффонада, клоунада и пантомима.

Большинство вышеупомянутых спектаклей были поставлены в 2010-е годы молодыми и даже начинающими режиссерами. Сегодня это окрепшие и вполне известные профессионалы своего дела, занимающиеся постановками по всей стране, как например, Антон Фёдоров и Ильсур Казакбаев. Но именно Салаватский театр, на наш взгляд, стал тем трамплином, откуда режиссеры, набрав высоту, взлетели к новым возможностям. Этим и объясняется жанровое и стилевое разнообразие репертуара Салаватского театра, который, находясь недалеко от столицы, становится стартовой площадкой для многих постановщиков, как, например, и для видного отечественного театрального деятеля, заслуженного артиста РФ, народного артиста РБ Олега Ханова, своеобразный режиссёрский почерк которого сложился также в этом театре.

***

Истоки Салаватского театра уходят в начало 30-х годов прошлого столетия, когда в селе Карамалы Аургазинского района силами передовых учителей был образован драмкружок. В то время во многих деревнях и особенно в районных центрах создавались такие самодеятельные кружки, где давались различные концерты и даже одноактные спектакли. Первой постановкой, с которой принято начинать историю Салаватского театра, считается «Синяя шаль» К. Тинчурина, премьера которой состоялась осенью 1932 года. Уже через год драмкружок переезжает в село Толбазы и получает статут Аургазинского колхозно-совхозного тетра, где играет на сцене нового здания сельского клуба. В год театр выпускает десяток спектаклей, среди которых были и такие, что шли с позднего вечера до утра, а зритель не расходился. Вскоре театр пополняется выпускниками театрального отделения Уфимского техникума искусств, укрепляется и материально-техническая база, для постановок приглашается известный в то время театральный деятель, режиссер и актриса Елизаветта Сыртланова-Шляхтина, которая поднимает театр на профессиональный уровень.

Шли годы. Театр переживал периоды упадка и расцвета. Едва не закрылся в годы Великой отечественной войны – сохранили семь девушек, семь актрис, которые играли как женские, так и мужские роли. Это одна из самых трагических и одновременно романтических страниц в истории Салаватского театра Аургазинского периода, воплощенная на сцене в постановке «Семь девушек» по одноименной пьесе Н. Асанбаева (реж. – Айрат Абушахманов) в 2008 году. Этот был спектакль о силе духа и преданности своему делу, о хрупкости и невероятной человеческой воле. Вот их имена: Закия Ахмерова, Газиза Насырова, Шарифа Мухамадиева, Гульсум Миргасимова, Накия Алтынбекова, Айсылу Ганиева, Нагима

Давлетшина. У театра установлен памятник в честь этих прекрасных и одновременно мужественных актрис.

Осенью 1956 года директор Аургазинского колхозно-совхозного театра Ибрагим Ахмеров начинает прокладывать новый путь в истории театра[2]. Благодаря его усилиям театр переезжает в только что образованный город Салават, и долгое время, вплоть до 1992 года, не имея собственного здания, работает на различных площадках, как и прежде, продолжая жить «на колёсах». В этот период складывается серьёзное профессиональное лицо театра, он становится известным далеко за пределами Башкортостана, расширяется его гастрольная и фестивальная деятельность. На афише театра параллельно соседствует отечественная, зарубежная классика и национальная драматургия. В разные годы здесь работают выпускники столичных ВУЗов. Так в 1956 году в Салаватский театр приезжает выпускник Государственного института театрального искусства им. А.В. Луначарского (курс Ю.А. Завадского), уроженец Ишимбайского района Халит Усманов, который становится первым профессиональным режиссером в этом театре. Свою работу он начинает с изучения и раскрытия возможностей каждого актера, с которыми занимается индивидуально. Постепенно освобождая артистов от штампов, всю свою энергию и знания он направляет на постановку таких произведений, как «Галиябану» М. Файзи, «В поисках радости» В. Розова, «Тансулпан» К. Даяна. Но самым заметным явлением в жизни республики тех лет станет спектакль Халита Усманова «Огненный вихрь» А.Мирзагитова, поразивший зрителя новизной мизансценических решений, правдивой актерской игрой и драматическими столкновениями.

В 1960 году театр возглавляет приехавший в Салават после окончания ГИТИСа (курс М.О Кнебель и А.Д. Попова), впоследствии знаменитый в республике режиссер, заслуженный деятель искусств БАССР Рафаэль Аюпов. Первая же его постановка «Зимагоры» С. Мифтахова – пламенный спектакль о героической борьбе народа за свободу принес театру большой успех и зрительскую любовь. Далее были «Райса» и «Файзи» Н.Асанбаева, «Неспетая песня» М. Карима, «Горькие осенние ветра» А.Гилязева, которые раскрывали морально-этические проблемы переходного периода.

Около двадцати лет с перерывами в разные годы главным режиссером и художественным руководителем театра был выпускник Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, позднее заслуженный деятель искусств РФ и БАССР Вазих Сайфуллин (курс А.И. Кацмана и Г.А. Товстоногова), который обогатил репертуар театра названиями зарубежных авторов. Это «Чудак» Н.Хикмета, «Обжалованию не подлежит» Т. Абдумомунова, «Эзоп» Г. Фигейредо, «Бай и батрак» Хамзы Хакимзаде Ниязи. В своём интервью он говорил: «Творческое развитие любого театра связано с его репертуаром. Можно сказать, что лицо театра определяет только репертуар. Но, если репертуар театра состоит из качественных произведений, а в труппе нет сильных актёров, способных воплотить эти произведения на достойном уровне, то лицо театра определяет не только репертуар. Театр – это единый творческий организм, где репертуар и актер развиваются в комплексе»[3].

В Салаватском театре сформировался как режиссер заслуженный деятель искусств РСФСР и БАССР Лек Валеев, получивший также ленинградское образование (класс А.А. Музиля). Известный башкирский режиссер, который прославился благодаря своим постановка на сцене Башкирского государственного академического театра драмы имени Мажита Гафури, внёс свой вклад в историю Салаватского театра, где осуществил такие постановки, как «Страна Айгуль» М. Карима, «В день свадьбы» В.Розова и другие.

Выпускница Алма-Атинского государственного театрально-художественного института Гульдар Ильясова, впоследствии заслуженный деятель искусств РБ также дебютировала на

[2] Сабитов М. Годы ведут к вершинам. Салаватский государственный башкирский театр драмы: очерк. (на башкирском языке) – Уфа: Издательство «Китап». 1993. – С.20.

[3] Сабитов М. Годы ведут к вершинам. Салаватский государственный башкирский театр драмы: очерк. (на башкирском языке) – Уфа: Издательство «Китап». 1993. – С. 37

сцене Салаватского театра спектаклем «Ретро» А. Галина. В 1989 году она осуществила постановку «Расстрелянный табун», после которой имя драматурга Флорида Булякова стало известным в Республике Башкортостан.

Славу театра составила его труппа – это народные артисты БАССР Файзулла Бахтияров, Газиза Насырова, Рим Баянов, Риф Музагитов, Райса Сайфуллина; заслуженны артисты БАССР Бикташ Калимуллин, Закия Ахмерова, Минигаян Амирханова, Флера Хабибуллина, Мунира Занина; народные артисты РБ Винира Хасанова, Рим Аминов, Флюра Нигматуллина, Рафаэль Салихов, Гульшат и Рим Зиязетдиновы, Риза Магадеев, заслуженный артист РФ Миндулла Идрисов, заслуженны артисты РБ Гульнур Янбердина и многие другие.

Театр – искусство элитарное, всегда нуждающееся в спонсорстве. Без государственной поддержки, меценатства театр обречён на гибель или жалкое существование. Даже будучи созданным на государственные субсидии, театру, увы, приходится пробивать дорогу самостоятельно. Такова судьба любого ищущего, «неспокойного», творчески свободного театрального коллектива. Особенно это касается периферийных театров, расположенных далеко от центров. Благо, в последние годы в России появились всевозможные проекты, как например «Культура малых городов», благодаря которой осуществляется необходимая материальная помощь таким театрам, как Салаватский, который, к слову, в рамках данного проекта уже осуществил десяток значительных премьер. Но если рассматривать историю Салаватского театра в целом, нетрудно обнаружить его главное свойство – это умение выживать, способность адаптироваться в суровых обстоятельствах небольшого города, где постоянно необходимо удерживать внимание немногочисленного населения не только спектаклями, но и различными арт-проектами. В таких условиях очень сложно не скатиться к примитивно-развлекательным жанрам, дабы привлечь зрителя. К тому же, как показывает история, режиссёры, руководители в Салаватском театре долго не задерживаются (за редким исключением). В основном, достигнув определенного уровня мастерства, молодые специалисты уезжают в большие города. И это правильно. Такова жизнь. Но Салаватский театр снова начинает искать профессионального режиссера, который мог бы возглавить коллектив и вести его в нужном направлении не один сезон. Со своей программой, со своим менеджерским и маркетинговым подходом.

Салаватский театр за всю свою историю пережил разное, но каждый раз появлялись люди – умелые режиссеры или неравнодушные директора, которые удивительным образом поднимали театр на новые высоты, а невероятно сильная и преданная салаватская труппа всегда оказывалась открытой на любые эксперименты. Например, легендарный директор, заслуженный работник культуры РБ Марс Шарипович Яппаров, возглавлявший театр двадцать лет, формировал отношения с городской властью и руководителями ведущих промышленных предприятий. Именно благодаря ему в 1992 году театр переехал в свой новый дом – бывшее здание Дома культуры «Машиностроитель». Заслуженный деятель искусств РБ Найля Абдулхаева Сафаргулова, продолжившая дело М.Ш. Яппарова, с присущей её мощной творческой энергией организовала в Салавате фестиваль «Театральная весна», который собрал у себя творческих единомышленников, расширила гастрольную и фестивальную деятельность театра. В 2014 году у руля театра встал Маннапов Ильдар Маратович, чьи коммуникативные способности, добросовестный труд и современное мышление вывели Салаватский театр на новый уровень художественного развития. В этот период театр один за другим выпускает спектакли, которые становятся событиями. Театр активно гастролирует, приглашает молодых режиссёров и критиков, участвует в таких фестивалях, как «Артмиграция» в Москве, «Ремесло» и «Науруз» в Казани, «Туганлык» и «Театральная весна» в Уфе, «Идель, Урал, Буа – пространство диалога» в Буинске и многие другие.

Сегодня Салаватский государственный башкирский драматический театр возглавляет заслуженный артист РБ Кутушев Айбулат Минигалеевич, главный режиссер театра – выпускница Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова Лиана

Нигматуллина. В труппе работают такие мастера сцены, как народные артисты РБ Науфиля Якупова, Фатих Кульсарин, Гульфира Сафиуллина, заслуженные артисты РБ Гульчачак и Якуп Шариповы, Назгуль Исанбаева, Мирас Юмагузин, Минзяля Кутушева, заслуженный работник культуры РБ Рустам Фазылов, артисты Ринат Ибатуллин, Рафаэль Гайнуллин, Рамзия Максютова, Риф Мусин, Айсылу Лукманова, Револь Гималов, Амир Утябаев, Айнур Синагулов, Назифа Аласова, Радмир Давлетбаев – все они выпускники Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. В последние годы театр также пополнился выпускниками Башкирского республиканского колледжа культуры и искусства г. Стерлитамак, а также Сибайского колледжа искусств.

Салаватский театр бережно относится к ветеранам сцены – приглашает на премьеры, не забывает поздравлять в дни рождения, устраивает театрализованные представления в новогодние и майские праздники, оказывает благотворительную помощь. Таким образом театр сохраняет добрые традиции почитания старших, оставаясь верными главным, духовно-нравственным ценностям бытия, что также является генеральной линией в художественно-творческих поисках театра со дня его основания. И в сегодняшнее время, когда нормой в искусстве стали бессодержательность и бессобытийность, этот театр яростно продолжает защищать свои художественные и эстетические принципы, смело смотрит в будущее и отважно защищает свои корни.

Список использованной литературы:

1. Сабитов М. Годы ведут к вершинам. Салаватский государственный башкирский театр драмы: очерк (на башкирском языке). – Уфа: Издателсьтво «Китап». 1993. – 64 с.
2. Сайфуллин В. Тернистый путь в искусстве. Мемуары. https://istokirb.ru/articles/memuari/2022-06-28/ternistyy-put-v-iskusstve-chast-shestaya-2856906 / Дата обращения: 02.03.2023
3. Әнисә Аҡбутина. Салауат башҡорт дәүләт драма театрның ижади мизгелдәре. Милли театрҙың йылъяҙмаһы / Тамаша журналы. № 5 (115), 2018. 22-47 биттәр.

"The role of theatrical art in enhancing the aesthetic taste of young people"

Isroilova Mohina Adhamovna

Independent researcher of the Uzbek State Institute of Arts and Culture, Lecturer at the Department of Art History and Cultural Studies. Isroilovamohina360@gmail.com +998935952210

Annotation: In this article, the enlightened Jadids, realizing that it is impossible to form the spirituality of peoples without scientific knowledge, enriched Islamic spirituality with new knowledge and made a worthy contribution to the formation of spirituality and worldview of people in the historical process. Then they sacrificed their lives.

Key words: science, knowledge, spirituality, culture, education, literature, drama, theater ...

“Spirituality is the power of a person, a people, a society, a state. Without him, there will never be happiness, ”said the first President of the Republic of Uzbekistan I.A Karimov. That is, one of the leading propagandists of spirituality is the art of theater. Because it directly affects the audience. By acting as a spiritual bridge between what is happening on stage and the audience, it provides spiritual nourishment to every actor who embodies the image of the heroes on stage and to the spectator who watches their actions with the power of double influence. "Theater is a pulpit, a school, a center of enlightenment, etiquette." [2],

The radical reforms being carried out in our country in the spiritual and enlightenment spheres are yielding practical results. Of course, in recent years, these reforms, along with other areas, are becoming more and more evident in the theatrical life of our country.

A number of decisions are being made by our government on the development of theatrical art. Many theaters in our country take part in festivals around the world and return with proud results. Young actors, directors, artists, playwrights are rapidly entering the theaters. They are bringing a new breath, a new look, a new form to the theaters. This is primarily due to the fact that all state-owned

theater groups in the country have the opportunity to form their own repertoire. As a result, the theme, content, number and age of new works appearing in the repertoire of our theaters are expanding year by year. As the number of plays appearing on the stages of our theaters increases in recent years, their selection can meet the needs of different segments of today's audience, especially in the minds of our youth to form national and universal values, love and devotion to our parents and independent homeland. the issue of staging and summarizing selected works on contemporary themes that can give spiritual strength is becoming more and more relevant. Consequently, because theater is the art of spectacle, each theater team must first and foremost constantly study the needs and wants of its audience.

During the years of independence, our playwrights have achieved unprecedented creative freedom. They had the opportunity to create works on different topics, in different genres, about different historical periods in the life of our people. Given the fact that this period is the return of ancient traditions and customs and values to our people, it seems that in the early days of independence, our playwrights addressed a broad historical theme. After all, this very topic remained under the persecution of ideology during the Soviet era. Of course, even in historical drama, events take place in the distant or recent past, but in their essence, especially the struggle of the protagonists, must be in tune with the times. Their role in educating the younger generation in the spirit of national pride and respect for our national values is invaluable. Another reason why so many historical works were written and staged during the years of independence is that they were written for certain dates as a state order.

"As much as our youth is excited to see performances based on the works of scientists, statesmen, poets, who glorified the honor of our nation and introduced it to the world, it embodies modern heroes in our society, reflecting the current events and struggles for independence," he said. so much of them It's exciting." Only playwrights and stage actors should be able to find relevant and vital themes and interpret them with the help of effective means of expression.

The playwright goes through a arduous journey until he writes a poem and takes it to the stage. Because even when the play is read in the theater team, different opinions are expressed. The playwright patiently refines the work, focusing on the most important aspects of the feedback. In this process, the director, artist, composer, actor, in short, collaborates with all creatives. The playwright will have done his job only when the play is seen on the stage and presented to the audience. In the coverage of modern topics, unfortunately, there are shortcomings such as lack of understanding of the processes taking place in life, lack of knowledge of the rules of the scene, the fact that the conflict stems not from strong character clashes, but from petty domestic troubles.

In order to overcome such shortcomings, our playwrights will have to constantly study life, observe people, their behavior and lifestyle. A playwright can create a truly modern work only if he feels the pain of the people, their dreams, problems and experiences today.

The leading representative of the Enlightenment was M.A. Behbudi in his "What is theater?" In his article, “Theater is a preacher and reprimander, and a clear demonstrator of harmful habits, customs and practices, ugliness and harm. He is the one who speaks the truth and reveals the truth without following anyone. ”[3] may have meant to guide his walking feet in the right direction.

Our people know Rixsivoy Muhammadjanov well as a screenwriter. His films have contributed to the development of Uzbek cinema. Recently, R. Muhammadjanov began to work effectively in theatrical drama. The plays written by the playwright were staged one after another at the Uzbek State Drama Theater.

The two-act, four-act drama "Living Orphans" was staged by one of the theater's young actors, Bahodir Mirsodikov. B. Mirsodikov is one of the most talented young actors who has his fans, and his success in directing is directly related to dramaturgy.

Dramaturgy is a genre of literature. But he was born in exchange for the emergence of theater. So drama cannot live without theater. A good play will not wait long for someone to come to the

theater. Next to a good play comes the theater itself. The drama "Living Orphans" is a praiseworthy poem.

Pesasi tells the story of the life of an orphan in an orphanage. The protagonists of the work are young men and women named Butir, Bakhtiar, Bakhor and Nazira, and the events are mainly based on the debate between them.

.... we punch our children in the chest for our future, but we don't know that thousands of children live in orphanages without knowing who their parents are. Fortunately, we have a tolerant state. If you give birth, you can give birth. He can take care of the state himself. What is happening to us, and what other abyss are we heading for? I'm sorry, I talked a lot and preached. Just one request from you, when you go home, slowly look in the mirror and look into your ears. No, no, not here, at home, at home. Someone can see it here. "

As you read this monologue in the language of Butir, the protagonist of the poem, we are convinced that it was used to write this monologue from the events of the poem to his words. With this we can rightly say that the playwright was able to achieve his goal.

After reading the poem, you will encounter elements of film dramaturgy, such as the theme that rises in it, the intensification of intrigue, the blurring of dialogues, the unexpected occurrence of a solution. However, the laws of the performing arts were not circumvented, but completely subordinated to it. This was clearly evidenced by the play's revival on stage.

The play was released in 2009 as the debut of the young, talented actor of the theater Bahodir Mirmaqsudov. When it came to the name of the play, the director did not keep the title of the work, but called it "Children of the State" in order to further enhance its artistic power. In a sense, the name led to the full realization of the playwright's goal.

It is no secret that the reader who reads the poem before the performance is staged or even if it is staged, embodies in his imagination the appearance of the protagonists, their clothes and character. The genre of the play, when considered more seriously in terms of the subject matter raised in it, created a situation in which the emergence of such a spectacle was contradictory. It's a good thing that the actor is constantly moving on stage, but the fact that many of the moves are unjustified, the improvisation found by the actor, the increase in exaggerated actions, makes the performance feel bacchanalian.

It is said that everyone gets a reward based on what they do. However, we can see from their applause that the audience watching this scene is expecting exactly the same result. Bakhtiar and Bahor agree to play the role of lovers to find out how close Butir's words are to the truth. But it is no secret that in one corner of their hearts they dreamed that Butir's jokes would come true. Butir teaches Bakhtiar and Spring how to behave when their parents come. He warns them not to back down from their covenants, even if they object. The performance within the play begins. First, Bakhtiyor's father, Nasliddinov (Honored Artist of Uzbekistan H. Arslonov), enters with a diplomat. Nasliddinov interrogates his son. While answering the questions asked by his father, Bakhtiyor began to answer with a sigh, as if he had in fact felt that these things were being done. Butir notices this and helps Bakhtiyor not to "fail" before the end of the show, and answers Nasliddinov's questions without hesitation. When Nasliddinov asked Butir who he was, he introduced himself as Butir Davlatovich. The response of this unfamiliar young man refreshes the father. He even falsely tells Butir that he knows his father. Butir's answer is always in cash, and Nasliddinov enters the room after he says, "Everyone knows my father." Some time later, Bahor's mother, Humora (Honored Artist of Uzbekistan T. Mirmaqsudova), came in and asked her a question. Butir responds instead of spring. Humora, who meets Butir, goes inside. Young people will remain on the stage waiting for the result.

Butir's jokes about Bakhtiar and Bahor were true. We can understand the bitterness of the truth when we see Nasliddinov and Humora inside and enter the stage in a completely different guise. Parents who seemed pleased that their children were finding their own happiness were now firmly opposed to them marrying. The emergence of such resistance for an unexplained reason hastens Bakhtiyor. So he rushes to find out why his father resisted. The father, however, is unable to explain

why, as the two young men in front of him, who are about to get married, are his children. Realizing this fact, Humora is also against the wedding, she too cannot answer the questions of her daughter Spring. The situation becomes tense, and of course, Butir, who started the show at such moments, speaks himself to end the show. Neither Nasliddinov nor Humora could disobey Butir because he was telling the truth. Bakhtiyor and Bahor, seeing the situation of their parents, now fully believe that the blood bond between them is true. Their truth is revealed, and now it was the turn of Butir, the protagonist of the play. From the beginning of the play until now, the audience believed that Butir was the son of an academician. It is true that when Davlatovich introduces himself, the audience feels something, but in Butir's behavior, this feeling loses its power because he does not talk about orphanhood at all. When Bakhtiar punches Butir for insulting his parents, his source of truth begins to open on its own. Butir grew up an orphan like them, but like them, his father or mother was not an orphan while he was alive, on the contrary, he is a real orphan, and neither his father nor his mother know. At the end of the play, Butir reads a monologue about a fact he has been hiding until now. You won't see her cheerful mood in the previous scenes as she reads the monologue, wondering why the sacred feeling of love is losing its power day by day, and as a result the orphanage is filled with kids like her, actually hiding her horrible past behind laughter, not out of embarrassment. that he is rubbing himself even if he is lying, pouring out the pain he is hiding in the depths of his heart.

If we pay attention to the performance of the actors in the play, we must first focus on the image of Butir. If we compare the image of Butir at the beginning of the show with the image of Butir at the end of the play, we see a huge difference between them. Actor A. The growth of acting in the transition from stage to stage in Akhmedov's performance, or more precisely, the change in the situation, that is, the dialectic of the image, seems to be one of the greatest achievements in the performance. True we have pointed out that if the reader who reads the above verse sees the play, he cannot digest it as Butir from the actor's appearance. However, when it comes to the result, we see once again that the most important thing in the school of acting is that the performance is important, that the actor's performance can overcome the inability of the audience to digest and find a way to the heart of the audience.As for the rest of the actors, S., who is embodied in the image of Bakhtiar. We can see by the end of the play that the artificiality in Mansurov's performance has turned into artificial declamation. Yo, who played the role of Spring. As for Yuldasheva's performance, she is N., who is embodied as Nazira. She was able to show herself as an actress with strong emotions towards Toshmatova. Bakhtiyor and Bahor's parents came to life on stage. Arslonov and T. Mirmaqsudova's performance provided its naturalness thanks to the experience gained for young actors.

As for the artist's work, we didn't see any amazing stage equipment in the show. Perhaps the reason for this is the emphasis of the director, who also undertook this work, on the conditional full disclosure of more events. If symbolic details were found in the artist's work based on the idea of the play, the actors would be given more freedom and would show their power in increasing the effectiveness of the play.

The debutant director was able to show that with his first stage work, he developed his directing ability. In 2010, the play took part in the III Republican Festival of Young Directors "Debut-2010", dedicated to the "Year of harmoniously developed generation." At the festival, the play was judged by a panel of judges consisting of well-known theater professionals.

References:

1.Sh.Mirziyoev. The development of literature and art, culture is a solid foundation for the development of the spiritual world of our people. 2017.

2.Karimov I.A. Man, his rights and freedoms are the highest value. T.14. –T .: Uzbekistan. 2006. 9-10 p.

3.Yusupov E. The spiritual foundations of human perfection. - T.: University. 1998.

4.Encyclopedic Dictionary of Philosophy. –T. 2004. 122- p.

5.Essays on the history of Uzbek statehood. –T. 2001.151-p.

6.B.Hasanov, N.Karimov. The role of M. Behbudi's legacy in the promotion of national ideas. - T. 2014. 102-p.
7.Mahmudhoja Behbudi. Address to the esteemed youth. "Mirror" magazine. 1914. No.41. Pages 970-972.
8.N.Karimov. Mahmudhoja Behbudi. - T. 2010. 1-p.
9.That source. 5-p.
10.That source. 22-p.
11.Sh.Mirziyoev. Issues of improving the education system in our country, accelerating the development of science. 2020.

Музыкалық қойылымдардағы сахналық бейне сомдау мәселелері және вокалдық-орындаушылық интерпретацияның маңызы

Карамолдаева Д.О.
Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА доценті,
музыкалық театр кафедрасының меңгерушісі
Карамолдаева Г.Д.
Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА,
жеке ән салу кафедрасының доценті
Ермекова К.Б.
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,
дирижерлеу кафедрасының оқытушысы

Аңдатпа. Мақалада музыкалық қойылымдардағы сахналық бейне сомдау мәселелері және вокалдық-орындаушылық интерпретация маңыздылығы туралы сөз көзғалады.
Аннотация. В статье рассматриваются некоторые проблемы создания сценического образа в музыкальных постановках и сущность вокально-исполнительской интерпретации.
Abstract. The article discusses some problems of creating a stage image in musical productions and the essence of vocal and performing interpretation.

Кілт сөздер: Сахналық бейне, әнші-актер, вокалдық-орындаушылық өнер, интерпретация, интонация, мәнерлік құралдар.
Ключевые слова: Сценический образ, актер-певец, вокально-исполнительское искусство, интерпретация, интонация, выразительные средства.
Keywords: Stage image, actor-singer, vocal and performing arts,interpretation, intonation, expressive means.

Өте ертеден келе жатқан, қалыптасқан көне тарихы бар вокал өнері әрдайым халықтың барлық әлеуметтік топтарының қызығушылығын тудырып келе жатқаны мәлім. Ал осы әннің немесе вокалдық музыканың тыңдаушы көрерменге эмоциялық тұрғыда әсер етуінің құпиясы неде деп ойлайсыз? Әнші - орындаушының бойына біткен мұндай ғажайып өнер қандай да болсын талдауды қажет етпейді, өйткені ол әркімнің жеке табиғатына байланысты болатын көркем құбылыс.

Біздің пайымдауымызша, мұндай көркем құбылыстың табиғатын рационалды тұжырымдардың жиынтығына келтіру мүмкін емес. Дегенмен оның мәнін түсіну мен зерттеудің қажеттілігі әлі де өзекті мәселе болып табылады. Әрине, әншілік өнер дәстүрлі түрде бұрынғы және қазіргі заманауи белгілі орындаушылардың шығармашылығы мысалында дамып, өркендеді, сондықтан да, олардың дауыс қалыптастыру аппаратының сапасы, әншілік-орындаушылық техникасы мен интерпретациялай білу қабілеті эмоциялық тұрғыда талданып, назарға алынуы маңызды мәселе.

Әнші-актердің даусын дамыту мен тәрбиелеу мәселесі қазіргі кезде де белді орын алып келеді, себебі музыкалық театрларды қоспағанда, драма театры қойылымдарының өзі де музыкамен көркемделеді. Заманауи көзқарас - актер дауысына өте жоғары талаптар қояды, өйткені сахнада әнді орындау тек сапалы дыбыс пен кең диапазонды ғана емес, сонымен бірге көркемдік түрлене білу шеберлігін мақсат тұтады. Ол - тек кәсіби тұрғыда ән айтуға үйретіп қана қоймай, сахналық бейне сомдай алуымен көрермен жүрегіне жол таба алатын нағыз кәсіби білімді, ой-өрісі кең , жан-жақты дамыған актер дайындау қажеттілігін туындатады.

Белгілі театр режиссері, ұстаз М.Байсеркенов бұл мәселеге қатысты өз ойын былайша келтіреді: «Театр теориясында спектакль табысы, образ сәттілігі актердің сахнаға аяқ салған алғашқы қадамымен өлшенеді деген ұғым бар. Ол, сірә, актердің шымылдық тасасында тұрып, іштей дайындық процесін бастан кешу кезеңі болар» [1, 204 б.].

Білікті актер, біздіңше, кейіпкерге байланысты өзіндік интерпретациясын тағы да бір рет ой елегінен өткізіп тұруы мүмкін. Бұл жерде интерпретациялай білудің маңыздылығын ескере отырып, аталған сөз түсінігінің сөздіктерде берілген мән-мағынасын қарастырдық.

Қ.Қуатбаев пен Б.Жұманиязовтар құрастырған қысқаша музыкалық сөздікте «Интерпретация (л. Interpretation – түсіндіру, түйсіндіру): а) орындаушының музыкалық шығарманы тыңдаушыларға өзінше топшылап, тұжырымдап, жеткізуі, түсіндіруі, сезіндіруі: ә) басқарушының (дирижер) шығарманы орындаушыларға нақышына, мәнеріне келтіріп орындатуы», - деп көрсетеді [2, 36 б.].

«Театр» атты атаулар мен ұғымдардың қысқаша сөздігінде (А.Рахимов) бұл ұғым: «түсіндіру», «түсінік беру», «мағынасын ашу» дегенді білдіреді. Мәтінді интерпретациялау сол мәтіннің ішіндегі мазмұнды ашу деген сөз. Драматургиялық шығарманың мәтінін интерпретациялаудың міндеті мәтіннен барынша мол ақпарат алып, автордың пьесаға жүктеген мазмұнын, сонымен қатар, автордың еркінен тыс жүктелген мазмұнының мағынасын режиссура үшін ғана емес, орындаушылар мен көрермендерге де барынша ұғынықты етіп жеткізу болып табылады. Көркем шығарманы интерпретациялаудың мәні - көркемдік шешім арқылы қойылымды бір жүйелі туындыға айналдыру. Сонымен: 1) түсіндіру, талдай отырып түсіндіру, түсінікті тілге аудару; 2) мәтіннің көркемдік мазмұнын, стилін, көркемдік құрылымының принциптерін түсіндіріп оқытудың тәсілі», - делінген [3,78 б.].

Осы ұғымдардың мәнін терең түсінгенде ғана, әнші-актер сахнада басқа кейіпке еніп, сахналық бейне жасайтын актерге ғана емес, оны өзі де терең түсініп және көрерменге де түсіндіруші, автор ойын жеткізуші интерпретаторға айналады деп ойлаймыз. Бейне жасаудағы мәселенің мәні осында екені айтпаса да түсінікті. Сондықтан да, белгілібір қойылымдағы, белгілібір образға бейне жасау барысында кейіпкерге байланысты әр штрих назардан тыс қалмауы және ол күнделікті қайталанып, жаңа қырлармен толықтырыла беруі керек.

Бейне сомдау – әр репетиция сайын мұқият жаттығуды қажет ететін шығармашылық үдеріс екендігі мәлім. Рольмен жұмыс жүргізу барысында вокалдық шығарманы орындау сапасы, музыкалық материалдың драматургиясы, актерлік шеберлігі, пластикасы, сахналық киімі мен декорациялары ескеріле отырып, оны жүзеге асыра білу тәсілдері сияқты элементтерді мұқият пысықтап меңгере алғанда ғана, осы бағытта атқарылатын жұмыстың барлығы бейне тұтастығына алып келуі сөзсіз.

Аталған тәжірибенің тиімділігі: вокалдық өнер арқылы сахналық бейнеге айналу қабілетін қалыптастыру; интерпретация жасау үшін вокалдық және сөз мәтінінің құрылымдық ерекшеліктерімен терең танысу; вокалды орындау деңгейінің жоғарылауы (ішкі тебреніс жағдайының дауыс арқылы берілуі); роль сомдауға, концерттік іс-әрекетке деген мотивацияның жоғарылауы; жеке тұлғалық қасиеттеріндегі психологиялық, эмоциялық, әлеуметтік тәжірибелерді қалыптастыра алу мүмкіндіктері. Сонда ғана сөз бен саз тікелей байланыса отырып, мүлтіксіз бейне құрастыруға мүмкіндік береді.

«Өмірдің қайнар көзі» - театр өнері барлық уақытта да үздіксіз даму үстінде болады, кешегі күн бүгін қайталанбайды, бүгінгі спектакль ертең басқаша қырынан көрініс табады, оның нақтылы, шынайы, өміршең өнер екендігі белгілі.

Сондықтан да опера, оперетта, мюзикл, музыкалық театр артистері ең алдымен драманың барлық кешенді түрін меңгерген, әрекет жасаушы тұлға болуы міндетті. Әншілік дыбыс, оны шығару мәнері, сөйлем интонациясы – бәрі өз-өзінен жоқтан пайда болатын нәрсе емес, тек қана кәсіби тұрғыда қалыптасқан актер шеберлігімен қол жеткізуге болатын еңбектің жемісі. Сазгер өзінің әрбір дыбысын, музыкалық фразаны белгілібір мақсатпен жазады, ал оның орындалу сипаты, мәнері, көркемдік деңгейі осы мақсатқа байланысты анықталуы қажет. Қандай да бір сахналық бейне сомдауда немесе белгілі бір музыкалық шығармаларға интерпретация жасауда әнші-актер осы қағидаларды басшылыққа алуы тиіс. Олай дейтініміз - орындау барысындағы осындай мақсаттылық көркемдіктің белгісі мен көрсеткіші болып қана қоймай, актердің оқиға желісіне байланысты нағыз жанды, бейне сомдай алуының шынайы көрінісі, ізденісіндегі актерлік талпыныс болып табылады. Әншінің дауысы, күші, бояуы тыңдармандардың назарын онсыз да өзіне аудара алады, себебі музыка адамның тебіреніс сезіміне әсер ете отырып, көріп отырған сахналық әрекетті терең сезінуге мүмкіндік береді. Сондықтан да, музыкалық қойылымдарда кейіпкерлердің жан-дүниесін, тебіреніс-толғаныстарын ашып көрсетудегі дауыстың алатын орны ерекше, себебі ол музыкалық драматургия идеясын жеткізудегі бірінші және маңызды «тұтқа». Ерекше назар аударарлық нәрсе – музыкалық немесе драмалық қойылымдардағы актер ойыны дауысқа «қосымша» ретінде емес, актердің сахнада еркін «өмір сүруіне» қажетті, болып жатқан әрекеттер ағымының маңызды бөлшегі ретінде қабылданданғаны жөн.

Сонда ғана аталған әркеттер драмалық актерді де, музыкалық театр артисін де, тіпті дирижерлерді де табиғи шығармашылық үдеріске апаруға себепші болады.

Қазіргі кезде, еліміздің театрларында музыкалық шығармаларды орындауға өте қажетті, артистердің міндетті түрде меңгеруі тиіс ән, сөз, сахналық тәртіп, қимыл-қозғалыс, пластика т.б. секілді әрекеттерді тұтас бірлікке келтіру мәселесіне ерекше назар аударылуда.

Ерекше тоқтала кетуге болатын - ол театрдың ұлттық негіздері - ойын-сауықты былай қойғанда, халқымыздың музыка өнерінде де, әншілік шеберлігінде де мол екендігі мәлім.

«Әншілік немесе ақындық өнерімен тыңдаушыны ұйытқан өнерпаз артист емес пе? Әрине, артист. Ол – адамның талғамдық, эстетикалық психологиясын билеуші, бағындырушы. Ол әрі драма, әрі музыка артисі, екі өнерді қатар игеруші асқан талант иесі. Әншінің немесе ақынның ән айту,орындау үстінде құбылып, біресе ақырын, біресе зілдене, қаһарлануы да артистік өнер, асқан өнерліліктің, шеберліктің белгісі. «Артист те - ақын», «Артист жыны келген бақсы есепті. Ақынша жүрек күйінен, бақсыша пішіні суып, шұғыл құбылыстарға тез ойнақтап, ауысып шығып отыру шарт», - дейді Мұхтар Әуезов [4, 61 бет.].

Бейне сомдау жолындағы көзге көрінбейтін, бірақ тыңдаушының көңіліне ой салып, сезім пернелерін қозғау үшін атқарылатын барлық көкжиегі көрінбейтін, ұшы-қиыры жоқ, шетсіз-шексіз, актердің бейне жасау барысындағы қыруар еңбегі туралы Т.Жаманқұлов былай деп жазады: «Актерлер мен режиссерлердің жаңа толқыны театр өнерінің функциясы мен атмосферасына жаңа леп, жаңа үрдіс, жаңа жүрек соғысын қоспас па. Әлбетте, актер сахнаға тағдырын шешіп отырған кейіпкерінің сезім пернелеріне «шертіліп», яғни, беріліп шығуы керек. Сонымен қатар, сахна құдіреті деген актер үшін түсіндіріліп болмайтын бір сиқыр, кез келген рольдің сезім температурасы сахнада, қан шымылдықтың ар жағында, тура спектакльдің жүріп жатқан кезінде пайда болады да, орындаушының еркінен тыс жаңа сезімдерге, өзге жан толқыныстарына жетелейді. Сондай кездерде басқалай ишарат-мәзіреттер, сөз саптаудың сан-салалы ырғақтары пайда болып, актердің шығармашылық құлашы кеңге жайылып, айдын көлде қалқыған аққу сынды көкірек сарайы ашылып, хас шешендердей шешіледі де, түйдек-түйдек сөз маржандарының бірде-бірі шашау шықпай, көрерменнің көкейіне оңтайымен қонып жататын ертегідегідей ерекше күйге еніп, кейіпкержандылық деп

аталып жүрген шығармашылық мектептің бел ортасынан бір-ақ шығады. Мұндай шығармашылық бақыты, көбіне сезім соңында кете бермейтін, сахнада өзін ғана, сонан соң сөзін ғана ойламайтын, үстіндегі жалтыр жабуы мен шоқтығындағы үкісімен ісі жоқ хас жүйріктердің, күш- қажырының, ерігін епті уысында ұстай алатын арқалы, рационалды актерлердің маңдайына жазылған, өйткені ол сахнада не істеп тұрғанын анық білетін білімді, алымды актер. Керісінше, сезім сиқырынан ажырай алмайтын қияли адам актерлер ауылына, жалпы өнерден алыс конғаны абзал, олай болған күнде, бірде-бір Дездемонаны ойнаған актриса сахнадан сау шықпаған болар ма еді, кім білсін?» [5, 70].

Ойымыздың жалғасы ретінде, біз халқымыздың теңдесі жоқ әнші-актрисасы, сахналық бейне жасауда алдына жан салмаған, ерекше дарынды тұлға К.Байсеитованың өз пікірін назарларыңызға ұсынып отырмыз. Алғашқы Кеңес одағы өнер саласындағы көрнекті актерлермен, тұлғалармен қатар КСРО Халық әртісі атағына ие болған Күләш Байсеитова сомдаған П.Чайковскийдің «Евгений Онегин» операсындағы әйгілі «Хат сахнасы», дүниежізілік шеңберге шыққан Татьяна бейнесін мейлінше толықтырды десек, ол өте орынды: «Татьяна бейнесін жасауым- қуанышты еңбек. Өйткені ол – менің ұлы орыс елінің алтын қазынасына енудегі бірінші еңбегім. Мен кемеңгер Пушкин мен Чайковскийдің ұлы мұрасын, ұлы кейіпкерін өз тілімде, өз үніммен, өз елімнің алдында шырқауды мақтаныш етемін... Мен Татьяна ролін ойнаушыларды ұлылы-кішілі талай сахналарда көрдім. Бірақ солардың қай-қайсысының болсын көшірмесі болғым келмеді», - деген екен халқымыздың теңдесі жоқ ұлы актрисасы [6, 46 б.].

К.Байсеитова Татьяна ролін сомдау барысында өзіндік вокалдық-орындаушылық интерпретациясын шебер сахналай білді. Психологиялық тұрғыдан алып қарағанда орындауға өте күрделі, диапазоны кең мұндай арияны төсектің үстінде бір қырынан жамбастап жатып орындау мүмкін емес еді. Себебі, ол кезде академиялық тұрғыда опера әншілерінің айту үдерісінде қалыптасқан дәстүрден шығу, күрделі шығарманы орындау кезінде дауысқа салмақ түсіреді немесе өз мүмкіндіктерін толыққанды көрсете алмайды деген ұғым берік орын алған еді. К.Байсеитованың қандай бір рольді орындаса да, оның әрбір «үтір, нүктесіне» дейін зерттейтінін, тіпті рольге дайындық барысында өзін ешкімнің мазамалауы керектігін өзінің ұстанымы етіп алғандығы туралы, ұлы актрисамыз, әншіміздің замандастары жазған еңбектерден жақсы хабардармыз.

1936 жылғы Мәскеу қаласында өткен әдебиетіміз бен музыкамыздың алғашқы онкүндігінде көрермендер назарына ұсынылған Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсы туралы театр қайраткерлері, интеллигенция өкілдерінің пікірлері көптеп жазылып, айтылып жатты.

«Мен әлі жас қазақ театрының өзіме ғажайып сиқырлы көріністей әсер еткен спектаклін ерекше бір толқу үстінде көрдім. Актерлердің дарындылығы, әсіресе ғажайып әнші Күләш Байсейітованың өзі жасаған образдағы адамды сиқырлап алатын әсерлілігі соншалық тамаша. Мен тіпті іштегі қуаныш сезімімді білдіретін сөз таба алмадым» - деп жазды, декада кезінде қоғам қайраткері, ақын-жазушы Д.Бедный [7, 79 б.].

Айтпағымыз, табиғи дарынның әрі қарай дамуы шыдамды және жүйелі еңбекпен ғана келеді.

Ең маңыздысы - интерпретация ұғымының мән-мағынасын түсініп әрі қарай өзін білімді интерпретатор ретінде дамытқысы келсе, әрбір әнші-актер өткен ұлы әншілердің тәжірибелерін және жақсы дәстүрлерін зерттеп, барлық орындалатын шығармаларды музыкалық формасы жағынан да, әдеби мәтіні жағынан да талдау жасай білгені дұрыс. Композитордың белгілеген көрсеткіштері бойынша әрбір әнші-актер шығармадағы сахналық бейнені «көріп», онымен «тіл табысып», содан кейін ғана өзіндік интерпретацияға талпынуына болады.

Музыкалық қойлымда шешуші рөлге ие әуенге жазылған сөзден гөрі, сол әуеннің өрнегі болып табылады, өйткені ол сол қақтығыс пен сипаттың мәнін ашып көрсетеді. Осы мән-мағынаны әнші белгілі бір шығармаға қолдану арқылы, оның сөз астарын анықтайды. Бұл жерде әннің мазмұны мен қатар, оның интонациясын жеткізу өте маңызды, өйткені ол арқылы

бейненің мәні ашылады. Сондықтан да, музыкалық қойылымдардағы белгілі бір сахналық бейне сомдау барысында дауыс бояуынан өзге әншінің ішкі тебіреніс сезімі «тіл қатуы» міндетті. Шығарманы талдау барысында композитордың түпкі ойын барынша жүзеге асырып, кейіпкерге «жан бітіру» үшін, оның музыкалық материалы астарында «жасырған» мән жайды терең және егжей-тегжейлі түсініп, аса бір ықыласпен интерпретациялай білуі жөн.

Орайы келгенде, еліміздің театрларында өзінің ерең еңбегімен сахна құдіретін, бейне сомдаудың нағыз «құпия» әрекеттерін меңгеруге деген, бүгінгі еңбегімен актер боламын деген болашақ сахна саңлақтарына үлгі боларлықтай тәжірибелі актерлер мен актрисалар еңбектерін атап айтуға болады: ҚР еңбек сіңірген қайраткерлер А.Сатыбалды, Е.Дайыров, Ш.Асқарова, Д.Ақмолда жас буын артистер А.Мағзум, Ә.Сайлауова, А.Мажит т.б.

Солардың бірі – ҚР еңбегі сіңген қайраткер Д.Жүсіп. Роль сомдаудағы оның жауапкершілігі, адалдығы, музыка тілін терең түсініп, интерпретациялауға деген ізденісі атап айтуға тұрарлық. Біз Дәрия Жүсіптің Ф.Пуленктің «Дауыс» (Человеческий голос) моноопераcын сахналау барысындағы дайындық барысына қатысып, оның «сахна сыртындағы» атқарылатын өте күрделі жұмысының күәсі болдық. Күрделі болатын себебі -бұл моноопера. Әсіресе актерлер арасында кеңінен тараған «саз бен сөздің өзара байланысы» деген сөйлемнің мәніне, оны өзінің көңіл-күйі, іс-әрекетіне байланысты жүзеге асыру жолдарына, оқиға мазмұнын, оның дәуір кезеңіне байланысты дәл, нақты жеткізу үшін жүргізген жұмыстарының мұқияттығына, ізденісіне таң қалдық.

Вокал педагогі Г.Карамолдаеваның айтуынша, ол операның ең бастапқы «алло, алло» деген сөзінің интонациясын 1 айдан аса уақыт іздеген. Премьера кезіндегі осы аталған сөздердің айтылуы, музыкамен «өрілуі», көңіл күйінің шынайылығы көрерменді баурап алып, оқиға желісінің әрі қарай қалай дамитынын көруге бірден ынталандырған.

Д.Жүсіптің «Дауыс» моноопераcындағы сахналық бейнесі туралы музыка зерттеушісі Г.Зубкова өз ойын былай жеткізді: «…Главную и единственную роль в спектакле блестяще сыграла и спела атриса театра, Заслуженная деятель Казахстана Дария Жусип… Музыкальный язык произведения сложен и для исполнителя, и для слушателя, и вся нагрузка падает именно на сценическое воплощение образа. С этим актриса прекрасно справилась. Д.Жусип удалось эмоционально захватить зрителей и вести их за собой на эмоциональном подъеме до самой развязки. Все получилось. И вокал и сценические мастерство сошлись в одной точке и утонченно показали нежный и беззащитный образ женщины» [8].

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану доқтары, театртанушы Бақыт Нүрпейіс өзінің «Әйгілі Сараның сахналық бейнесі» атты мақаласында былай деп жазады: Дәрия Жүсіп ойынындағы шымыр динамика, ойнақы жеңілдік, сахнадағы сергектік пен өлшемді талғам ірі тұлғаның күрделі қырларының жан-жақты ашылуына негіз болды. Іштей жалындап, бар ынтасымен беріліп ойнаған ол өз кейіпкерінің қарама-қайшы эмоцияларын (ақырын сөйлеп отырып, айқайлай салу немесе күліп отырып жылай салу) шеберлікпен ашты. Бір сөзбен айтқанда, актриса Сараның бір күйден екінші көңіл-күйге ауысу сәттерін асқан ептілікпен, ішкі және сыртқы техникасының үйлесімділігімен өрнектеп отырды...

Жоғары эмоциялық кернеуде жалындап, тасып-төгілген, суынған, ысынған Сараның тасқындаған сезімдері Д.Жүсіптің әртістік әдемі орындауында табиғи шешімін тапқан [9, № 39 (3829) 12 б.].

Қорытындай келе, өз ісіне аса жауапкершілікпен қарайтын қазіргі таңда театр сахналарында еңбек етіп жүрген осындай сахна саңлақтарының бейне сомдау тәжірибесімен бөлісіп, білім алушылармен, шеберлік класстар өткізу керектігі назар аударарлық мәселе екен деген ой түйіндедік.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі

1. Бейсеркенов Маман. Қойылым және қолтаңба. – Алматы: Өнер, 1989, - 280 бет, 204 б.

2. Қ.Қуатбаев, Б.Жұманиязов. Қысқаша музыкалық сөздік. «Мектеп» баспасы, Алматы – 1967 ж.
3. Театр. Атаулар мен ұғымдардың қысқаша сөздігі/ Құраст. Рахимов Ә.С. – Алматы: Қазақ университеті, 2021. – 206 б.
4. Әуезов М. Шығармалар. 11-том. Алматы, 1969, 61 бет.
5. Тұңғышбай әл-Тарази. Сөз. – Алматы: Нұрлы әлем, 2008 – Т.1 – 272 б.
6. М.Ахметова. Ән өнері және уақыт. – Алматы: Өнер, 1993. – 112 бет.
7. Ж.Рсалдин Әннен - операға. «Жазушы» баспасы, Алматы – 1971 ж.
8. https://www.instagram.com/p/CuJWbDig8SF/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==
9. Қазақ әдебиеті, № 39 (3829), 7 қазан 2022 ж., 12 б.

«Тіл тазалығы - жан тазалығы»

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының, «Театр өнері», «Сахна тілі» кафедрасының доценті, ҚР.Мәдениет саласының үздігі,өнер магистрі Наремгенова Айгуль Амангелдыевна.
Aiko-8080@mail.ru
с.т 87026619811

Түйіндеме: Сөйлеу техникасы дыбыстау мүшелерінің қызметімен тығыз байланысты. Сөйлеу техникасына жақсы жаттықпаған студент шығарма мәтінін тыңдаушысына мәнерлеп жеткізе алмайды. Мәнерлеп сөйлеп оқи білу үшін тілдің дыбыс шығаратын мүшелерінің қызметін жақсы білу қажет. Сондықтан «Сахна тілі» пәні бойынша тәжірибелік сабақта техникалық жаттығуларды жасау арқылы дамытады.
Аннотация: Техника речи тесно связана с деятельностью органов озвучивания. Студент, плохо обученный технике речи, не сможет выразительно передать текст произведения слушателю. Чтобы уметь читать выразительно, необходимо хорошо знать функции звукоизвлечающих органов языка.Поэтому на практическом занятии по предмету сценическая речь особенно важно разработать технические упражнения и с помощью них развиваться в правильном направлении.
Abstract: The technique of speech is closely related to the activity of the organs of voicing. A student who is poorly trained in the technique of speech will not be able to expressively convey the text of the work to the listener. To be able to read expressively, it is necessary to know well the functions of the sound-producing organs of the language. Therefore, in a practical lesson on the subject of scenic speech, it is especially important to develop technical exercises and use them to develop in the
Кілт сөзі: Тіл, сөз, сахна тілі, актер шеберлігі, ұлт,білім, орфоэпия, актер, қарасөз, тыныс.
Ключевые слова: Речь, слово, сценическая речь, актерское мастерство, национальность, знание, орфоэпия, актер, проза, дыхание.
Keywords: Speech, word, scenic speech, acting, nationality, knowledge, orthoepy, actor, prose, breathing.

Мен мақаламды:
Ұлттың тілі – сол ұлттың жаны, жан дүниесі.
Ол жүректі соқтыртып тұрған қан тамыры сияқты.
Егер де қан тамыры жабылып қалса, жүрек те соғуын тоқтатпай ма?!
-деп жазған жазушы М.О.Әуезовтың мына сөзімен бастағым келіп отыр:
Әр адамның «Тіл тазалығы - жан тазалығы» дегендей тіл туралы, тілдің қадірі туралы ел ауызында даналық сөздер көп айтылары анық. Ана тілі – анамыздың ақ сүтімен бойымызға дарыған, жүректің терең сырларын,

халықтың басынан кешкен дәуірлерін ұрпақтан – ұрпаққа жеткізіп, сақтап отыратын қазына. Тілді қастерлеу әрбір қазақстандықтың міндеті деп білемін. Тіл – қылдан нәзік, қылыштан – өткір емеспе?. Қазақстан елінің кең байтақ жері бар екені бәрімізге мәлім.

Атап айтсақ: Оңтүстік, шығыс, батыс, солтүстік деп бөлінеді, деседе осы өңірлерден арман қуып актер боламын деп, бойындағы бар өнерін арқалап Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясына оқуға тапсыруға талапкерлер келеді. Жас талапкерлерге алдын – ала емтихан талаптары бекітіледі. Бекітілген талаптар бойынша оқуға тапсырушы талапкерлер (қарасөз, поэзия, мысал, монолог) оқиды. Сол кезде қандай мәселелерге тап боламыз. Жергілікті тілдегі диалект және әріптерді дұрыс айтпауы, түсініксіз сөйлеуі, бір сөзбен айтқанда тіл кемшіліктердің түр – түріне кездесеміз.

Талапкерлерді қабылдау емтиханы біткен соң, оқуға қабылданған білім алушылармен 1 курстан бастап «Сахна тілі негіздері I,II»; «Сахна тілі техникасы I,II», « Сахна тілі» пәндері «Актер шеберлігі негіздері I,II» пәнімен егіз, қатар жүріп отырады.Болашақ сахна өнерінің маманы таза, анық сөйлеуге міндетті. Алғашқы сабақтан бастап, білім алушыларға дене мүсінінің түзеулігімен жұмыс жасалынады. Әр студенттің дене бітімінің сымбаттылығы, арқасын түзеу тік ұстау керектігі туралы айтылып, жаттығулар көрсетіліп, бағытталады. Оқытушы бағыттаушы болса, білім алушы дамытушы. Көрсетілген жаттығуларды күнделікті өздігінен жасау арқылы, бойындағы кемшіліктерді жою керектігін санасымен түсініп жасауы қажет. Әр білім алушының өз – өзімен талмай еңбек жасауының арқасында биік белестерді бағындырары анық. Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Театр өнері» факультеті, «Сахна тілі» кафедрасында профессор – оқытушылар құрамы әр қазақ театрының сахнасында өнер көрсетер болашақ жас мамандармен техникалық жаттығуларды теория және практика түрінде түсіндіріп, көрсетіп бағыттайтыны бәрімізге мәлім.

Ал, мен өз тәжірибем бойынша айтсам, алғаш сабағымның бастамасы дене мүсінділігі және адам бойындағы (анатомия) әр сүйектің міндеттері туралы түсіндірмелер айтылады. Әрине желкедегі жеті омыртқа бас бөлшегінің барлық функциясына жауап берсе, ал сегізкөзден бастау алатын омыртқа сүйегі бүйректен бастап, табанға дейін бес омыртқа жауап береді. Ал ортаңғы омыртқалар ішкі құрлысқа жауап береді. Көрдіңіз бе, егер дене мүсінділігі оқтаудай түзеу болмаса, ол дауысқа, тілге әсері бар екен. Сондықтан білім алушы (асанка) денесін түзеу ұстауға міндетті. Сондықтан академия қабырғасына келген күнен бастап бекітілген оқу бағдарламасы бойынша кәсіби деңгейге жеткізуі керек.

Ол үшін:

-Дене мүсінділігіне арналған жаттығулар;
-Бұлшықет қысылымынан арылу жаттығулары;
-Білім алушының өздеріне ғана тән сөйлеу ерекшеліктерін анықтау. (аймақтық диалектілер, тілдегі кемшіліктер);
-Сөйлеу аппаратының құрлысы және жұмысының негізгі принципттері. Дикция тіл тазалығы;
-Қазақ тілі заңдылықтары. Орфоэпия;
-Физиологиялық дем, фонациалық дем. Аралас диафрагмалық немесе толық дем;
-Тыныс алу жолдарындағы бұлшықеттер,көмекей, жұтқыншақ және ауыз қуысының өзара байланысы;
-Тыныс белгілерінің міндеті;
-Мұрынмен тыныстауды қалыптастыру үшін жасалатын жаттығуларды меңгеруі
-Сахна тілі тренингтерінің негізін меңгеру;
-Тіл, жаққа арналған жаттығуларды меңгеруі;
-Дауысты, дауыссыз дыбыстардың айтылуындағы тілдік аппарат;
-Дауыс және сөйлеу аппараттарының анатомиясы мен физиологиясы, өзара байланысы;
-Дем мен дауыстың өзара байланысы;
-Оқылатын мәтіндердің оқу техникасы грамматика,орфоэпия,орфография стилистикасы;
- Сөз тізбектерін меңгеруі;

-Мақал – мәтелдердің оқылуын меңгеруі;
-Тіл ұстарту мақсатындағы жаңылтпаштар;
-Жұмбақтар;
-Санамақ тар;
-Балалар өлеңі;
-Ертегілер;
-Шағын мәтін оқығанда үндестік заңдылықтың сақталуы;
-Мысал арқылы адам бойындағы мінді, әлеуметтік ортадағы кемшілікті күлкіге, мазаққа, сықаққа айналдырып айту;\
-Кідірістермен жұмыс істеу;
-Мәтінді қисынды талдау;
-Эпос, батырлар жырларымен жұмыс;
-Әңгімедегі төл сөзбен жұмыс істеу;
-Сахна тіліндегі қарасөзбен жазылған шығармалар тілінің ерекшеліктері.

Міне, 1курста білім алушының меңгеретін тапсырмалары, алғашқы бастамада техникалық жаттығуларды сауатты жасау арқылы меңгерсе, ертеңгі театр сахнасы немесе кино алаңы болсын сөздің майын ішіп, жілігін шағары анық. Актер боламын деген білім алушы тілдің қыр – сырын мүлтіксіз білуге тиіс. Өнер маманы сахнаға аяқ басқанан бастап басты құралы – сөз. Онсыз сахна өнері жоқ.

К.С.Станиславский актерлерден өмір бойы дене мүшесін баптап ұстауды талап еткен. Себебі түсініксіз міңгірлеп, сөйлеген кезде ауызынан әріптері түсіп қалып, аяғы айтылмай қалған сөз бен сөйлемді ол, кембағал адамға теңеген (М.Байсеркеұлы «Сахна және актер»),(249 бет).

Тағы бір К.С.Станиславскийдің мына сөзіне мән берсек, « Тіл ұстарту үшін әріптерді бас – басына жеке – дара зерттеуден бастау» керек екенін айтады. (М.Байсеркеұлы «Сахна және актер»),(251 бет). Өте дұрыс айтылған деп есептеймін. Өздеріңізге мәлім академия қабырғасында оқып жүрген білім алушы, болашақ театр сахнасында және кино алаңында сүрінбейді және тыныс белгілерін дұрыс қолдану – актерлерді асығып – үсігіп, қалай болса солай сөйлеуден сақтандырады.Сондықтан өз ана тіліміздің қадір – қасиетін асқақтату үшін, білім алушы 1 курстан бастап сауатты меңгеруі керек. Жаттығуларды қалай болса, солай жасай салуға болмайтының басынан түсінгені абзал. Болашақ театр сахнасында , кино алаңыныңда тіл заңдылықтарына қалай болса, солай қарамай, өмір бойы зерттеп, зерделеп жүруі тиіс. Сөз сұлуы, үн әуезділігі, тіл тазалығы актер творчествосында басты рөл атқарады.

Әдебиеттер:

1.Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т1: оқу құралы Алматы:Білім,/2016ж.-214б.+8
2.Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т.2: оқу құралы Алматы: Білім, /2016ж.-234б.+8
3.Д.Т.Тұранқұлова «Сырлы сөз – сахна сәні».Т3: оқу құралы Алматы: Білім,/2016ж. 192б.+8
4.Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т.4: оқулық Алматы: Білім, /2016ж.-216б.+8б.
5. М.Байсеркеқлы «Сахна және актер» оқудық, Алматы, «Ана тілі» баспасы,1993ж.

ӘОЖ 792.071

АКТЕРДІҢ ҚАЛЫПТАСУ ЖОЛЫНДАҒЫ САХНА ТІЛІНІҢ МАҢЫЗЫ

Нугманова Хазима Мулхановна
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері
Сахна тілі пәнінің оқытушысы, 3 курс
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қаласы, Қазақстан Республикасы, Kundyz9310@gmail.com

Аннотация: Актердің басты мақсаты - сахнадағы қойылымның көркемдік құндылығын сақтап, өзіне берілген рөлді сомдап шығу. Бұл міндетін ол актерлік техникаларын қолданып, тіл байлығының құнарын сахналық образы арқылы жеткізуі тиіс. Тіл мәдениетін сақтай отырып, білім алушылардың тілін ұстарту міндетін жүзеге асыруда сахна тілінің амал-тәсілдерін қолданған дұрыс. Қоғамдағы адамдардың мәдениетке, тәрбиеге деген көзқарасы барған сайын күрделене түсуде. Қазіргі қоғамда сипаты бөлек жаңа дәуір келе жатыр. Жаңа заманның тынысы басты құндылықтардың өз бағасын жойып барады. Өзге елдерге еліктеп өз тіліміздің, дәстүріміздің, мәдениетіміздің күн санап алшақтап барамыз. Өнер арқылы қазақ тілінің кереметтілігін ұғынып, бағасын арттыратын кездің келгені қашан... Кез-келген мамандық, әсіресе өнерге қатысты мамандықтар талантты, ізденімпаздылықты, мол шығармашылық мүмкіндікті қажет етеді. Осыған орай, XXI ғасыр өнер ордаларының алдында тұрған басты мақсат - жаңа талапқа сай, жаңа ағыммен тереңдетіп оқыту арқылы танымдық белсенділіктері мен шығармашылық қабілеттерін дамытуға күш жұмсау болып табылады.

Сахна тілін оқыту тәсілдері әдебиетпен тікелей байланысты. Әлемдік деңгейге шыққан классикалық шығармалардың бойында сөздің қадір қасиетін анық байқауға болады. Мақала барысында сахна тіліне қатысты барлық деректерді негізге алу көзделіп, актерлердің сөйлеу техникасының дұрыс қалыптасу жолында атқаратын функциялары анықталды. Сахна тіліндегі әуен, дауысқа арналған жаттығулар, дауыс реңкі, қарқын, кідіріс, прозалық шығармалар, поэзия, монолог т.б. тәсілдер сахнадағы кейіпкердің ойын айқындап, көрерменге сөздің оның ішінде нақты мәтінді дұрыс жеткізу қызметіне байланысы зерттелді. Актерлердің дауыс ерекшелігі сахнадағы кейіпкерлермен сөйлесу арқылы құбылып даму үрдісі орын алатындығы айтылды. Мақалада актер сахна тілін меңгеруде сауатты болып, тәжірибемен бірге теориялық білімді қолдану қажет екендігіне үлкен мән берілген. Барлық жанрдағы қойылымдарда ойнайтын кейіпкерлердің сөйлеу техникасы меңгеру әдістері айтылды. Актердің сахнадағы ең басты қаруы тіл екені, көрермендермен байланысқа тек тілі арқылы ғана байланысқа түсетіндігі, актер тілінің тазалағын пайдалана отырып бейне жасауға, оның бойындағы барлық ерекшелікті көрсетіп, түрлендіріп, дара күйінде жеткізуде еңбек ету жолдарын меңзеді. Актер қолданатын барлық амал тәсілдердің орны айрықша екені зерттелді. Қазақ тілінің тазалығын барлық салада сақтау арқылы біз тіл мәдениетін арттырып, ұлттық қасиетімізді сақтап қаламыз. Қанша заманды бастан кешірсе де қазақ тілі еш уақытта өз құндылығын жоғалтқан емес. Оған дәлел біздің әдебиетіміз бен мәдениетімізді атауға болады. Біздің тіліміздің көркемдігі, тереңдегі ешбір елдің тілімен салыстыруға келмейді. Сондықтан, өнер адамдары қазақ тілінің заңдылықтары мен ережелерін сақтап, көрерменге дұрыс жеткізе білсе болашақ ұрпақ ана тілін ерекше құрметтейтіні сөзсіз.

Түйін сөздер: драматургия, сахна тілі, сахна тілінің әдістері, дикция, тренингтер, актер шеберлігі.

Мақсаты. Тіл - әрбір халықтың қазынасы, қоғамды байланыстыратын қатынас құралы. Әрбір елдің әдебиеті, тарихы, мәдениеті тіл арқылы дамып, уақыт өткен сайын ұлттық тіліміз қастерлі құбылысқа айналды. Ана тіліміз ұлтымыздың мақтанышы, бабаларымыздан қалған асыл мұра. Сондықтан да, қоғамның әрбір саласында тілдің тазалығы сақталып, ұлттық тілге деген құрметтің болуы заңды құбылыс. «Ана тілі қайнаған қанның, қиналған жанның, толғантқан көңілдің, лүпілдеген жүректің сағынышы, онда дәм де, мән де болу керек» -, деп ақын Сұлтанмахмұт Торайғыров айтып кеткендей қазақ тілі түркі тілдерінің ішіндегі сөздің асылын әсерлі жеткізетін, мағынасы терең, мәнді тілдердің қатарына жатады. «Тіл - халықтың айнасы. Кез-келген халықтың қаншалықты философ, қаншалықты шешен екенін тілдегі мақалдарға, жырларға, дастандарға, әдебиетіне қарай бағалаймыз» [1, б.14]. Өнердің өз тілі бар. Мәдениет саласының барлығын қамтып, ұлттық мүдденің әсемдігін халыққа жеткізуде сахна тілінің орны ерекше. Өнердің тілін меңгеру барлық өнер майталмандары коммуникативтік-эстетикалық қызметін айқын көрсетуге мүмкіндігі зор.

Білім ордасына қабылданған кезден бастап білім алушы ең алдымен тіл мәдениетіне қатысты тән нормаларды сақтауға, әдеби тілді шұбарламай сөйлеуге, диалект сөздерді қолданбауға, сөйлеген сөздері жатық, түсінікті болуын оқып үйренеді. Дайындық барысында мәнерлеп оқу жүйесін, өз ойын логикалық тұрғыдан байланыстырып айту дағдыларын қалыптастырады. Жұмыс үстінде әрбір мәтіннің сөзіне мән беріп, толық түсініп, оған жан беріп, сахна тәртібіне сай интонация, қимыл-қозғалыс әрекетін сақтайтын бейне тудырады. Білім алушылардың халықпен тікелей байланыс орната отырып, мәдениетті, әдебиетті, өнерді басқа да қоғамдық мәселелерді қозғайтын тіл құралы бар. Кейіпкердің ішкі сезімін жүрекпен сезініп, сөйлеу шарттарын бұзбай, драматургтың айтар ойын айна-қатесіз көрерменге жеткізу үлкен өнер. Осы тұста сахна тілі актердің сөзі арқылы ой-өрісінің кеңдігін, мәдени дәрежесін, ақыл-парасатының деңгейін көрсетеді.

Актердің кейіпкерді сомдауда дауыстың қою бояуына ерекше көңіл бөліп, өзінің сахнадағы іс-қимылына сын көзбен қараудың өзі актер шеберлігін айқындайтын қабілеттің бірі. Дауысты түрліше құбылту, әрлендіру арқылы тыңдаушыны елітіп, баурап алатын қасиеті жайлы түрлі теңеулерді келтірсек болады. Сахна тілі пәні - ұлттың жаны, рухы, өткені мен бүгіні және болашағы екенін үнемі жадында ұстауға баулитын өте күрделі, әрі қызықты пән. Ал, актер бойында дарыны табиғаттан берілген өнер иесі. Театр сахнасын бағындырмас бұрын, болашақ актерлер арнайы дайындалған білім беру жүйесіне сәйкес актер шеберлігі, сахна тілі, сахна қозғалысы, вокал сынды пәндер бойынша білім алады. Сахна тілі болашақ актерлердің тілінің тазалығын, анықтығын, дауыс мүмкіндіктерін жетік меңгеруін, табиғи дауыс ерекшеліктерін сақтап, пайдалану жолдарын үйретеді. Ғұлама ғалым, қоғам қайраткері Ахмет Байтұрсынұлы «Сөзі жоғалған жұрттың өзі де жоғалады»,– деп тілдің ұлт үшін тілдің маңызын ерекше атап өткен. Сахнада әрбір сөзді жүрегімен сезіп, мағынасына терең бойлай алатын актер қойылым барысында керемет нәтиже көрсете алатыны анық. Көрерменді терең ойға батырып, әдемі көңіл-күй сыйлап, көкейлерінде жүрген сұрақтарға жауап табуына көмектесе алса актердің еңбегінің ақталғаны.

Жұмыс әдісі немесе әдістемесі: Теориялық әдістер, философиялық, филологиялық, өнертанушылық, педагогикалық, психологиялық, ғылыми әдістемелік әдебиеттермен танысу, теориялық талдау жасау. Зерттеу нысандарымен ғылыми еңбектерін зерттеп, іс-тәжірибелерді жинақтау, саралау, актер шеберлігіне, сахна тіліне қатысты оқу құралдарымен, ғылыми-әдістемелік кітаптарды талдау, негізге алу.

Жұмыс нәтижелері: Нақты әдістердің бірі сөз жүйесін сақтап, анық шығуы, орфоэпиялық, грамматикалық заңға сай дұрыс құрылуы болып табылады. «Әрбір әдемі ой, әдемі айтылады, қалай айтуды ойламаңдар, не айтуды ойлаңдар» - дейді Гете. Актер сөздің асылын теріп, жақсысын саралай білу керек. Барлық заңдылықты қолдана отырып, іштей пісіп жетілген, зерттелген, толыққанды түсінген сөздеріңді серіктесіңе айтып, оны қабылдау процесі болмаса сөздің сахнада сәні жоғалады. Бұл пәнді терең зерттеп, құрылымды-логикалық тәсілін анықтап, білім алушылардың интеллектуалды кәсіби жетілуін тәжірибеден өткізу маңыздылығын жобалау негізінде әдістемелік оқу құралдарының жетіспеушілігін атап өту керек. Аздаған авторлардың сахна тілінің теориясына қатысты жазған еңбектері еліміздің барлық аймағына жетпей жатады. Сахна, театр, драматург, пьеса т.б. өнерге қатысты ұғымдармен енді танысып жатқан жас өнерпаздардың теориялық білімін 1 курстан бастап мықтап бекіту маңызды. Қазақ сахна актерлеріне, оның ішінде жас актерлерге, білім алушыларға арнайы жазылып жатқан кітаптар өте сирек шығады. Рухани жаңғыру бағдарламасы аясында шет тілден аударылып жатқан кітаптардың арасында да театр өнеріне қатысты кітаптарды кездестіру қиын. Көптеген білім алушылар ауылдық жерден, ауданнан келіп оқуға түскендіктен орыс тілін 100% біледі, түсінеді деп кесіп айтуға болмайды. Қазақ театрының шымылдығы орыс театрларының ықпалымен ашылғаны белгілі. Қазақ жастары да орыс театрының актерлері, режиссерлері, ғалымдары жазған кітапты әлі күнге дейін оқуға мәжбүр. Бұл театр өнері үшін күрделі мәселе ретінде қарастыруымыз керек. Өйткені, актердің

қалыптасуы теориялық біліміне тікелей қатысты екенін ешкім жоққа шығара алмайды. Сонымен қатар, сахна киелі мекен, мәдениетке тәрбиелеудің көзі, онда олпы-солпы құралған тіркестерді айтуға, тиянақсыз жүруге мүлдем болмайды. Мәдени орынның символына айналған театр өнерінде қателік жібермеудің алдын алу керек.

Нәтижелерді қолдану саласы: Сахнада немесе оқу барысында болсын партнермен қарым-қатынас жасау шығармашылық жағынан талдау жүргізіп, көңіл-күйін, ойлау жүйесін жандандырып, кәсіби сөйлеуін теориялық, практикалық түрде терең зерттеп, шығармашылыққа қызығушылығын арттыру мамандардың жұмысы. Сахнада сөйлеу заңдылықтарын зерттеп жүрген ғалымдардың ойынша актер сахнада немесе сахнадан тыс орындарда дұрыс сөйлеу жағдайын ұмытпай, сөз астарының салмағын сезінуі қажет, себебі, сөз астарының мәні терең болып келеді. Демек, сахна тілі адамдарды сөздерді орнымен дұрыс қолдануға, әдемі пікірлесуге, әдеби нормамен сөйлеуге баулиды. Тіл мәдениетінің басты мәселесі де осында – тілдік құралдардың көмегімен қарым-қатынас жасау барысында адамға ықпал етуді жүзеге асыру.

Сөзді саралап тыңдаушыға жеткізуде актер көп еңбек етеді, алдына үлкен талаптар қойып, сөйлеу техникасын шыңдай түседі. Көпшіліктің алдына шығып сөйлеген актерді ұлттық қазынаның сақшысы, сөзді жеткізе білуді үйрететін, насихаттайтын өнер иесі екеніне күмәніміз жоқ. «Сөз өнері – актер шығармашылығындағы негізгі элементтердің бірі. Ол пьесаның идеялық мазмұнын ашуға көмектеседі әрі театрда көркем образ жасаудың басты құралы болып табылады» [Тұранқұлова, 2009: 8]. Театр өнері, теледидар, радио саласында сахна тілі ажырамас бөлік екені бәрімізге мәлім. Сөйлеу техникасын сақтай отырып, әрбір сөздің мәнін, мағынасын ашып сөйлеу асқан шеберлікті қажет етеді. Кез-келген кәсіби мамандықты игерудің өзіндік әдістемелік ерекшеліктері бар.

«Театр – табиғатынан көпшілік қауымға ғана арналған, қоғамдық, мәдени мән маңызы үлкен өнердің бірі. Ол көрерменсіз, жеке өз алдына өмір сүре алмайды. Осыған байланысты сахна мен көрермен біріге отырып, шынайы өмір құбылыстарына ой жүгіртіп, оған өз тұсынан баға береді» [1, б. 7]. Халықтың өнерге деген сүйіспеншілігі, құрметі зор. Театр сахнасындағы қойылым, әдемі ән, сатира өнері болсын барлығы сөзге құрылады. Сондықтан, көрерменге жол тартатын кез келген туынды көркемдік кеңестен өтіп көрсетілуі, тыңдалуы тиіс. Халықтың алдында өнер көрсететін кез келген өнер иесі сөйлеген сөзіне, жүріс-тұрысына, әдетіне өте мұқият болғаны жөн. Қоғамның көп бөлігі балалар, жастар, жасөспірімдер болғандықтан өнер адамдары мәденитеттіліктің үлгісі, қоғамның бетке ұстар азаматы болуы керек. Жастар алдыңғы буын өкілдеріне қарап бой түзейді. Сол себепті, бүгінгі қоғамдағы орын алып жатқан кейбір олқылықтарға көз жұмып қарауға болмайды. Кітап, теледидар, газет-журналдардан бөлек, кинолар, қойылымдар, заманауи әндер тәрбие құралына айналды. Халық арасында көптеген әншілер, актерлер сауатсыз деген пікір қалыптасқан. Қазіргі заманда көгілдір экранда көрсетіліп жатқан барлық бағдарламалар көркемдік кеңестен өтіп, әрбір ойы, сөзі сүзгіден өтіп, қалың көрерменге жол тартуы керек. Бүгінгі өнерге қатысты тұлғалардың парасатына мән берілмей, тұлғалық қасиетін жоғалтып бара жатыр. Өнер адамдарының арасында бұл қалыпты құбылысқа айналып бара жатқандығы қынжылтады. Сахна тілі, дауыс, ырғақ, үн сияқты, актердің жұмысында өте маңызды. Сахна тілі мен дауысын дамыту үшін актер үнемі арнайы тренингтерден өтуі керек. Британдық ғалым Майкл Маккаллион өзінің "Дауыс кітабы: актерлер, спикерлер және өз дауыстарын барынша пайдаланғысы келетіндер үшін" атты іргелі зерттеуінде: " Кейде актер дауысты Жаңа пайдалану мәселесін айналып өтіп, оны өзі ойнайтын кейіпкерлерге қызмет етеді және оны күнделікті өмірде пайдаланбайды... Егер біздің әдеттегі дауысты қолдануымыз механикалық тұрғыдан нашар болса-артқы жағымызбен тыныс алу немесе біздің жаман әдеттеріміз болса, онда оны күнделікті өмірде қолдана отырып, біз бұл жаман әдетті күшейтеміз, және бізге дауысты көпшілік алдында қолдану босату едәуір қиындық туғызады. Физикалық шеберлікті неғұрлым көп қолдансақ, соғұрлым ол қолжетімді

болады. Осылайша, қалыпты өмірде дауысты дұрыс пайдалану - бұл біздің оқуымызда үлкен көмек болары сөссіз" [3, б.131].

Актердің сахна тілін дамыту үшін тиімді оқытудың мысалын келтірейік.

- Кез-келген әнді таңдаңыз. Алдымен мұқият оқып шығыңыз, содан кейін әннің арасындағы ритмикалық сипаттамалар мен өлшемдерді анықтаңыз.
- Мәтінді оқу кезінде демур жасауды үйреніңіз (әнді білдіреді)
- Мәтінді дұрыс оқыңыз. Логикалық қарқын мен демурдың дұрыстығын бақылау
- Мәтіннің ортаңғы жолындағы ырғақ пен демурды анықтаңыз және логикалық бөлуді және демур ырғағымен үйлесімділікті бақылаңыз. Танысыңыз, көп оқып, мәтін.
- Әндердің көптеген түрлері бар. Олар: гекзаметр (6 өлең), таза өлең, өлеңдер және басқалар. Кез-келген әнді кездестіргенде мұқият оқып шығуды үйреніңіз [3, б. 131].

«Сахналық бейненің мазмұны мен түрі өмірдің ағымына қарай өзгеріп отыруы – заңды құбылыс. Өмір болмысының жылжуы мен дамуы театрға, спектакль дайындау мен оның сахналық бейнелілігіне ықпал етпей қоймайды. Әр мезгілдің сахналық шығармасы өзіндік бейнелеу тәсілдерін, өзіндік қойылу жолдарын, өзіне тән театрлық бояуын, яғни уақыт талабына сай көркем шешім табуы шарт. Бір кезде қойылып өткен пьеса екінші бір кезеңде оны сахнаға қайта шығарғанда сол алғашқысының барлық көлемдік белгілерін толық қайталауы мүмкін емес. Сондықтан театр өнерінің, әсіресе, оның сахналық тілінің, бейнелеу құралдарының өзгеріп, жаңғырып отыруы, негізінен уақыт талабынан туады» [4, б.38]. Қойылымда ойнайтын кез келген жанрдағы актердің дайындығы жаттығулармен тығыз байланысты. «Айнаның алдында тұрып тыныстың кең алыңыз. Иықтарыңыз бен көкірек клеткаларыңыз көтерілді ме? Ауаны «жұтқан» дыбысты естідіңіз бе? Осындай жағдай бір кездері болған ба? Арқаңызбен жерге жатыңыз. Табаныңызды жерден алмастан жайлап тізеңізді көтеріңіз. Омыртқа қалыпты жағдайда болу үшін басыңызға кітап немесе жастық жастаныңыз. Мойныңыз бен иығыңызды бос тастаңыз. Екі қолыңызды кіндіктің тұсына қойыңыз, есінегендей терең тыныс алыңыз да, қайта шығарыңыз. Есінеу және тыныс шығару дененің ширығуынан айығуға мүмкіндек беретін табиғи реакция. Есінегенде және тыныс алғанда ішпен және тыныстың шығарғанда ол төмен түседі. [5, б. 69-70]. Жаттығуды дұрыс орындау арқылы, актер өзінің денесін, тілін дұрыс машықтандырады. Сахнада және қарапайым өмірдегі адамдардың сөйлеу тілінде үлкен айырмашылық бар. Ал сахнадан көрерменнің құлағына жететін сөзден қате кетуіне, естілмей қалуына жол берілмеуі керек. Осы ойыма қатысты театр сыншысы, жазушы Б.Құндақбайұлы «Рольдерде ойнаған актерлердің спектакль дайындау процесінде шығармашылық белсенділік таныта алмауын, өздерін бейтарап ұстауын қалай түсінеміз. Қойылымдағы эклектиканы көрмеуі, сезбеуі, режиссерлік жөнсіздікке қарсы өз пікірін ұсына алмауы – шығармашылық немқұрайлық, әлсіздікке апаратын жол ғой. «Дәстүр дегеннен шығады, күні кешеге дейін актерларымыз шетінен сөзге шешен, оның табиғатын жете түсініп, сахнадан айтылған сөз көрермен залына ақаусыз, сиқырлы сырымен, мол астарымен жететін. Бүгінгі сахнада осы тамаша дәстүр жоғалып барады, сөздің көркемдік қуаты әлсіреген жерде драмалық спектакльде қасиет қалмайды» – деп жазды [6, б. 257-258].

Драмалық туындыларда кейіпкердің сөзін, тілінің тазалығын, эстетикалық мәнін ашатын тілдік-стильдік амал-тәсілдер қолданылады. Актердің кейіпкерлердің тілі арқылы бейнесі ашылады бүкіл болмысы көрінеді. Бұл пьеса авторының тіл байлығына да байланысты. Пьеса жазу барысында драматургтің алдында кейіпкердің мінез-құлқын іс-әрекет арқылы ғана емес, тілі, сөзі арқылы да ашу міндеті тұрады. Өйткені, образ жасауда кейіпкерлер тілінің мазмұны нақты, құрылымы қысқа болып сөз – жүйелі ойдың нәтижесі көрсетуі керек. Академик З.Қабдолов: «драмадағы ең басты, ең шешуші, ең негізгі нәрсе – тіл. Пьесаның күші де, әлсіздігі де тілде; пьесадағы әр сөз мірдің оғындай өткір, көздеген жерге дір етіп тиердей дәл, көкейге саулап құйылардай таза, мөлдір, санаға мықтап дарығандай мағыналы, мәнді

болып келуге тиіс» дейді [7, б. 360]. Көркем шығармаларда әр кейіпкердің сөз саптауы мен сөйлеу мәнері әр түрлі болады. Кейіпкердің сөйлеу мәнері арқылы өзі туралы барлық мәліметті білу мүмкіндігі зор. Сахнаға төселген актерлердің тілінде өз қолтаңбасы, жеке стильдік даралығы белгілі бір сөйлеу құралдарын қолданумен ерекшеленеді. Аталмыш тілдік құралдар кейіпкердің мінез-құлқын ашуға, оқиғаны айшықты суреттеуге көмектеседі.

Сахнада мағыналы сөйлей білу - бұл үлкен өнер. Мүмкін ақынның идеясын, оның дүниетанымы мен сезімдерін жүректен жеткізе білу, сонымен қатар сөйлеу нормаларын аудиторияның құлағын қолайсыз немесе жағымсыз жолмен бұзбай жеткізу - ең қиын нәрсе. Сахнадағы актер үшін сөздерді дұрыс айту, сонымен қатар дұрыс сөйлеу және шынайы түрде жазу маңызды жауапкершілік - бұл лайықты (көздері ашық) және өркениетті адамдар үшін қажеттілік. Сонымен, "Сөз - идеяның айнасы". Поэтикалық өнердің мәні сөздермен байланысты. Сахнада мағынасыз сөздер маңызды емес [3, б. 133].

Актердің рөлмен жұмыс жасау кезеңі сценарий немесе пьесаны оқып танысудан басталады. Сол сәттен бастап актер сценаристтің, драматургтың, режиссердің әрі өз рөлінің ұсынған әртүрлі жағдайын ой елегінен өткізіп, көрермен алдына шығарғанынша егжей – тегжейлі зерттейді. Негізінен, актердің рөлге деген көзқарасы, білім тереңдігі, қиял байлығы, көкірек өресі, жан әлемі, күш – қуаты бәрі ойнаған кезінде байқалады. Осыны түсінген актер өзінің рухани әрі қайрат күшін сарқа отырып, жаны мен тәнін қинап, сахнада «кейіпкердің рухани тіршілігін» шынайы көрсетуге ұмтылады [8, б. 7].

Актер сахнадағы кейіпкердің сөзін шебер орындау үшін сахна сыртында көптеген дайындықтан өтеді. Оның күнделікті орындайтын тіл дыбыстарына, дикцияға, дем алудың түрлеріне, дауысқа арналған жаттығулары, жаңылтпаштар, поэзия, прозалар, қара сөздер, мақал-мәтелдердің, әуезді ән салумен көркемсөз оқу әдістерінің орны ерекше. Осы орайда дайындықты әрбір студент өз қабілетінің мүмкіндігіне сай, қолайлы жаттығуларды бастағаны жөн. Әуезді ән салу жаттығуы дауысты өз деңгейінде ұстап тұруға, дауысты еркін қолдануға мүмкіндік береді. «Әуезді ән салу жаттығуында дауысты жоғарылату мен төмендету жартылай тонды, ал бұл сөз оқу жаттығуында оқушының тілдік есту қабілетіне қарай сатылып жүргізілетін болады» [2, б.80]. Поэзия да басқа өнер түрлерімен салыстыруға келмейтін ерекше туынды. Өлең - поэзия, өнердегі өлшемнің ең жоғарғы деңгейіне көтерілген, бүгінгі уақыт тынысын нақты суреттейтін құбылыс. Дауысты көркейту жұмыстары қатарында поэзия оқып үйрену үрдісін қосуға болады. Сахна тілінен дәріс беріп жүрген мамандар, егер актердің есту қабілеті нашар жетілген болса, жаттығуды көркемсөз оқу әдісін бастауға кеңес береді. Дауысты игерудің бірнеше түрлері бар. Олар өлең және қара сөз оқу жаттығуларын меңгеру әдісі. «Өйткені, дауысты жаттықтыруда жеке буын не сөздерге емес, өлеңді тұтас ауызша айтудан бастау тиімді болады. Неге деген сұрақтың тууы да түсінікті. Сөйлемді сөзге, ал сөзді буынға бөліп жаттығу сөздерде дыбыс үндестігінің алуан қырын түгелдей қамти алмайды» деп жазды [1, б. 80]. Өлеңдегі терең мәнді ұғынып, жүректі қозғайтын толғанысты сезініп, ішкі сезім арпалыстарын шегіне жеткізіп оқуда асқан шеберлікті қажет етеді. Білім алушылардың поэзияны түсіне алатын дәрежеге дейін жеткізу өте күрделі мәселе. Поэзия өлеңге, қара өлеңге, айтыс өнеріне құрылады. «Поэзия – ұйығандай, құйылғандай орныққан, өз еркін әбден билеген, өмір үшін жетіккен, тәжірибемен шыныққан, рухани күші теңескен, көңіл көзі көреген, ойға батыл, майданға батыр ер қуаты» [9, 2016]. Поэзия – сөз өнері, әдебиет бір саласы ретінде кейіпкерлердің поэтикалық бейнесін ашу кезінде әлеуметтік мәселелерді, қоғамдық құбылыстарды бейнелеп көрсете алатын қасиетке ие, сондай-ақ айналамыздағы орын алып жатқан дүниені, өмірдегі сан алуан құбылысты әдемі сөзбен көркемдеп жеткізуге арналған тәрбие құралы ретінде қабылдаймыз. Актер тек поэзияның сөзін ғана ұғынып қоймай, жалпы сөз атаулыны суреттеп, бейнелеп, ішкі сырымен қабыстыра орындауды тікелей әдетке айналдыру керек. Сөзді дұрыс қолданып, көркемдік деңгейін сақтап танып білу, ұғып-түсіну актердің басты міндеті екені даусыз. Драма актері қабілетін кейіпкердің сезім қуаттылығымен терең тамырластырып, қабыстырып жеткізе білсе шеберлігінің белгісі. «Сахна тілі ауызекі тіл

емес, ол өлшемдік бітімі толыққанды, композициялық құрылымы түгел, идеялық табиғаты көркем, шешен тілмен таразыланып, қырағы көз қырын көрместей, саққұлақ өткірлігін байқалмастай сылдырлаған, жылы оймен өрнектелген, құлпырған көркіне көргеннің көзі тоятын, жылы үнін естіген құлақтың құрышы қанатын, ой діңгегіне, сөз шеберінің парасат құдығына байланып, тізгінін қос қолдап ұстап, ақыл ойдың жасыл жайлауында тыныстап нұсқаулықпен арқандап, қысқалық шалғынына жіберілген, мөлдірлігі көңілді ойға көмек, күңгірт ойға шипа, көп сөздің қоқымынан тазартылып, тұңғиық ойдың тұңғиығында саф алтындай жарқыраған, тілдік қуаты әбден пісіп жетілген тіл» [10, б. 4]. Актер сөйлеу аппаратын дұрыс қолдануы үшін ең бірінші дауыс құрылысымен таныс болуы керек. Сөйлеу тілінің дыбыстары ретсіз болмайды, оның өзіне тән жасалу жолы болып, белгілі тәртіпке бағынады. Сөйлеу дыбыстарын шығаратын дыбыс мүшелердің қызметін артикуляция дейді. Сөзді дұрыс айту, әр дыбыстың анық, әрі таза болуы «дикцияға» байланысты. Дикция «айту», «айтылу» деген мағынаны білдіреді. Сахнада дұрыс сөйлеу үлкен еңбекпен келеді. Дикцияны қалыптастыру үшін «Екі ерінді Ө әрпін айтқандай алға қарай ұмсындырыңыз, бұл жаттығуды жасағанда тіл және тіс өз қалпында болуы қажет» [2, б. 39]. Дұрыс қалыптасқан дикцияның артында артикуляцияға байланысты болып келеді. Оған адамның барлық сөйлеу мүшелері, яғни, тіл, жақ сүйектері, ерін құрылысы жатады. Дикцияда қандай да бір кемшіліктер болса сөйлеу аппаратының дұрыс қалыптаспауына алып келеді. Дикция бұл дұрыс артикуляция арқылы қол жеткізілетін сөздердің нақты және түсінікті айтылуы. Артикуляция, өз кезегінде, сөйлеу кезінде жұмыс істейтін еріннің, тілдің және бұлшық еттің жаттығу дәрежесіне байланысты. Жақсы және дұрыс дикция - актерлік шеберліктің ажырамас бөлігі, кез-келген көпшілік алдында сөйлеудің сәттілігінің кепілі. Сондықтан, К.С.Станиславский сахналық сөйлеуді дамытуға көп көңіл бөлді, оның құрамдас бөліктерінің бірі дикция екенін ерекше атап өткен. Дикцияны қалыпта ұстау үшін жаттығу ретінде «Ауыз екі елі ашық, тіл ұшы жай ғана тіске тиіп жатсын, ауызды ашқанда көмейдегі кішкене тілді көтеріп, дауысты дыбыстарды еркін шығарыңыз (дыбыс тамақта болмасын)» [10, б. 28]. Оқытушы сабақ барысында сөздің дұрыс айтылмай жатқандығын, дыбыстардың дұрыс шықпай тұрғанын кәсіби тұрғыда үйретсе онда келесі сабақта қателік жібермеуге тырысып бағады. Көптеген туындылардан алынған үзінділер білім алушының өмірімен қабысып жатса, әуезді де әуенді сурет туындайды. Жүректі тербейтін сезімге толы оқиға дауыс ырғағына оң әсер етіп, кейіпкерді бар жан-тәнімен сезінуге көмектеседі. Сахна тілі мәтіндегі әрбір сөздің нақты әрі анық шығуына ықпал етеді, сөйлеу мүмкіндіктері тереңірек ашылады, шығармашылық шабыт сыйлайды.

Қорытынды: Қоғам жаңарған сайын жастардың тілі шұбарланып қазақ тілінің мәртебесі түсіп барады. Сондықтан, өнер арқылы тіл мәдениетінің көкейтестілігін арттырып, ұлттық тілді сақтап қалуға мүмкіндігіміз мол. Әрбір дарынды адамды дұрыс арнаға бағыттаса шығармашылық шабытпен жігерлі еңбек ететіні анық. Бұл жолды жаңғыртатын білім алушы сахна тіліне қатысты әдістемелерді кәсіби тұрғыдан меңгерсе болашағынан зор үміт күттірер еді. Актер қалыптастырудың бір баспалдағы ол – сахна тілі пәні десек, білім алушы сахна тіліне қатысты барлық амал-тәсілдерін, яғни, қарапайым өлең жолдарын, жаттығуларды оқып үнемі ізденіс үстінде жүру керек. Зерттеу барысында сахна тіліне қатысты оқу құралдары, мақалалар, ғылыми-әдістемелік жұмыстар, жалпы сахна тіліне қатысты әдебиет қорының өте аз екеніне әбден көз жеткіздік. Сондықтан да, сахна тіліне қатысты оқу әдістемелік құралдарды, теориялық кітаптарды, ғылыми зерттеулерді орыс, ағылшын тілдерінен қазақ тіліне аударуды мемлекеттік деңгейде көтеру керек екенін қайталаудан жалықпаймыз. Сондай-ақ негізгі сөз сөйлеу техникасын меңгерудің әдістеріне қатысты тақырыптар кеңірек зерттелуі тиіс. Актер дайындауда бағыт-бағдары мығым, еңбектері терең, әдістері тиянақты авторлардың еңбектері қазақ актерлерін дайындауда негізгі білім көзіне айналуы тиіс. Бұл өзекті мәселенің шешімін таппай сахнадан кәсіби актер көру бос әурешілк болмақ. Білім алушының ұшқыр қиялы мен тапқырлығын шыңдау үшін студенттерге қосымша білім алу көздері қажет, сондықтан, сахна

тілі туралы қазақ тілінде жазылған оқулықтарды шұғыл түрде толықтыруды қамтамасыз ету керек.

Қазақ театр өнері күн сайын бір белесті бағындырып, өркендеу үстінде. Театр ұлттық өнердің темірқазығына айналып, еліміздің рухани-мәдени орталығы ретінде жұмыс істеп жатыр. Театр мен актер егіз ұғым. Актердің дамуын зерттеу, кәсібилігін, білімін арттыру сахна тілі мамандарына тікелей байланысты. Қазақ театр өнері еліміздің әдеби-мәдени өмірінің ажырамас бір бөлігіне айналып, өз заманының тарихи, саяси, әлеуметтік-танымдық сынды мәселелерді көтеруге атсалысуда. Әрбір сахналық қойылым көркемдік-идеялық мағынасын сақтап, көрерменнің көңіліне орныққа театр өнері ешқашан өз құндылығын жоғалпайтыны анық.

THE ROLE OF STAGE LANGUAGE IN THE DEVELOPMENT OF AN ACTOR

Annotation. The main goal of the actor is to preserve the artistic value of the production on stage and play the role assigned to him. He must convey this task through a stage image, using his acting techniques, the richness of language. While preserving the language culture, it is advisable to use the techniques of stage language in the implementation of the task of preserving the language of students. The attitude of people in society to culture and education is becoming more and more complex. In modern society, a new era is coming, characterized by character. The breath of the new time destroys the price of the main values. We are increasingly moving away from our language, traditions, culture, imitating other countries. When to comprehend the wonders of the Kazakh language through art and increase its price... Any profession, especially related to art, requires talent, curiosity, and an abundance of creative opportunities. In this regard, the main goal facing the hordes of art of the XXI century is to attract efforts for the development of cognitive activity and creative abilities through in-depth training in new requirements.

The methods of teaching stage language are directly related to literature. In classical works that have reached the world level, the dignity of the word is clearly traced. In the course of the article, it was proposed to take as a basis all the data related to the stage language, and the functions that actors perform on the way to the correct formation of speech technique were determined. Melody, voice exercises, tone of voice, tempo, pause, prose works, poetry, monologues, etc. the techniques of stage language revealed the play of the hero on stage, investigated the connection of the word with its function of correct transmission of a specific text. It was noted that the specifics of the actors' voices change through communication with the characters on stage. The article attaches great importance to the fact that an actor must be competent in mastering the stage language and apply theoretical knowledge together with practice. The techniques of mastering the technique of speech of characters playing in performances of all genres are described. The main weapon of an actor on stage is language, communication with the audience is carried out only through language, an actor needs to be able to create images using the purity of language, show all its features, transform and convey individually. It was investigated that all the techniques used by the actor have a special place.

Observing the purity of the Kazakh language in all spheres, we improve the language culture and preserve national qualities. The Kazakh language has never lost its value. Our literature and culture can be called proof of this. The colorfulness of our language is not comparable to the language of any deep country. Therefore, if people of art observe the laws and rules of the Kazakh language and correctly convey them to the viewer, then the future generation will be especially respectful of their native language.

Key words: stage speech, methods of stage speech, diction, trainings, acting, drama, actor.

Дереккөздер/әдебиеттер тізімі:

1. Тұранқұлова Д.Т. Тіл тағылымы. – Алматы, 2009. – 80б
2. Тұранқұлова Д.Т. Сахна тілі. – Алматы: Білім, 2016. – Т.1. – 80 б.

3. Хожамбердиев О.К. Актер шығармашылығындағы театр тілінің маңызы. // World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences. 2012. – Vol:6. – No:8. doi.org/10.5281/zenodo.1076002.
4. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.
5. Жапбаров А. Қазақ тілі стилистикасын оқыту негіздері. – Алматы: Қазақ университеті, 1991. – 156 б.
6. Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері. – Алматы: Өнер, 2001. – 520 б.
7. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: Санат, 2002. – 360 б.
8. Айдынұлы А. Актер мен ұлттық болмыс // Central Asian Journal of Art Studies. 2016. – Т.1. – №4. https://www.cajas.kz/journal/article/view/108.
9. Сансызбай Ө. Поэзия және оның жанрлық ерекшеліктері. // Массагет, 2016. https://massaget.kz/okushyilarga/uy_tapsyirmasyi/42537/
10. Куненова П.С. Сахна тілі. – Тараз, 2014. – 4 б.

ГРИМ КАК ЭЛЕМЕНТ ИЗМЕНЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Зинченко И. В.
Преподаватель КазНАИ им.Т.К.Жургенова, г.Алматы
irishka_goth_696@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается феномен грима с точки зрения его функционирования в сфере театра и кинематографа, а также его влияние на карнавальность современной жизни. Приводятся примеры из фильмов, где грим играет значительную роль в преображении актеров.

Ключевые слова: грим, маска, ритуал, персонажи, театр, кинематограф, телевидение, карнавал.

Грим, скорее всего, появился на свет, когда человечество увидело свое лицо, и нахлынуло вдруг желание как-то эту личину подправить и даже в чем-то изменить. В результате день сегодняшний являет нам уже не просто грим на лицах женщин и мужчин, а застывшие маски, выполненные с помощью хирургических операций, вплоть до полного изменения природой заданного образа… Так что же такое грим, и какую роль он играл, играет и будет играть в жизни человечества? Грим не привлекал внимания исследователей, поскольку перешел на потребительский уровень и прочно обосновался в рекламе, имиджмейкинге и маркетинге косметики. Татуаж и хирургические операции заменили эфемерность раскраски лица, превратив грим в постоянную маску. Но у маски и грима разные функции, разные задачи стоят перед ними и в обыденной жизни, и в искусстве.

Термин «грим» сегодня употребляется в русском языке в довольно узком диапазоне – в театре и кинематографе, да и то не во всяком творческом коллективе, так как мир в основном оперирует терминами макияж (франц. *maquillage*) и мейкап (англ. *make-up*). Этимология слова «грим» связана с французским и итальянским «grimo», где значение слова выдается как хмурый, пасмурный, а также есть отсылки к германскому «мрачный» (grimm). Если представить себе, как люди в далекие времена подправляли себе облик, то первое что попадало им в руки - были ил, глина, пепел, кровь. Разумеется, такой набор косметики служил не красоте, а защите – слиться с окружающей средой, чтобы враг не заметил, как это и в наше время делают военные люди. Но большей частью грим использовался в религиозных обрядах. «Если бы грим сводился только к банальной функции улучшения природных данных, можно было бы утверждать, что он столь же давнее изобретение, как и сам театр. Однако древние греки

применяли грим не только для того, чтобы сделать актера более красивым - он, кстати, носил маску, - но и для того, чтобы соответственно ритуалу окрасить его лицо кровью жертвенного животного и пеплом», - находим у известного французского театроведа Патриса Пави [1]. Грим мы видим на фресках Древнего Египта и Минойской культуры, раскрашены лица богов и героев на мозаиках Антиохии в музее турецкой провинции Хатай, следы грима и на керамике доколумбовой Америки. Технические приемы грима постоянно совершенствуются, так как цвет кожи должен выглядеть естественным. Солнечный свет, свет керосиновых и газовых ламп, электрическое освещение - все требовало соответствующих косметических материалов, и часто такой грим был довольно опасен, так как содержал мышьяк. Грим осуществляется в трех видах - колоризация, фактуризация и их смешанная форма. Тонировка и раскрашивание лица актера в кино или неактера на телевидении преследует цель проявить, сделать более выразительным лицо персонажа, тогда как фактуризация визуально изменяет структуру лица. Если простое тонирование дает эффект оскульптуривания, выявляя фотогеничность лица, что важно для оператора, то фактуризация стремится к выявлению художественного образа, зачастую полностью изменяя первоначальный облик актера, как в фильме «Ганнибал» (2001 г., режиссер Ридли Скотт), где Гэри Олдмена в гриме выжившей жертвы Ганнибала практически невозможно узнать, и только прочтение финальных титров указывает, кто скрывается под образом Мейсона Верже.

Грим - всегда ритуал, который когда-то проводился, и сейчас проводится во всех первобытных обществах, поскольку в нем функционально заложен переход из здесь и сейчас существующего, профанного мира в другой, сакральный мир, в котором человек перед окружающими должен предстать в ином обличье. Накладывание грима в японском театре кабуки и в индийской танцевальной драме катакхали - ритуальная церемония, а в театре Солнца актеры гримируются на глазах публики, тем самым превращая зрителя в соучастника действа. Как только человек начинает раскрашивать лицо, он начинает думать о том, какой образ сейчас явится миру при помощи краски. Гримерная освещена огнями, и человек видит, как изменяется его отражение в зеркале. Происходит трансформация личности, и спонтанно возникает молчание, грим всегда сопровождается тишиной, и она возникает как бы сама по себе - задерживает дыхание и тот, кто гримируется сам, и тот, который гримирует кого-то другого… Изменение внешнего облика приводит к реальному изменению окружающей действительности – человека перестают либо замечать, либо узнавать, и таким образом он выходит из привычной среды обитания.

Какие функции заложены в гриме?.. Они многообразны. Так в театрально-кинематографической среде функции грима определены в следующих параметрах: улучшение натуры, кодификация лица, театрализация облика. Улучшение натуры происходит сегодня повсеместно на телевидении – участники телепроекта, приглашенные на съемку, проходят через быстрые руки гримеров - наносятся румяна на бледные щеки, тонируются щеки красные, прорисовываются брови, подкрашиваются губы, пудрится нос, - и герой передачи передается в руки ассистента режиссера. В телесериале «Оттепель» (2013 г.) режиссера В.Тодоровского как раз представлено улучшение натуры: опытная гримерша говорит героине перед пробами на роль: «Чуть-чуть мешочки под глазами надо замазать… У нас режиссер любит, чтобы… Вот! Вот!..». Гримом скрываются неровности кожи, пластырь подтягивает провисающие мышцы и мимические морщины, и постаревшее лицо актера становится моложе. Применение силиконовых пленок вообще кардинально изменяет лицо, как это демонстрируют китайские тиктокеры, и на наших глазах некрасивая взрослая женщина превращается в юную фею.

Кодификация лица ярче всего представлена в традиционном цирковом искусстве – это резонер белый клоун и озорник рыжий клоун. В американо-канадском фильме «Оно» («It», 1990 г., режиссер Томми Ли Уоллес) по одноименному роману Стивена Кинга у «танцующего клоуна» Пеннивайза грим белого клоуна, и это отсылка к мертвецки бледному лицу на территории потустороннего ужаса. Однако в фильмах с Джокером пошатнулись вековые устои,

и, несмотря на веселый грим, рыжий клоун трансформируется в психа-маньяка. Китайский театр использует традиции грима, и социальные характеристики персонажей передает через символизм цвета: лица богов покрыты серебром, у благородных героев лица красные, у интеллигентов – белые, а у гордецов – синие. Современная действительность расширила рамки кодификации, и часто люди наносят грим, чтобы сразу дать понять окружающим, к какой группе, к какому сообществу они принадлежат. Так футбольные фанаты наносят себе на лицо цвета любимого клуба, а на демонстрациях мы видим на щеках людей флаги государств, к которым активисты себя относят. В фильме «Красотка» (1990 г., режиссер Гарри Маршалл) хорошо показано, как вместе с гримом изменяется социальный статус главной героини – из профессионально раскрашенной проститутки героиня превращается в скромную, порядочную девушку. Таким образом грим кодифицирует социальный статус человека в любом обществе – от первобытного общинного до буржуазного.

Театрализация облика заключается в двойственности грима – это смесь естественности мимики актера и искусственности нанесенных на лицо материалов. Грим в какой-то степени является частью драматургии переодевания. Театр всегда любил костюмировки и охотно ими пользовался. «В трагедиях Шекспира главные персонажи осуществляют переодевания, подчеркивая измененный статус. Так король Лир поначалу является нам в образе полноправного властителя – в подобающем королю одеянии и с короной на голове; скитаясь по владениям предавших его дочерей, он уже просто пожилой человек в потрепанной будничной одежде, простой гражданин своей страны; в финале Лир предстает в рубище нищего… Через одежду Лира мы словно увидели срез общества – от вершины до самого низа» [2]. В соответствии с этими переодеваниями должен меняться и грим Лира. Но есть интересная особенность – если человек наденет пышный костюм, допустим, царедворца и при этом не нанесет на лицо подходящий грим, то это будет восприниматься лишь как примерка костюма, не более того. Характер и статус персонажа определяется гримом, именно грим изменяет реальность отношений.

Грим - это всегда желание попасть в иной мир. Современная жизнь крайне театрализована и карнавальна, и особенно это видно на так называемых гей-парадах с их безумным количеством раскрашенных людей. Лица нетрадиционной половой ориентации в ярком гриме напрямую говорят о том, что они не такие, как все, и к ним нужно относиться по-другому. Так при помощи грима они изменяют отношение к себе, отрицая устоявшуюся реальность, а снимая грим, они возвращаются в мир обыденности. Казалось бы, карнавал раскрашенных лиц должен приносить только радость, но в этом довольно искусственном веселье угадываются неуверенность и подавленная агрессия, потому что всегда цель грима - скрыть истинное лицо. И человек ощущает, что грим – соучастник обмана, а значит, надо быть осторожнее. Хорошо загримированное лицо доверия не вызывает. И в этом отношении интересно с точки зрения грима рассматривать французские телесериалы, в которых актеры, кажется, вообще не используют грим. Разумеется, грим на съемочной площадке присутствует, но он минимален. Мимические морщинки, веснушки, небрежные прически вызывают доверие, потому что зритель видит таких же людей, как он сам, как его соседи, и на уровне подсознания возникает доверие к тому, что происходит на экране, даже если сюжет порой невнятен и неправдоподобен.

Как и всякий вид искусства, грим обладает широким спектром воздействия на общество. Грим не ограничивается профессиональной сферой, и ряд функций напрямую связывает его с повседневной жизнью. Так, можно назвать следующие функции грима: информационная, коммуникативная, социализирующая, эстетическая, воспитательная, развлекательная. Воспитательную функцию и даже дидактическую, то есть наставляющую на путь истины, можно найти в уже упомянутом выше фильме «Красотка», а развлекательная функция грима в полном объеме проявляет себя на детских праздниках. Грим обладает чрезвычайно выраженной информацией: «Внешность человека, особенно его лицо, дает опытному

наблюдателю полное представление о нравственных свойствах человека, его возрасте, иногда и о его профессии; а между тем среди тех артистов, которыми мы так часто восхищаемся на сцене, очень мало серьезно относящихся к гриму и ставящих его на должную высоту» [3], - находим мы в «Энциклопедии сценического самообразования» 1912 года. Каждый срез общества использует определенный набор гримирующих материалов, причем в широком ценовом диапазоне. Чем дороже косметика на лице, тем выше статус женщины, следовательно, и коммуникации устанавливаются в соответствии с полученной информацией – насколько быстро в данный круг общения войдет новичок, так как грим выступает объединяющей силой. Бунтарские натуры гримируются либо вызывающе, либо напрочь отказываются от грима, и оба эти варианта ведут к изоляции, если не полной, то частичной. Но когда бунтари встречают себе подобных, они образуют небольшой социум, и таким образом грим структурирует общество по группам. Эстетика грима обладает двойственной природой - лицо нужно сделать либо приятным и красивым, либо отталкивающим, поскольку чувство наслаждения от увиденного имеет сложную психологическую природу. В этом отношении интересно рассмотреть опыт одного из талантливейших актеров современности - Гэри Олдмена, для которого грим выступает в роли магического соперника, в схватке с которым актер словно доказывает самому себе, что сыграть роль можно и без лица, как это было в фильме «Ганнибал» или в фильме «Дракула Брэма Стокера» (1992 г., режиссер Френсис Форд Коппола). Роль Дракулы потребовала более 25 различных гримов, практически неотличимых один от другого, среди которых фактурные маски зеленой летучей мыши и четырехсотлетнего мертвеца, слизеобразного пассажира корабля и вервольфа, а также прекрасные образы молодого Дракулы, впрямую соотнесенные с автопортретом Дюрера. Гримером фильмов «Дракула Брэма Стокера» и «Ганнибал» был лауреат премий «Оскар» и «Сатурн» Грег Кэнном, что говорит о заслуженно высоком классе мастерства специалистов по созданию грима.

В заключении хотелось бы отметить, что о гриме как таковом пишется мало, хотя есть поле для исследования с точки зрения применения современных гримерных материалов и приемов, а также интересно проследить связь тотального увлечения гримом с нестабильностью состояния мирового порядка.

Литература:

1. Пави П. Словарь театра. – М., «Прогресс», 1991.
2. Соловьева М.В. Драматургия переодевания как творческо-художественный прием. // Национальный проект «Культура» и региональные культурные стратегии. – Пермь, Пермский государственный институт культуры, 2021.
3. Лебединский П.А. Грим. Энциклопедія сценическаго самообразованія. Второе изданіе журнала «Театръ и Искусство». – Спб., 1912.

ПЛАСТИКАЛЫҚ ДРАМА– ШЕКСІЗ ӨНЕР

АМАНЖАНОВА Г.Б.- ***ПРЕПОДАВАТЕЛЬ , ДОЦЕНТ , ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЕҢБЕК СІҢІРГЕН ҚАЙРАТКЕРІ***

E-mail : koka5656@mail.ru

Аннотация

Қазақстанда пластикалық драма театрының ашылатын уақыты жетті. Өйткені пластикалық драма театры– елімізде үлкен сұранысқа ие және пластикалық драма артистерінің ұжымы халыққа өнер көрсетуге толығымен дайын.

Кілт сөздер: пластикалық драма жанры, пластикалық драма театры, қимыл-қозғалыс құпиясы, музыка мен қимылдың үйлесімі, қозғалыс пен әуеннің үндестігі

Егер театрды елдің рухани құндылығы, асыл қазынасы десек, қазіргі таңда мемлекетімізде 56- дан астам кәсіби өнер ұжымдары бар.

Осынау шығармашылық ұжым құрамында –музыкалық драма театры, опера және балет театры, музыкалық –комедия театры, ұйғыр, кәріс, неміс драма театрлары бар. Бұлардың барлығы мемлекеттік театр мәртебесіне ие.

Осыдан он жылдай уақыт бұрын Алматы қаласында "Басқа театр" атауымен аталатын театр өз жұмысын бастады. Сол уақытта ол шынында да өзінің көркемдік ұстанымы мен шығармашылық бағытымен ешбір театрға ұқсамайтын өзгеше, өз алдына бөлек театр болды. Себебі, сол жылдары елімізде дәл осы бағытта ешбір театр жұмыс істеген жоқ. Бұл музыкалық-пластика театры еді. Театр қойылымын тамашалаушылар қаланың зиялылары, студенттер және театрды сүйетін қарапайым адамдар еді. Өкінішке орай, театр ұзақ қиыншылықтардан кейін мемлекеттік мәртебе алсада, өзінің ғимараты болмағандықтан ұзақ жұмыс істей алмады

Содан бері көп жыл өтті. Бірақ өкініштісі бізде музыкалық-пластика драма театры жоқ, тіпті болу керек деп ұйғарылмапты. Оқырманға түсінікті болу үшін музыкалық-пластика драма театрының құрылымы мен тарихына тоқталуды жөн көрдік.

Бұл театрдың басты мақсаты –пластика тілімен, еркін қозғалыспен және музыка арқылы адамның өмірлік және рухани ой-мақсаттары мен оның күрделі жан дүниесін терең де, шынайы ашып бере білу.

Пластикалық театр – "пластика, би, пантомима" үштағанның органикалық тұтастығы. XX-ғасырдың 70-ші жылдарында пайда болған пластикалық театр, классикалық драма театрының рольде басқаша тәсілмен ойнауға болатынын дәлелдеп, көрсетіп берді. Сөз жоқ пластикалық театр тұрмыстық, үйреншікті, күнделікті және ішкі таза адами өмірден мәнгілікке дейін адамзаттың жаны мен рухын тек қана музыка ырғағындағы қимылмен көрсетеді. Актерлік ойынның палитрасы – тамаша әуенмен, қиялмен, жарықпен астасып, адамның бастан кешкен әрбір күйін музыкамен, қозғалыспен көрсету болып табылады.

Пластикалық драма адам өміріндегі аса нәзік, тылсым сырға толы сүйікті, ұмытылмас шақтарды, ерекше есте сақталып қалған қас-қағым сәттерді, азғырушылық пен қатыгездіктен жапа шеккендегі жан азабын, қасырет пен мехнатты, бақыт үшін күрестегі жалынды ұмтылысты, терең сезім мен рухани биіктікті бейнелейді. Пластикалық театрдың тілі – интернационалдық мазмұнда, сондықтан ол кез- келген көрерменге түсінікті.

Адам денесінің механикасы қалай әрекет етеді? Оның сезім шындығын көрермендерге қалай жеткізетіні туралы, өткен ғасырдың 60-шы жылдарында Роже Гароди "Жағалаусыз реализм" атты еңбегінде жазып кеткен болатын. «Біз жүзеге асқан қозғалысты келесі қозғалыспен ұштастыратын пластикалық образдардың этюдтық топтамасын көрсеттік. Қозғалыс пен қимыл – көркем өнердің басты бейнелеуші құралы болып табылады, сондай-ақ "кейіпкерлік бетперде (маска)", "мінезге байланысты бетпеределер(маскалар)" белсенді түрде қолданылады. Сонымен қатар, пластикалық драмада сәндік құрылғылардың (декарацияның), тұрмыстық заттар мен ұсақ элементтердің (детальдардың) маңызы зор.

Көрнекті сахна өнерінің реформаторы К.С.Станиславский – 1918-1922 жылдары Мәскеу Көркем театрын басқарған кезінде, театр студиясындағы өз шәкірттерімен болған жүздесуде: «Сахнадағы актердің еркіндігі және шығармашылық мақсаты үшін, артист денесінің атқаратын қызметі – қозғалыс» деп айтып кеткен.

Ал, 1912 жылы В.Э.Мейерхольд өзінің "Балаган" атты мақаласында: "Сахна үшін жазушы беллетристі? драматург жасау керек, Европада өнердің бұл түрі көпшілікке түсінікті танымал болғанына қарамастан өте мұқтаждық күй кешуде", -деп жазып кеткен болатын.

Кезінде Рессейде белгігілі сахна шебері Г.Мацкявичюстің пластикалық драма театры ең атақты театр болды. Профессор М.О.Кнебелдің шәкірті Гедрюс Мацкявичюс – театр режиссері, Рессейдің өнер кеңістігінде тұнғыш пластикалық театрдың, осынау сахналық өнер бағытының негізін салушы. Өзінің сан жыл жинақтаған тәжірибесі негізінде пластикалық

театрды құрып, бұл өнердің құдіретін халыққа жеткізе білді. Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі Гедрюс Мацкявичюс: “Көзқарас, қимыл, қалып, елеусіз қозғалыс – сөзден гөрі мазмұндық сипатқа ие. “Пластикалық драма” термині неологизм болғанымен, пластикалық және музыкалық драманың маңызын, мазмұның , оның қойылымын, драмалық негізін дәл анықтайтын пластикалық құрал болып табылады”-деп мәлімдеген болатын. Адам өмірінің соңғы, шарықтау, шешуші кезеңінде пластикалық қимылдың ролі ерекше маңызды болатыны белгілі.

Аталмыш театрдың құрылымы бойынша, қойылымды сахналау хореография мен пластикаға негізделеді. Актерлердің қозғалыс серпіні музыка мазмұнымен байланысты құрылады.

Г.Мацкявичюс алпыстан астам қойылым қойған. Пластикалық драма театрында ол сахналаған қойылымдар саны жиырмадан асады. Соның ішінде “Женіс”(Микеланджело) және “Хоакин Мурьетаның жұлдызды сәті мен ажалы” атты қойылымдар – осы театрдың көркемдік бағдарламасының іргетасы болып есептеледі. Бірақ 1981 жылы қойылған “Қызыл ат” (Құғын) қойылымы бағдарламалық қойылымдармен бір қатарға шықты.

Қойылымның басты мақсаты – көрерменді пластикалық драма өнерінің тереңіне бойлату, өзгеше бір эстетика әлеміне жетелеу болып табылады. Мацкявичюс -өз қойылымдарында қарапайым ғана дене қозғалыстары арқылы сомдаған кейіпкерге жан бітіріп қана қоймай, пластика тілі арқылы іс-әрекеттің пайда болуы, оның шарықтау шегі, тіпті шешіміне дейін ерекше бір көркемдік ұстаныммен көрсетеді.

Пластикалық драма театрының өзектілігі – қазіргі заманауи театр кеңістігіндегі театрдың ажырамас маңызды бөлшек екендігін түбегейлі дәлелдеу.

Қазіргі таңда әлемде дербес пластикалық драма театрлары көптеп құрылуда. Халықаралық деңгейде пластикалық және жартылай пластикалық (көше) театрларының фестивальдары өткізілуде. Бұл әлемдік театрдың даму, өркендеу үрдістерін көрсетеді. Сонымен қатар бұған дейін Еуропа драмалық театрларының қабылдаған дәстүрінен тыс өзге пішіндерге, түрлерге, дәстүрлерге деген ұмтылысты айқындайды. Батыс Еуропа мемлекетінің ондаған театрлары және Рессей театрлары пластиканы осы сөздің ең терең мағынасында, гротескілі клоунададан экспрессивті би модерн стиліне дейін кең ауқымда пайдаланады.

Осы орайда өзімнің театр педагогикасындағы тәжірибеммен бөлісуді жөн санадым. (Әлі есімде бірінші курс студенттерімен”Актерлік шеберлігі” пәнінің дайындалу кезені болатын.)

Сабақтын тақырыбы: «Ассоциациативті және образды ойлауды менгеру”. Студенттердің сабақты жаңа бастаған кезі болғандықтан, оларда қиял, ассоциативтік ой тіпті жоқ еді. Өкінішке орай қазіргі ұрпақ көркем әдебиетті аз оқиды. Бұл олардың жеке тұлға ретінде қалыптасуына кері ықпалын тигізеді. Себебі, әдебиетті оқу –образды ойлау жүйесін дамытып қана қоймай, қиялға қанат бітіретіні белгілі.

Студенттердің сезім әлемін ояту үшін бір нәрсе жасау, ойлап табу қажет болды. Сол кезде мен қоңырау дыбысы жазылған күйтабағымды әкелдім. Мен: “Балалар , бұл не” – деп сұрадым. Олар маған:”Қоңыраудың дауысы” – деп жауап берді.

- Ол қайдан естіліп тұр? Бұған бір студент: “Мен жайқалған бақты көріп тұрмын, шиелер гүлдеп тұр, ал алыстан шіркеу көрініп тұр, жеңіл жел еседі”- деп жауап берді.

Екінші студент іліп әкетті:” Мен әдемі кимоно киген жапон қызын көріп тұрмын”, - деді.

- Ал ол не істеп тұр ? – деп сұрадым.
- Күтіп тұр, - деді
- Кімді? - деп тағы сұрадым.
- Әрине, өзінің сүйіктісін, - деп сенімді жауап берді студент .

Келесі сабаққа мен дәстүрлі жапондық музыканың жазбасын әкелдім, біз қиял мен сезімге толы махаббат туралы драма ойлап таптық және оны “Махаббат туралы жапон сагасы” деп атадық.

Біз жапон тарихымен қызыға танысып, олардың билері, костюмдері, мәдениеті туралы мәліметтерімен таныстық. Студенттер ерекше ықыласпен киім тіккізді, декорацияны өз фантазияларымен, өз қолдармен жасады. Бірінші курстың соңында біз басқа этюдтық қойылымдармен бірге "Махаббат туралы жапон сагасы" этюдін көрсеттік. Ең бастысы, этюдтік композицияда сөз мүлде болған жоқ.

Барлық әрекет - пластикамен, қимылмен, бимен көрсетілді. Ең бастысы кейіпкердің ішкі эмоциялық көңіл –күйін көрсетуге айрықша назар аудардық. Студенттердің қойылымы сәтті өтті. Бұл композиция сөзсіз көрермендер жүрегіне жол тапты. Бұдан кейін де осындай "мазмұнды" көп этюд дайындалды. Студенттер жаңа этюдтердің бірінен кейін бірін ойлап тапты.

Осылай біз бірінші курсты аяқтадық. Нәтижесінде балалардың шығармашылық мүмкіндігі мен актерлік кәсіпте олардың креативті ойлауын қалыптастыра бастағанымды байқадым. Екінші курста Ялтада өткен Халықаралық жастар шығармашылық фестиваліне бардық. Онда Н.Гогольдің "Ревизор"қойылымын және қазақ классиктері М.Әуезовтің, Ғ.Мүсіреповтің махаббат туралы туындыларына сүйене отырып, пластикамен, бимен, сөз араластырмай, махаббат драмасын көрсеттік. Сол қойылым үшін "Гран- При" жүлдесін иелендік.

Бимен көрсетілген "Ревизор" комедиясы – Шостаковичтің музыкасына құрылған. Ұлы сазгердің туындыларынан музыкалық үзінділер алынған болатын. Ал махаббат туралы драмада, біз қазақтың "Туран" фольклорлық ансамблі ұсынған дәстүрлі музыканы пайдаландық. Олар бізге репетицияға келіп өздері шығарған музыкасы арқылы драма мазмұнын тереңірек ашуымызға мүмкіндік берді. Осы кезде ғана, мен пластикалық және музыкалық драма жанрына жақындадым деп ойлаймын

Бұдан кейінгі курста пластикалық және музыкалық драма жанрында Н.В.Гогольдің "Шинель" деген шығармасы бойынша қойылым койдық. Бұл қойылымға А.Шниткенің музыкасын пайдаландық. Ақтау қаласында өткен Халықаралық театр фестивалінде "Ең таңдаулы дебют" деген номинацияға іліктік. Қазіргі уақытта өзімнің курсымен Г.Лорканың "Қасыретті қатындар" атты пьесасын осы пластика және музыкалық драма жанрында жана қойылым дайындап жатырмыз.

Мен неге тағы осы жанрды таңдадым? Өткен күндерді сараптап қарасам, өз студентеріммен жұмыс істеу барысында, оқу бағдарламасынан аулақтамай, ақырындап оқыта жүріп, осы жанрдың студенттер қиялынын дамуына, образды және ассоциативтік ой түзулеріне ықпал ететінін байқадым. Студенттер классикалық музыканы тындайды, өз денесінің пластикасымен жұмыс істейді.

Сондықтан да Қазақстанда пластикалық драма театрының ашылатын уақыты жетті деп есептеймін. Заманауи көрерменде креативті ой қалыптасып үлгерген. Олар театрды жақсы түсінеді және жақсы көреді. Сонымен бірге олар әқашан жанаша бағытта, өзгеше формадағы өнерді күтеді. Бізде үлкен әлеуетті күш бар. Ол- біздің өн бойы шығармашылыққа толы жастарымыз, осы бағытта жұмыс істей білетін, жұмыс істеуді қалайтын жас, дарынды әртістеріміз. Қазақстанда пластикалық драма театрының ашылуынын оңай емесін, оның ұзақ процесс екенін, бірақ ащуға мүмкіндігіміздің мол екенін атап айтқым келеді.

Тәуелсіз мемлекетіміз аяғынан тұрғанша театрға ғимарат, қаражат жағынан уақытша демеу көрстетсе құба-құп болар еді. Әлбетте, кез келген театр- мемлекеттің көмегін қажет етеді.

Мәдени астанамыз Алматы қаласында 9 мемлекеттік театр бар. Бұдан бөлек сахна өнерін жақсы көретін демеушісі бар, бірнеше жеке театрлар бар. Әсіресе жеке өнер ұжымдарына осы кезенде толыққанды өмір сүру оңай емес. Дегенмен, өнерге деген ниет пен көрермендердің ыстық ықыласы жеке театрларға демеу болып тұр.

Пластикалық драма театрын муниципалды түрде Алматыда ашуға болар еді. Өйткені, пластикалық драма театры ең ірі мәдениет ошағы- Алматы қаласында үлкен сұранысқа ие болып, өзінің тұрақты көермендерін табатынына да сеніміміз мол.

Книги: Станиславский К.С. №1,2, 3,4. М.О.Кнебель «Метод действенного анализа» Юшкова Е. Пластика преодоления, Анна Константинова «Воспитание актера в театре пластической драмы Гедрюса Мацкевичюса»

УДК 792.2

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА В КАЗАХСТАНЕ

Төлепберген Е.С.
магистр искусствоведческих наук, педагог,
Казахская национальная академия искусств
имени Т. К. Жургенова.
г.Алматы, Қазахстан
erboltolepbergen@mail.ru
Қалдыбаева А.Қ.
магистр искусствоведческих наук,
г.Алматы, Қазахстан
rai.murat@gmail.com
Каржаубаева С.К.
Профессор, доктор искусствоведения
Казахская национальная академия искусств
имени Т. К. Жургенова.
г.Алматы, Қазахстан
sanqul_k@mail.ru

Аннотация

Современный театр в Казахстане стал важной составляющей культурной жизни страны. Однако, несмотря на значительные достижения и развитие, существуют ряд проблем, которые мешают полноценному развитию и прогрессу театрального искусства в стране. В данной статье мы рассмотрим некоторые из этих проблем и возможные пути их решения.

Ключевые слова: пластика, театр, актер, кино, искусство, сцена

Қазақстандағы заманауи театр еліміздің мәдени өмірінің маңызды құрамдас бөлігіне айналды. Дегенмен, айтарлықтай жетістіктер мен дамуға қарамастан, елімізде театр өнерінің жан-жақты дамып, ілгерілеуіне кедергі келтіретін бірқатар мәселелер бар. Бұл мақалада біз осы мәселелердің кейбірін және оларды шешудің ықтимал жолдарын қарастырамыз.

Түйін сөздер: пластика, театр, актер, кинофильм, өнер, сахна

Annotation

Modern theater in Kazakhstan has become an important component of the cultural life of the country. However, despite significant achievements and development, there are a number of problems that hinder the full development and progress of theatrical art in the country. In this article, we will look at some of these problems and possible solutions to them.

Keywords: plastic, theatre, actor, cinema, art, stage

Любая деятельность человека это не воспроизведение и не отражение, а создание действительности. В понимаемой таким образом действительности присутствуют и целесообразность, и творчество, и возвышенное, и дух, и творец [1, с.15]. На этом основании представляется, что творческий момент может присутствовать в любой среде. Деятельность может быть творческим, если ее результатом будет уникальность, что должен обладать новизной. Творчество всегда требует поиск новых художественных форм, лиц, режиссерских идей и подхода.

В последние несколько десятилетий музыкальная и киноиндустрия активно проникли в жизнь человека. Эти два поля в настоящее время являются средством культуры, образования, пропаганды. Современная жизнь очень насыщена, а еще: галереи, выставки, концерты и спектакли на любой вкус и спрос. Но однако мало уделяется времени, средств для театра в стране. Рассмотрим некоторые из этих проблем и возможные пути их решения:

1. Ограниченное финансирование:

Одной из основных проблем современного театра в Казахстане является ограниченное финансирование. Большинство театров сталкиваются с недостатком средств для поддержания своей деятельности, обновления сценических образов и организации новых постановок. Нехватка финансирования ограничивает возможности театров в привлечении талантливых актеров, создании качественных декораций и костюмов, а также проведении репетиций и премьер. Ограниченное финансирование является одной из основных проблем современного театра в Казахстане. Большинство театров сталкиваются с недостатком средств, что затрудняет поддержание их деятельности, обновление сценических образов и организацию новых постановок. Недостаток финансирования оказывает негативное влияние на возможности театров во многих аспектах. Во-первых, они испытывают трудности в привлечении талантливых актеров и других специалистов. Ограниченные финансовые ресурсы делают невозможным предложение достойной оплаты и условий работы, что может оттолкнуть талантливых профессионалов от театральной сферы. Во-вторых, ограниченное финансирование затрудняет создание качественных декораций и костюмов. Театральные постановки требуют высокого уровня художественного оформления, которое не всегда возможно реализовать из-за ограниченных средств. Это может сказаться на визуальной привлекательности спектаклей и их общем впечатлении на зрителей. Кроме того, недостаток финансирования затрудняет проведение репетиций и премьер. Для успешного создания и постановки спектакля требуется много времени и средств на репетиции, исследование ролей, разработку хореографии и многое другое.

«В постдраматических же театральных формах текст, который ставится на сцене (если он вообще на ней ставится), является всего лишь равноправным элементом жестуального, музыкального, визуального и т.д. взаимосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно ограниченное финансирование может снизить интенсивность и качество подготовки спектаклей, что отразится на их итоговом результате [2, с. 27]. Для решения проблемы ограниченного финансирования современного театра в Казахстане необходимо увеличить государственную поддержку и внимание к культурному сектору. Это может включать увеличение бюджетных ассигнований на театры, создание специальных грантовых программ для развития театрального искусства, а также привлечение частного сектора и спонсоров для финансовой поддержки театров. Кроме того, необходимо проводить информационные кампании и мероприятия, направленные на повышение осведомленности и интереса общества к театральному искусству. Это поможет увеличить посещаемость театров и создать дополнительные источники дохода для их

финансирования. В целом, решение проблемы ограниченного финансирования современного театра требует совместных усилий государства, общества и бизнес-сектора. Только через совместные действия можно обеспечить устойчивое развитие и процветание театрального искусства в Казахстане. Решение проблемы ограниченного финансирования современного театра в Казахстане требует сотрудничества и совместных усилий от различных сторон, таких как государство, общество и бизнес-сектор. Важно, чтобы все заинтересованные стороны понимали важность и ценность театрального искусства и были готовы внести свой вклад в его развитие. Государство может увеличить финансирование театров, предоставлять гранты и субсидии, а также создавать специальные программы поддержки. Это поможет обеспечить стабильность финансирования и обновление театральных постановок. Общество также играет важную роль в поддержке театра. Важно повысить осведомленность и интерес к театральному искусству среди населения. Мероприятия, такие как фестивали, просмотры спектаклей, лекции и обсуждения, могут помочь привлечь больше зрителей и повысить посещаемость театров. Повышение осведомленности и интереса к театральному искусству среди населения играет важную роль в поддержке театра.

«Стремясь не только размыть, но и устранить границы между искусством и жизнью, между эстетической, социальной, политической и этической сферами, художники в своих спектаклях размышляют на тему автономии искусства, однако они не способны ликвидировать ее, ввиду того, что автономия искусства гарантирована самим институтом искусства. Любой иконоборческий жест художника, любое действие, направленное на разрушение института искусства, одновременно происходит в рамках этого института и в итоге наталкивается на определенные границы. Данная ситуация не меняется и в контексте эстетики перформативности» [3, с.6] . Мероприятия, такие как фестивали, просмотры спектаклей, лекции и обсуждения, могут сыграть ключевую роль в привлечении большего числа зрителей и повышении посещаемости театров. Организация театральных фестивалей может быть отличным способом привлечения внимания к театральному искусству. Фестивали могут предлагать разнообразные спектакли, включая как классические, так и современные постановки, что помогает разнообразить театральную программу и привлечь различные аудитории. Просмотры спектаклей, лекции и обсуждения также способствуют повышению интереса к театру. Они предоставляют возможность зрителям лучше понять и оценить театральное искусство, а также обсудить его с другими людьми. Лекции и обсуждения могут быть организованы с участием актеров, режиссеров и других театральных специалистов, что позволит зрителям получить глубинное понимание и перспективу театрального процесса. Повышение осведомленности и интереса к театральному искусству среди населения также может быть достигнуто через сотрудничество с образовательными учреждениями. Включение театрального искусства в учебные программы и организация экскурсий в театры могут помочь молодым людям познакомиться с театром и развить интерес к нему.

«Совсем комично выглядят фигуры режиссеров, которые «рождают» спектакль в муках, как сумрачные гении XIX века у себя в кабинетах, уверенные, что из одной только их фантазии может родиться целая вселенная, могущая заинтересовать человека в эпоху глобальных коммуникаций. Разумеется, театр это никакая не магия, театр это идеи, опыт и впечатления, и как они сами способны устаревать, способен устаревать и нуждается в постоянном обновлении театр» [4, с. 7]. В целом, организация мероприятий, таких как фестивали, просмотры спектаклей, лекции и обсуждения, является важным шагом в привлечении большего числа зрителей к театру и повышении его посещаемости. Это создает платформу для образования и взаимодействия с публикой, что способствует устойчивому развитию и процветанию театрального искусства в Казахстане. Создание платформы для образования и взаимодействия с публикой является ключевым фактором в устойчивом развитии и процветании театрального искусства в Казахстане. Образование играет важную роль в формировании интереса к театру и понимании его ценности. Включение театрального искусства в учебные программы,

проведение специализированных мероприятий и организация экскурсий в театры помогают молодым людям познакомиться с театром, развить аналитические и творческие навыки, а также вдохновиться искусством. Взаимодействие с публикой также является важным аспектом. Организация лекций, обсуждений и мастер-классов с участием актеров, режиссеров и других театральных специалистов позволяет зрителям лучше понять и оценить театральное искусство, а также задать вопросы и выразить свои мысли. Это создает активное взаимодействие между театром и публикой, что способствует развитию театральной культуры и укреплению связи между театром и зрителями. Таким образом, создание платформы для образования и взаимодействия с публикой является важным фактором в устойчивом развитии и процветании театрального искусства в Казахстане. Это помогает формированию интереса к театру, развитию театральной культуры и укреплению связи между театром и зрителями.

2. Низкая посещаемость:

Еще одной проблемой является низкая посещаемость театров в Казахстане. Многие люди предпочитают другие развлечения и не видят ценности искусства театра. Это связано с недостаточной пропагандой и популяризацией театрального искусства среди широкой аудитории. Необходимо проводить больше мероприятий, таких как театральные фестивали, просмотры и обсуждения спектаклей, чтобы привлечь больше зрителей и сделать театр доступным для всех слоев населения. Вы правильно подмечаете, что низкая посещаемость театров в Казахстане является одной из проблем. Недостаточная пропаганда и популяризация театрального искусства среди широкой аудитории могут быть причиной низкой заинтересованности зрителей. Для привлечения большего числа зрителей и сделать театр доступным для всех слоев населения, проведение различных мероприятий является очень важным. Организация театральных фестивалей, просмотров и обсуждений спектаклей - это отличные способы привлечения внимания к театральному искусству. Театральные фестивали позволяют предложить разнообразные спектакли и привлечь различные аудитории. Они могут включать как классические, так и современные постановки, что помогает разнообразить театральную программу и привлечь людей с разными предпочтениями и интересами. Просмотры и обсуждения спектаклей также играют важную роль в популяризации театрального искусства.

«Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях, и не видя их, трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается.... А достигать этого при помощи сценических эффектов - дело не столько искусства, сколько хорега. Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей» [5,с.49]. Они предоставляют возможность зрителям лучше понять и оценить театральное искусство, а также обсудить его с другими людьми. Такие мероприятия могут быть организованы с участием актеров, режиссеров и других театральных специалистов, что позволяет зрителям получить глубинное понимание и перспективу театрального процесса. Важно также уделить внимание пропаганде и популяризации театрального искусства среди различных групп населения. Необходимо проводить информационные кампании, рекламные акции и мероприятия, которые будут направлены на привлечение внимания широкой аудитории к театру. Важно использовать различные каналы коммуникации, такие как социальные сети, телевидение, радио и печатные издания, чтобы достичь максимальной охватности. Также стоит обратить внимание на образовательные учреждения, чтобы включить театральное искусство в учебные программы и организовать посещение театров. Это поможет молодым людям познакомиться с театром и развить интерес к нему с раннего возраста. Кроме того, важно учитывать потребности и предпочтения различных групп населения. Например,

можно организовывать специальные спектакли и мероприятия для детей, молодежи, пожилых людей или людей с ограниченными возможностями. Важно также сотрудничать с общественными организациями, медиа и бизнес-сектором для совместной работы по популяризации театрального искусства. Создание партнерств и спонсорских программ может помочь привлечь дополнительные ресурсы и поддержку для развития театров и проведения мероприятий. В целом, пропаганда и популяризация театрального искусства среди различных групп населения являются важными шагами для увеличения посещаемости театров в Казахстане. Проведение информационных кампаний, сотрудничество с образовательными учреждениями, учет потребностей различных групп населения и сотрудничество с общественными организациями и бизнес-сектором помогут сделать театр доступным и интересным для всех. Проведение информационных кампаний является важным шагом для привлечения внимания к театральному искусству. Это может включать размещение рекламы в СМИ, использование социальных сетей для распространения информации о предстоящих спектаклях и мероприятиях, а также организацию пресс-конференций и интервью с актерами и режиссерами. Сотрудничество с образовательными учреждениями также имеет большое значение. Включение театрального искусства в учебные программы, проведение специализированных мероприятий и организация экскурсий в театры позволят молодым людям познакомиться с театром и развить интерес к нему. Учет потребностей различных групп населения также является важным аспектом. Необходимо организовывать специальные спектакли и мероприятия, которые будут соответствовать интересам и потребностям разных возрастных групп, социальных групп и людей с ограниченными возможностями. Например, можно проводить спектакли для детей, молодежи, пожилых людей или людей с особыми потребностями. Сотрудничество с общественными организациями и бизнес-сектором также может быть полезным. Общественные организации могут помочь в организации и продвижении мероприятий, а бизнес-сектор может стать спонсорами и партнерами театров, что позволит получить дополнительные ресурсы и поддержку для развития театрального искусства. В целом, проведение информационных кампаний, сотрудничество с образовательными учреждениями, учет потребностей различных групп населения и сотрудничество с общественными организациями и бизнес-сектором являются важными шагами для сделать театр доступным и интересным для всех. Это поможет привлечь больше зрителей и увеличить посещаемость театров в Казахстане. Реализация всех этих мероприятий и инициатив поможет привлечь больше зрителей и увеличить посещаемость театров в Казахстане. Чем больше людей будут ознакомлены с театральным искусством, поймут его ценность и получат положительные эмоции от посещения спектаклей, тем больше будет заинтересованных зрителей. Пропаганда и популяризация театра, сотрудничество с образовательными учреждениями, учет потребностей различных групп населения и сотрудничество с общественными организациями и бизнес-сектором - все эти меры помогут сделать театр доступным и интересным для всех. Больше информации о предстоящих спектаклях, акциях и событиях, а также разнообразие и качество театральных постановок привлекут больше зрителей и будут способствовать увеличению посещаемости. Конечно, для достижения поставленных целей потребуется систематическая работа и совместные усилия со стороны театров, образовательных учреждений, общественных организаций и бизнес-сектора. Но благодаря этим усилиям и совместной работе можно достичь увеличения посещаемости театров в Казахстане и создать устойчивую театральную культуру в стране. «Духовенство всюду встречало лицедеев равномерно недоброжелательно. Тогда приходилось идти на хитрые уловки, например предлагать первый сбор в пользу монастыря или на нужды благотворительности. Этим способом очень часто можно было спасти спектакль. Придя в какой-нибудь городок, искали прежде всего игорный дом или же сарай для игры в мяч, весьма любимой французами. Сговорившись с владельцем, выгораживали сцену, надевали убогие костюмы и играли. Ночевали на постоялых дворах, иногда по двое на одной постели» [6,с.19].

3. Недостаток современных постановок:

«Тема нашей беседы — «Театр и ритуал» или, если хотите, «В поисках обряда в театре» — может показаться слишком научной. На самом деле то, чем я хотел бы поделиться, это скорее история мечтаний, иллюзий и искушений, встретившихся нам на пути поисков мифа в театре, поисков ритуала. Думаю, что история эта — очень личная, но думаю также, что из нее можно сделать и некоторые выводы объективного характера» [7,с.100]. Современный театр требует постоянного обновления и экспериментов. Однако, в Казахстане наблюдается недостаток современных постановок, которые отражали бы современные проблемы и вызывали бы интерес у зрителей. Большинство театров ориентируется на классические произведения, что создает дисбаланс между традиционным и современным искусством. Необходимо поддерживать и поощрять создание современных спектаклей, включая работы молодых и талантливых режиссеров. что современный театр требует постоянного обновления и экспериментов. Недостаток современных постановок в Казахстане может быть вызван ориентацией большинства театров на классические произведения. Для создания баланса между традиционным и современным искусством, важно поддерживать и поощрять создание современных спектаклей. Одним из способов стимулирования современного театра является поддержка молодых и талантливых режиссеров. Необходимо создать условия для их профессионального развития и предоставить возможности для реализации их творческих идей. Это может включать организацию конкурсов, грантов и резиденций, которые помогут молодым режиссерам получить финансовую и организационную поддержку для создания современных спектаклей. Также важно активно искать и приглашать на сотрудничество современных драматургов, которые создают произведения, отражающие современные проблемы и вызывают интерес у зрителей. Сотрудничество с такими авторами позволит расширить репертуар театров и предложить зрителям новые и актуальные постановки. Кроме того, важно проводить фестивали и мероприятия, посвященные современному театру. Это создаст платформу для презентации и обсуждения современных спектаклей, а также позволит зрителям познакомиться с различными театральными течениями и направлениями. В целом, поддержка и поощрение создания современных спектаклей, включая работы молодых и талантливых режиссеров, а также сотрудничество с современными драматургами и проведение фестивалей, поможет создать баланс между традиционным и современным театральным искусством в Казахстане. Это позволит зрителям увидеть и оценить современные постановки, отражающие современные проблемы и вызывающие интерес. Поддержка и развитие современных постановок позволит зрителям увидеть и оценить актуальные и интересные спектакли, которые отражают современные проблемы и вызывают реакцию. Современный театр имеет большой потенциал для передачи и обсуждения социальных, политических, экономических и культурных вопросов, которые волнуют общество. «Конечно, можно сказать, что многие зрители реагировали живо, со значительной долей стихийности — подлинной, не наигранной, идущей из глубин, и что в них диалектика проявляла себя в полной мере» [8, с 108].

Современные постановки могут быть провокационными, инновационными и исследовательскими. Они могут использовать новые технологии, нестандартные формы и экспериментальные подходы, чтобы привлечь внимание зрителей и вызвать у них эмоциональный и интеллектуальный отклик. Такие спектакли могут стать мостом между современным искусством и зрителями, помогая им осознать и понять современные проблемы и вызвать интерес к искусству в целом. При поддержке и поощрении создания современных постановок, театры в Казахстане смогут предложить более разнообразный и актуальный репертуар, который будет отражать современные вызовы и темы. Это позволит зрителям более

глубоко погрузиться в искусство и оценить его влияние на общество и культуру. В итоге, развитие современных постановок в театрах Казахстана поможет зрителям увидеть и оценить актуальные и интересные спектакли, которые отражают современные проблемы и вызывают интерес. Это будет способствовать развитию и привлечению новой аудитории в театры и поддержке современного театрального искусства в стране.

Список литературы

1. Философия: конспект лекций: учеб. пособие / В. О. Бернацкий [и др.]; под общ. ред. Н. П. Маховой. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2008. – 352 с.
2. Леман Х.-Т.: Постдраматический театр – Москва: Изд-во ABCdesign, 2013. – 312 с.

1999г-22013–312 с.

3. Фишер-Лихте Эрика «Эстетика перформативности» – Москва: Изд-во Канон+, 2021. – 384 с.
4. Виктор Вилисов. «Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили» – Москва: Изд-во АСТ, 2019 г. – 336.
5. Аристотель : Поэтика. Риторика – Москва: Изд-во Азбука, 2014. – 320 с.
6. Булгаков Михаил Афанасьевич «Жизнь господина де Мольера» – Москва: Изд-во ПРОЗАиК, 2019. – 267 с.
7. Гротовский Ежи От Бедного театра к Искусству-проводнику– Москва: Изд-во Артист. Режиссер. Театр 2003. – 351 с.
8. Гротовский Ежи От Бедного театра к Искусству-проводнику– Москва: Изд-во Артист. Режиссер. Театр 2003. – 351 с

Формирование казахского театрального искусства

Турарбеков Әділет Канатбекулы, *КАЗНАИ им. Т. Жургенова преподаватель кафедры «Актерского мастерства и режиссуры»*
e-mail: doka.96.kz@mail.ru

Аннотация: В статье расказывается обзор истории казахского театра с точки зрения методов актерского искусства и развития театральной школы. Обозначен ряд проблем, которые связаные с казахскими народными исполнительскими традициями.

Ключивые слова: Театр, театральный процесс, зритель, режиссер, актер, критика, эмоция, искусство, метод, игра, спектакль.

Түйін: Бұл мақалада қазақ театр тарихындағы актерлік өнер мен театр мектебінің дамуы қарастырылған. Бірнеше мәселелер анықталып, орындаушылардың ойнау тәсілдері қазақ халқының дәсүрлі орындаушылық өнерімен салыстырылды.

Кілт сөздер: Театр, театрдағы үдеріс, көрермен, режиссер, актер, сын, , эмоция, өнер, жүйе, ойнау, спектакль.

Abstract: The article provides an overview of the history of the Kazakh theater from the point of view of acting methods and the development of the theater school. A number of problems are identified that are associated with Kazakh folk performing traditions.

Key words: Theatre, theatrical process, viewer, director, actor, criticism, , emotions, art, method, a game, play.

Творчество первого казахского театра «формировалось в работе над первыми национальными пьесами»[4], в которые входили элементы театрализованной обрядности и народных обычаев в художественной структуре. В годы творческого становления театра подход заключался в том, что артисты активно начали обращаться к национальному эпосу и истории. «Лучшие пьесы, написанные на эпические и исторические сюжеты, становятся классикой драматургии, вот уже несколько десятилетий определяя идейные и художественные искания мастеров сцены, оказывая решающее влияние на формирование и развитие казахского театрального искусства»[5]. И в историю казахской драматургий вышли великие художники слов как Мухтар Ауэзов (1897 – 1961), Габит Мусрепов (1902 – 1985), Сакен Сейфуллин (1894 – 1938) и другие. Все эти художники слова внесли свой вклад в развитие национальной литературы и драматургии. Они были одаренными, находчивыми и четко формулировали свою мысль. Они приносили в театр собственный жизненный опыт, реальность быта своего времени.

Их пьесы послужили развитию молодого казахского театра. Во многих пьесах, которые написанных ими, существовала лирико-поэтическая интонация. Именно это требовало от актеров эпической цельности и социальной конкретности характеров. «Традиционные» решения классической драмы в казахском театре были заменены реальностью физического существования, детальным изучением элементов национальной жизни и обычаев, стремлением художников понять исторический материал через духовное, нравственное и обобщенное, образно-метафорическое восприятие авторского замысла. На каждом этапе истории казахский театр разрабатывал свои критерии в подходе к национальному репертуару.

Актеры в то время, все смелее начали обращатся к художественному опыту других народов, творчески перерабатывая его в своей сценической практике. Взаимодействие национальных художественных традиций и театральной культуры в каждой республике развивалось по-разному, по этапу. Но, во многом, повлияла *«мертвечина соцреализма».*

В казахский театр пришло искусство режиссуры. И оно повлияло на развитие национальной актёрской школы. «Первый народный артист Казахстана, видный писатель и драматург – Ж.Шанин внес немало пользы в становление казахского театра и казахской актерской школы. Его пьесы по сей день служат народу, и его размышления о духовных сокровищах казахского народа ценны и актуальны поныне. Им написано множество пьес и статей об истории культуры и искусства казахского народа. Позже его называли “казахским Станиславским”»[6]. Во время руководства театра Шанином, в 1927 году состоялись первые гастроли в Москву. Выступление казахской труппы на этнографическом концерте было очень успешным. Программа состояла из четырнадцати номеров. В основном это были народные песни в обработке Александра Затаевича – уникальной фигуры в казахском искусстве. Он был собирателем казахской фольклорной музыки. Благодаря ему сохранилось множество произведений. Он собрал их в едином сборнике «1000 песен казахского народа». Шанин как руководитель труппы лично вел концерт в паре с Александром Затаевичем[7].

Артисты, которых он воспитывал, позже стали корифеями сцены. Они все обладали неординарным природным дарованием в театральном искусстве. Они овладевали профессиональными способами игры. Можно назвать Калибека Куанышбаева – выдающегося мастера слова, уникального художника, который мог точно найти природу эмоций и способного проникать в душу героя. Искусство Серали Кожамкулова характеризовалось психологизмом, подробностью и находчивостью. Для характеристики персонажа он использовал детали, которые точно соответствовали образу. Внимательно изучая действия

[4] Сығай Ә. Театр тағлымы. – Алматы: Дәуір, 2003. – 320 б.

[5] Смирнова Н. Фольклор и литература // История казахской литературы. Алма-Ата.,1968. Т. 1.

[6] Нұрпейіс Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915 - 2005): Монография. – Алматы: «Каратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. - 520 б.

[7] Жумат Шанин – основоположник казахского театра [эл. ресурсы] / URL: https://www.youtube.com/watch?v=jY00a02L7aE (дата обращения: 02.05.2020).

людей, он обладал способностью копировать их уникальные характеристики. Художник эффективно использовал эти навыки в своих первых ролях. Елубай Умирзаков, с другой стороны, был известен своими драматическими способностями, страстью, вдохновением и изобретательностью. Искусство Курманбека Жандарбекова привлекло к себе внимание яркостью, внешней эффектностью, артист использовал приёмы профессионального вокала. В различных жанрах артист пользовался яркой характерностью. Умение Исы Байзакова в импровизации и красноречии было незаурядным. Амире Кашаубаев умел гармонично сочетать в своей игре пение и драматическое действие. Зура Атабаева - одна из первых актрис, которую можно отметить особо. Она не только пользовалась подробными наблюдениями и внимательно изучала характер персонажа, но и продуманно использовала это в каждой роли [8]. В дальнейшем роль Шанина как художественного руководителя и режиссера была аналогична миссии К.С.Станиславского и В.И. Немировича-Данченко – великих реформаторов театра основателей МХАТа.

Приход системы К.С.Станиславского в казахский театр в 1930-е годы означал решительный поворот в методе создания сценических образов. Режиссеры Ж.Шанин, А.Мамбетов, А.Токпанов и др. приобщали творческие коллективы национальных театров к системе Станиславского. В Казахстане начали работать по принципу Художественного театра. Репетиционный процесс, зафиксированный в видеоматериалах показывает, что способ психологического театра не вполне подходил к природе казахского актера. Все же актеры много действовали на сцене, чтобы достигнуть сущности драматургического конфликта. Воплощение образов ориентировалось на раскрытие драматического конфликта. В эти годы особенно отчетливым становится стремление исполнителей к раскрытию характера действующего лица в динамике, в процессе становления, к определению новых черт в этом характере. Расширяется диапазон жизненных явлений, используемых исполнителями для создания образа. Актеры обращаются к изучению той области человеческой деятельности, в которой протекает жизнь героев спектакля. Обогащаются средства сценической выразительности.

Господствующим стало суждение, что «опираясь на богатый опыт русского театра, казахские актеры углубили направление реалистического развития в своей работе»[9]. Считалось, что путь к решению творческих проблем находят те артисты, которые зорко всматриваются в окружающую их жизнь, понимают главные тенденции ее развития, внимательно исследуют людей, являющихся прототипами сценических героев.

Список литературы:

1. Айманов, Ш. Мысли о родном театре / Советская культура. – 1955, 29 октября.
2. Богатенкова, Л. Современное казахское сценическое искусство / Л. Богатенкова. – Алма-Ата. : Наука, 1979.
3. Болдыков, Ж. Қазіргі драма актерінің сахналық шынайылыққа жетудегі ізденістері // Қазақстанның ғылымы мен өмірі. Өнертану сериясы. – Алматы. – 2017. - №6 (50).
4. Кабдиева, С.Д. Казахский театр в системе тюркской культуры // матер. межд. науч.-практ. конф. посвященная 100-летию режиссера и профессора А.Токпанова. – Алматы.: 2015.
5. Қуандықов, Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы. : Жазушы, 1969. – 244 б.
6. Қуандықов Қ. Театрда туған ойлар / Қ. Қуандықов. – Алматы. : Жазушы, 1972. – 220 б.
7. Мамбетов, А. Обсуждаем режиссуры // Театр. – 1973. – №1. – С. 42.
8. Нұрпейіс, Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915 - 2005) / Б. Нұрпейіс. ; Монография. – Алматы. : «Каратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014.
9. Сығай, Ә. Сахна саңлақтары / Әшірбек Сығай. – Алматы. : Жалын, 1998. – 512 б.

[8] Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы. : Жазушы, 1969. – 244 б.

[9] Қазақ өнері. Энциклопедия. – Алматы: Қазақстан даму институты, 2002.

10. Сығай, Ә. Театр тағлымы / Әшірбек Сығай. – Алматы. : Дәуір, 2003. – 320 б.
11. Шанин, Ж. Арқалық батыр / Пьесалар мен мақалалар. Құрстырған Нұрғалиев Р. – Алматы. : Өнер, 1988. – 400 б.

"Love-любовь емес" спектаклінің өзектілігі

Керімқұлов Қуаныш
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты
E-mail: Mr.cocowa_91@mail.ru

Нұрпейіс Бақыт Кәкиқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану докторы
E-mail: bakytn_70@mail.ru

Түйіндеме: Бұл мақалада «Жас сахна» театрында жүріп жатқан Шекспирдің «Король Лир», «Отелло», «Жазғы түндегі ертегі», «Гамлет» шығармаларының негізінде жазылған «Love-любовь емес» спектаклі талданды. Пьесадағы кейіпкерлер мен оқиғалар Шекспир шығармаларынан ауытқымаған. Режиссер Овлякули Ходжакули классиканы өзектендіре отырып, бүгінгі қоғамда орын алып отырған өткір мәселелерді көтерген. Оның бұл спектаклі басқа режиссерлердің қойылымдарына ұқсамай, антиутопия мен провокацияға толы болды. Ол Шекспирді танымастай етіп өзгертіп, бүгінгі көрерменнің талғамына сай сахналады. Сонымен қоса спектакльде ойнаған актерлердің бейне жасаудағы шеберліктері қарастырылды.

Кілт сөздер: *театр, пьеса, режиссер, қойылым, актер, заманауи тенденция, интерпретация.*

Резюме: В этой статье проанализирован спектакль «Love-не любовь», написанный на основе произведений Шекспира «Король Лир», «Отелло», «Сказка в летнюю ночь», «Гамлет», действие которого происходит в театре «Жас сахна». Персонажи и события пьесы не отклонялись от произведений Шекспира. Режиссер Овлякули Ходжакули, актуализируя классику, поднял острые проблемы, возникающие в современном обществе. Этот его спектакль был полон антиутопии и провокации, в отличие от постановок других режиссеров. Он изменил Шекспира до неузнаваемости и поставил его на вкус сегодняшнему зрителю. Также были рассмотрены навыки актеров, сыгравших в спектакле, в создании образа.

Ключевые слова*: театр, пьеса, режиссер, постановка, актер, современная тенденция, интерпретация.*

Resume: This article analyzes the play "Love is not love", written on the basis of Shakespeare's works "King Lear","Othello","a Midsummer night's Tale","Hamlet", which takes place in the theater"Young Stage". The characters and events of the play did not deviate from the works of Shakespeare. Director Ovlyakuli Khojakuli, actualizing the classics, raised acute problems arising in modern society. This performance of his was full of dystopia and provocation, unlike the productions of other directors. He changed Shakespeare beyond recognition and put it to the taste of today's audience. The skills of the actors who played in the play in creating a video were also considered.

Keywords: *theater, play, director, production, actor, modern trend, interpretation.*

Белгілі театр режиссері, актер Байтен Омаров атындағы «Жас Сахна» театры өз шымылдығын алғаш Д.Исабековтың «Актрисасымен» ашты. Қазірде аталмыш театр өнер қайраткерінің шәкірттері мен балаларының қолдауымен талантты актерлар шоғырланған ізденімпаз шығармашылық ортаға айналып отыр. Театр өз репертуарын үнемі жаңа туындылармен толықтырып келеді. Сонымен бірге алыс-жақын шетелдерден режиссерлер шақыртып спектакль қойдыртуды дәстүрге айналдырған. Соның нәтижесінде театр сахнасында жүріп жатқан спектакльдер әралуан тақырыптарды қозғауымен ерекшеленеді.

Өткен жылы театр сахнасында жарық көрген «Love-любовь емес» спектаклін режиссер Овлякули Ходжакули (Лонданнан шақырылды) қойды. Бұл спектакль Уильям Шекспирдің «Король Лир», «Отелло», «Жазғы түнгі ертегі», «Гамлет» шығармаларының негізінде қойылды. Спектакльде бүгінгі күннің өзекті мәселелері өткір көтерілді. Үздіксіз дайындықтың арқасында дүниеге келген аталмыш қойылым көрермен тарапынан өз бағасын алып үлгерді. Бұл қойылымды иновациялық деп атауға толық негіз бар. «Инновация – жаңа мазмұнды ұйымдастыру, ал жаңалық енгізу дегеніміз – тек қана инновациялық процесстің мазмұнын дамыту, жаңаны ұйымдастырып қалыптастыруды анықтайды, ал «жаңаша» деп жаңаның мазмұны, оны енгізудің әдіс-тәсілдері мен технологиясын қамтитын құбылысты айтамыз.» [1] деген түйіндememен толық келісуге болады.

Экцентрикалық комедия жанрындағы қойылымның формасы ерекше. Режиссер актерлермен жан-жақты жұмыс жасап, пафоссыз, шынайы өмірдегідей ойнауды талап еткен. Спектакль кейіпкерлері бүгінгі замандастарымыздан еш айырмасы жоқ. Олардың әрекеттері, сөйлеген сөздері көрерменге түсінікті болды. Шекспир пьесаларының ерекше интерпретациясы, бұл театрдың әдеттегі қойылымдарынан өзгеше болғанымен, көрермендер арасында резонанс тудырды.

Премьера кезінде актерлар бойынан сенімсіздік байқаған болсақ, бірнеше айдан кейін біршама өзгеріс байқағанымыз жасырын емес. Әлбетте уақыт өте актерлер шыңдалған, әрекеттері батылдана түскен, дикция анық, түсінікті.

О.Ходжакули әлемдік деңгейдегі режиссер. Ал театрға жаңа келген жас актерларға мұндай өз ісінің маманымен жұмыс істеу жақсы тәжірибе ғана емес, үлкен жауапкершілік жүктеді. Режиссердің «анти-театрмен» айналысып жүргеніне 5 жыл болыпты. Өзінің режиссерлік ұстанымдары шығармашылығының басында-ақ, антитеатр, антиискусство негізінде дамып, түрлі фальш пен академизмді жойғысы келген. Бұл көптеген өнер адамдарын таңқалдырады. Оның бұл спектаклі де басқа режиссерлердің қойылымдарына ұқсамай, антиутопия мен провокацияға толы болды. Режиссер Шекспирді танымастай етіп өзгертіп жіберген авторлардың пьесасын бүгінгі көрерменнің талғамына сай сахналаған. «Алматылық тілде ойнаймыз» деп спектакль басталғанда актерлар айтқандай, бұл жастарға, жасөспірімдерге түсінікті және қызық болды. Аталмыш қойылым жастар арасында театрға, Шекспир пьесаларына қызығушылықты арттыра түсті.

Ал спектакльдің тақырыбына келетін болсақ, «Love-любовь емес» Қазақстанның үш тұғырлы тіл саласына сай қойылым деп айтсақ болады. Аты айтып тұрғандай, қазіргі қоғамда үш тілдің қайсысы жоғары орында екенін рет-ретімен орналастырып қойғандай. «I love you» деп жатса, елемей жатамыз, себебі құлағымыз үйреніп кеткен, ал «Love-любовь емес» дегенде елең етіп, қызығушылық танытып жатамыз. Классикалық шығармалардағы махаббат сахналары бүгінгі жастарға асыра сілтеп жібергендей әсер етіп жататынын білеміз. Сондықтан да, бұл қойылымда режиссер актерлерге бәрін жеңіл қабылдап, ойыншыққа айналдыру принципі бойынша ойнау тәсілін ұсынған.

Шекспир мәңгілік, «Love-любовь емес» мұның дәлелі. Екі қызының арасында сандалып жүрген мүгедек әке - Лир патша! Қара жамылғыдағы елес, өзін өлтіруге тырысқан бойжеткен. Шекспирде үнемі біреу біреуді өлтіреді. Әрине, көбісінде айдың жарығында. Сахнада айдың

тұруы қойылымның көркемдік тұтастығын арттыра түскен. Ол барлық оқиғамен ұштасып жатыр.

Шекспир сөздерінің сиқыры, энергетикасы-бұл өмірді «суреттеу» емес, өмірдің өзі. Онда комедия да, трагедия да бар. Егер актердің денесі оның құралы болса, онда олар оны еркін пайдалана алған.

Мимика мен ишара, әртүрлі импровизациялар төгіліп жатты. Көрермен мен сахнадағы актерлар арасында кедергілер алынып тасталған. Спектакльдің басында көрермендермен билеп, сөйлесіп, арасында сұрақ қойып қарым-қатынас орнатты. Батыл болғандары сонша көрермен қызға жақындап келіп, «сіз, пәксіз бе?» деген сұрақ қойып ыңғайсыз жағдайға қалдырды. Актерлар қабырғаға су шашып, қыздар шашын сулап алып, бастарын есі ауысқандай айналдырып, алдында отырған көрермендерге жайсыздық тудырды. Содан болар кейбір адамдар орындарынан тұрып, кетіп жатты. Бұл спектакльге көрермендер арасында екі түрлі көзқарас қалыптасты. Біздіңше, спектакльде актерларға шамадан тыс еркіндік берілгені соншама, олар жаман сөздер айтып, дөрекі іс-әрекеттер жасап жатты. Оны артық деп есептейміз.

Режиссер Шекспир кейіпкерлерін осы заманға алып келген. Ерлер шаршы алаңға айғайлап шығады да, сүйреңдеп бір - бірімен ұрысып отырады. Ал қыздар болса, сахнаның түп жағында шаш жұлысып, аямай төбелеседі.. Бұл арқылы қазіргі әйелдер мен ерлердің орны ауысқанын жақсы білдіре алған.

Труппада актрисалар жеткілікті болғанына қарамастан ер актерлер жасанды омырау жасап, бөксесімен «тверк» билеп жүр. Мұндай шешімдер арқылы режиссер көрерменге күлкі сыйлай отырып, ойландыруды көздеген.

Сахнада айтарлықтай декорация көп емес. Ай бейнелі дөңгелек ақ экран, бағаналар, көп сабандар, шөптер мен ағаш қиындылары сахнаны толтырған. Актерлер оны шаш қылып бастарына киіп, әйел кейпіне енеді. Енді бірде ойнап залдың шаңын шығарады. Бұл көрермендердің демалуына да, актерлердің сахнада әрекет етуіне де кедергі келтіріп жатты. Дегенмен, спектакльдің көркемдік тұтастығына еш нұсқан келтіріп тұрмаған орынды сценографиялық шешім демекпіз.

Гитарада ойнап, ән шырқаған актерлер өздерінің жан-жақтылығын ұтымды көрсете білген. Заманауи әндердің арасына «Өй шешеңнің, өй шешеңнің ағасы» деп көрермендерді таңқалдырумен болды.

Актерлер өз кейіпкерлерінің жан-дүниесін нанымды бейнеледі. Нақтырақ айтсақ Айарыс Даукараев сомдаған ролдер бір-біріне ұқсамайтын, әрі актер жаңа қырынан көру мүмкіндігіне ие болдық. Шекспирдің қай кейіпкерін ойнасада режиссерлік ой-тұжырымға негізделген шынайы дүние көрсете алды. А.Даукараевтың шығармашылық мүмкіндігін толық көре алды. Актердің сахнада еркін жүріп-тұратыны оң ықпал еткен.

Ал Чингиз Раштың актерлық ойыны, пластикасы әр образды түрлендіре алған. Актер бір спектакльде бірнеше рольде көріне жүріп, әр қайысынның аражігін ажырата отырып ойын көрсетуімен ұтқан. Бірде ғашық бозбала, келесіде билікке құмартқан әйел, үшіншіде тіпті түгі жоқ тақыр кедей күтуші. Режиссерлік шешімдерге орай актерлер қатыпқалған акедемиялық бейнелер емес, классиканы адам танымастай күйде ойнаған. Бұл спектакльдіңде, рольдіңде көркемдік сапасын түсірмейді.

Тек Сағыныш Акасова бастан аяқ бір жағымсыз дауыста, еш өзгеріссіз барлық образда бірдей жүргендей болды. Актрисаның ер адамдыда, әйелдіде бір сарынды сөйлеумен ойнап, көркемдік сапасына кері әсерін тигізген. Сахндағы актрисаларға өздерәннән не жасап жатқандарына толық сенбейтіндігі, рольді құлдыратқан.

Режиссер спектакль туралы былай деді: «Бұл қойылым Шекспирдің пьесаларының интерпретациясы. Біз Шекспирмен бұзықтық жасауды шештік, бірақ бұл сапалы ақымақтық, онда терең мағына бар және көрермен, әрине, өзіне керегін алады». Яғни, режиссерлік тұжырымда жеңіл, ирониялы толы спектакль жасау көзделгені байқалады.

Бүгінгі адам болмысын толық ашып көрсететін пьесалардың сахнаға шығып жатуы театр жеңісі. Театрға келген көрермен сахнадан өзін, қоршаған ортасын көргісі келетіні сөзсіз. «Ал «бүгінгі заманауи кейіпкер қандай болуы керек?» деген мәселеге келер болсақ, ол тек «жағымды» немесе «жағымсыз» болмауы тиіс. Бүгінгі кейіпкер – өмірдің дәл өзіндей әрі күрделі, әрі қиын, сан қырлы болуы шарт. Ең бастысы, ол қарама-қайшылықтарға толы, тірі кейіпкер болуы керек.» [2] деген С.Әбединованың пікірі орынды. Себебі қазіргі драматургтерде тірі, бойында қаны жүгірген кейіпкер жасау жетіспей жататыны бар.

Қорыта айтқанда, сахналық қойылым көрерменге түрлі эмоция сыйлай отырып, ойландыруға, қазіргі қоғамды сырттан көруге мүмкіндік беруі тиіс. Спектакль біткен соң, ол жайында ешкім ештеңе айтпаса, егер қойылым көрермендерді бей-жай қалдырса бұл расымен өкініштi. Қойылымның түпкі-ойын біреу түсінер, біреу түсінбес, бірақ спекакльден соң, пікірталастар бар, талқылап айтатын ерекше тұстары да кездеседі. Жас сахна театрынның тың ізденістерге дайын болғаны сонша, сонау Лонданнан әлемдік деңгейдегі режиссерді шақырып, жұмыс жасауда. Сондықтан мемлекеттік театрлар да ескі тұжырымдардан арылып,шығармашылықта батыл қадамдар жасауға уақыт жетті.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. XXI ғасырдағы қазақ театры: дәстүр және инновация. Ұжымдық монография. – Алматы: 2017. – 340 б.
2. Әбединова С. Театрға тағзым. Монография. 1 кітап/ - Алматы: «Ақжүніс» баспасы, 2016. – 272 бет.

УДК 78.15

ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ Н. А. ШАРИПОВОЙ В ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ

О. Т. Лукашева
Преподаватель кафедры «Сольное пение»
Факультета «Театральное искусство»
КазНАИ им. Т. Жургенова
Казахстан (Алматы)
Olga_lukasheva_@mail.ru

Аннотация

В данной статье на основании исследования письменных источников, бесед с учениками - последователями профессора Н. Шариповой, ее методических разработок, делается попытка обобщить педагогический процесс воспитания студента-певца, выделить наиболее существенное в методологии занятий, все то, чему педагог придавала большое значение. Говоря о воспитании студентов нужно затронуть, в первую очередь роль педагога-наставника, дающего направление, путь для развития данных, учащего любить и творить искусство. В современной художественной жизни значение педагога, способного донести в доступной и усвояемой форме серьезную музыку, постоянно возрастает.

Одной из важнейших личностных качеств педагога является солидная теоретическая и практическая подготовка, культурный кругозор, методические умения и навыки. Помимо работы над актерским мастерством, Н. Шарипова уделяла большое внимание художественным задачам, она воспитывала в студентах вокально-художественный вкус. Сценическая техника была также немаловажной частью ее занятий: жест, мимика, пластика движения на сцене.

Ключевые слова: методика, сольное пение, вокал, студент, искусство, педагог, актерское мастерство, сценический образ, мимика, пластика, жест.

Н. А. ШАРИПОВАНЫҢ СТУДЕНТТЕРДІ ТӘРБИЕЛЕУДЕГІ ӘДІСТЕМЕЛІК ҰСЫНЫСТАРЫНЫҢ ТӘЖІРИБЕСІНЕН

Түйін

Бұл мақалада жазбаша дереккөздерді зерттеу, профессор Н. Шарипованың ізбасарларымен әңгімелесу, оның әдістемелік әзірлемелері негізінде студент-әншіні тәрбиелеудің педагогикалық процесін жалпылауға, сабақ әдіснамасында ең маңыздысын, мұғалімнің үлкен мән бергенінің бәрін бөліп көрсетуге тырысады. Студенттерді тәрбиелеу туралы айтатын болсақ, ең алдымен мұғалім-тәлімгердің бағыт-бағдар беретін рөлін, деректерді дамыту жолын, оқушыны сүю және өнер жасау. Қазіргі көркемдік өмірде байсалды музыканы қол жетімді және сіңімді түрде жеткізе алатын мұғалімнің маңызы үнемі артып келеді.

Мұғалімнің маңызды жеке қасиеттерінің бірі-Берік теориялық және практикалық дайындық, мәдени көкжиек, әдістемелік дағдылар. Актерлік шеберлікпен қатар, Н. Шарипова көркемдік міндеттерге көп көңіл бөлді, студенттерде вокалдық-көркемдік талғамды тәрбиеледі. Сахна техникасы оның сабақтарының маңызды бөлігі болды: қимыл, мимика, сахнадағы қозғалыс пластикасы.

Кілт сөздер: әдістеме, жеке ән айту, вокал, студент, өнер, мұғалім, актерлік шеберлік, сахналық образ, мимика, пластика, қимыл.

FROM THE EXPERIENCE OF N. A. SHARIPOVA'S METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS IN THE EDUCATION OF STUDENTS

Summary

In this article, based on the study of written sources, conversations with students - followers of Professor N. Sharipova, her methodological developments, an attempt is made to generalize the pedagogical process of educating a student singer, to highlight the most essential in the methodology of classes, all that the teacher attached great importance to. Speaking about the education of students, it is necessary to touch, first of all, the role of a teacher-mentor, giving direction, a path for the development of data, teaching to love and create art. In modern artistic life, the importance of a teacher who is able to convey serious music in an accessible and digestible form is constantly increasing.

One of the most important personal qualities of a teacher is solid theoretical and practical training, cultural outlook, methodological skills and abilities. In addition to working on acting, N. Sharipova paid great attention to artistic tasks, she brought up vocal and artistic taste in students. Stage technique was also an important part of her studies: gesture, facial expressions, plastic movements on stage.

Keywords: methodology, solo singing, vocal, student, art, teacher, acting, stage image, facial expressions, plastic, gesture.

Как известно, учебно-образовательный и воспитательный процесс студентов требует от каждого педагога выработки собственной индивидуальной методики и траектории их обучения, где отражаются общие традиционные моменты, установки вокальной педагогики и личная культура педагога. Со временем накапливается опыт, большое разнообразие интересных приемов обработки голоса певцов, вырабатываются

индивидуальные методы воспитания профессиональных качеств звучания. Педагог овладевает разными типами техники голосообразования, звуковедения, приемами расширения диапазона, сглаживания регистров и т. д.

Говоря о воспитании студента-вокалиста нужно затронуть, в первую очередь педагога, который дает направление, помогает найти свой путь для развития данных, учит любить и творить искусство. В современной художественной жизни значение педагога, способного донести в доступной и усвояемой форме серьезной музыку, постоянно возрастает.

Выдающийся педагог, профессор консерватории Надия Абдрахмановна Шарипова стояла у истоков воспитания оперных и камерных певцов и являлась одной из первых, кто воспитывал настоящих современных исполнителей, не изменяя традициям классического направления. Ею были разработаны ряд методических и практических рекомендаций для занятий со студентами-вокалистами. Важнейшая из личностных качеств педагога – это солидная теоретическая и практическая подготовка, культурный кругозор, методические умения и навыки. Помимо работы над актерским мастерством, звуком, Н. Шарипова уделяла большое внимание художественным задачам, она воспитывала в учениках вокально-художественный вкус. Сценическая техника была также немаловажной частью ее занятий: сценический жест, мимика, пластика движения на сцене. Но все это было только после разбора текста. В данной статье на основании исследования письменных источников, бесед с учениками-последователями профессора, ее методических разработок, делается попытка обобщить педагогический процесс воспитания певца, выделить наиболее существенное в методологии занятий, все то, чему сама Н. Шарипова придавала большое значение.

Анализируя работу Н. Шариповой со студентами, хотелось бы, прежде всего, отметить простоту метода занятий: строгую последовательность упражнений, четкость задач, поставленных перед учеником, и ясность объяснений. Педагог подчеркивала значение постепенности формирования певца, необходимость соблюдения последовательности предлагаемых задач в соответствии с индивидуальными особенностями обучающегося, степени развития и его способностям к усвоению.

Как говорила выдающийся советский педагог-вокалист, профессор Мария Владимирова: «*Работа над голосом – это длительный и постепенный путь развития, который требует огромного терпения, внимания и настойчивости не только педагога, но и самого учащегося. В годы учения закладываются лишь необходимые основы, дающие певцу возможность сознательно совершенствовать свое вокальное мастерство в течение последующей творческой жизни. Весь дальнейший путь формирования певца-художника – это стремление овладеть возможными для него средствами художественной выразительности*» [1, с.32].

В начале урока для всех голосов Надия Абдрахмановна давала упражнения «пропевать» закрытым ртом. Чтобы певец мог спокойно, не заглушая себя, вслушаться в звучание резонирующей точки в лицевой части (в переносице, в пазухах щек и головы), где лучше всего голос «тембрит» с подключением грудного резонирования. Звуковая волна при этом не должна давить на хрящи и пазухи головного резонатора, чтобы не получилось резкого, зычного тембра, а мягко, собранно вибрируя, должна заставить эти хрящи и пазухи звонко резонировать и отзвучивать. Этого можно добиться при узком, концентрированном посыле дыхания без чрезмерного подсвязочного давления. При этом нужно постоянно следить за шейными мышцами, чтобы они не напрягались и не закрепощали гортань. Первые упражнения короткие и лаконичные.

Затем давались упражнения на кантилену, на слоги *«зи», «за»* или «*ми*», «*ма*» с названием нот и следовала техническая беглая разминка. После этого следуют несколько упражнений с высокими нотами и возврат на середину диапазона с короткими небольшими упражнениями, чтобы голос «успокоился».

После упражнений педагог давала небольшой перерыв перед работой непосредственно над выбранным произведением.

Надия Абдрахмановна, обобщая многолетний опыт с певцами, выезжала с лекциями и открытыми уроками (Мастер-классы) в музыкальные заведения Казахстана и соседних республик. Лекции всегда заканчивались многочисленными вопросами слушателей по проблемам вокально-технической оснащенности голосов, приемов техники и художественных принципов. В интервью Н. Шариповой чаще задавались следующие вопросы [2, с.28]:

1: «***Как Вы работаете над звучанием высоких нот****?»*

- Когда певец берет высокую ноту, вход в гортань надо не расширять, поднять предельно «купол», растянуть при этом небную занавеску, чтобы звук отражался в куполе: голосовая щель должна быть узкая и в головном резонировании высокого звука должна быть слышна емкость легких, а не крепость глотки. Звук имеет как бы два конца: одним упирается в грудь, другим – в резонаторную точку переносицы с преобладанием головного звучания».

2*: «Как расшифровать вокальное произведение? С чего начинать?»*

- С темпа разумеется. Во-первых, посмотрите, кто автор музыки и автор текста. Вспомните, что Вы о них знаете. Определите тональность, ознакомьтесь с мелодией, прочитайте текст, вчитайтесь в авторские указания. Если есть вступление – вслушайтесь в него, найдите начало произведения, кульминацию, завершение. Проследите за развитием мелодии, найдите ее восхождение (обычно это сочетается с нарастанием динамики) и кульминацию. Исходя из примата содержания, надо определить идею произведения. Осмысление идеи вызывает у каждого исполнителя несхожие художественные ассоциации. Ведь в каждом исполнителе живет импровизатор.

3: ***«Можно ли развить музыкальность?»*** или: «***Как развить эмоциональность, если ее нет от природы?»***

- Невозможно человеку немузыкальному привить музыкальное чутье. У музыкального от природы певца быстрее и ярче проявляются интуитивные порывы, которые можно усовершенствовать и направить. В искусстве имеется много певцов малоэмоциональных, но, как указывает Г. Нейгауз, отсутствие эмоций необходимо восполнять разумом. И представляйте себе, как бы спел эмоциональный человек, и постарайтесь в себе это закрепить».

4: «***Как Вы добиваетесь кантилены»?***

- Когда голос скользит от одной ноты и «переливается» в другую, может появиться элемент «портаменто» или на больших скачках – «глиссандо», что не является кантиленой. Кантилена достигается при условии, если вся фраза спета на едином «напряжении» голосовых связок и базируется на едином подсвязочном давлении. Отклонения во фразе могут быть в виде динамических усилений или уменьшений от «основной» - подсвязочной энергии. Часто кантилене «мешают» наши знания, почерпнутые из «истин» урока сольфеджио, что сильная доля должна акцентироваться. Наша нотная символика несовершенна, и такты с их сильными долями мешают зачастую неопытному певцу добиться звуковой «логики», эластичной кантилены, вокальной инструментальности, так как одна большая фраза, растянутая на несколько тактов, прерывается акцентами из-за первой сильной доли в начале каждого нового такта, в то время как наша речевая кантилена более эластична. В таких случаях надо «раскрывать» тактовую черту во имя вокально-смысловой логики. В то же время «сильная доля» в бравурных, маршеобразных произведениях впечатляет и является носителем соответствующего настроения [2, с. 12-14].

Перу Н. Шариповой принадлежит также разработка «Методических рекомендаций по работе с меццо-сопрано», рассчитанных на педагогов, которые занимаются с низкими женскими голосами: *меццо-сопрано и контральто*. Ведь природа не щедро одарила людей низкими голосами и поэтому Надия Абдрахмановна предоставила возможность напомнить педагогам об особой ответственности в работе с низкими женскими голосами и об особенностях профессионально вокально-технической обработки столь редкого голоса.

Меццо-сопрано – это «средний» женский голос, в природе встречается редко; богатый обертонами, глубинными тембральными красками – сочный на середине, звонкий и «мясистый» на верхах, чувственный на низких тонах. Голос сложный – с двумя переходами, с тремя регистрами, голос капризный в обработке. Часто возникают споры и сомнения в точной классификации типа голоса. Встречаются высокие, колоратурные меццо-сопрано с менее массивной серединой, но с единой звонкой и собранной эмиссией звука на всем диапазоне, которые иногда звучат менее динамичной, чем лирико-драматическое сопрано.

Также в природе встречаются (редко в наше время) низкие женские голоса – *контральто* с мощными грудными звуками и крупным медиумом, но с ограниченным верхним регистром (бывают исключения), крайние ноты верхнего отрезка достигают до «фа» или «фа#» второй октавы. Задача - научить молодую певицу «тянуть звук» на среднем участке диапазона, на нескольких нотах, плавно переходя от одной к другой. Звук должен тянуться спокойно, без толчков, голос должен стать тембрально звучным, округленным и строиться на выемке передних верхних зубов, как бы немного позади них, в глубине ротовой полости. При этом, изначально, нужно объяснить певице основу всего вокала - дыхания: куда и откуда берем вдох, как фиксируем его, как расходуем, какой объем воздуха набираем, как переходим от состояния вдоха к пению. С первых уроков нужно приобщать певицу к классической, профессиональной манере пения; ставить первые вокально-технические задачи, знакомя параллельно с устройством голосового аппарата, с резонаторами, с положением языка, зевка и так далее.

Эти начальные технические навыки должны быть преподнесены педагогом заинтересованно. Необходимо внушить молодой певице мысль, что труд певца должен быть осознанным, систематичным, упорным. Со временем, переходя на сольмизацию или вокализацию, необходимо следить за положением гортани – она должна быть в состоянии покоя и в состоянии легкого зевка. Ни в коем случае не задиралась вверх, то есть шейные мышцы должны быть в покое, гортань в одном упорядоченном состоянии и постоянном уровне, найденном при пении «натуральных тонов». Педагог обязан объяснить студентке цель того или иного упражнения, постепенно усложняя и занимаясь до их полного усвоения.

Методические разработки опытного педагога, профессора Н. Шариповой не теряют своей актуальности и по сей день. Каждый педагог-вокалист вновь и вновь обращается к данным методическим разработкам и рекомендациям, беря их за первооснову в своей практической работе.

Список источников:

1. Шарипова Н. А. Вокально-технические и эстетические требования к современному певцу. – А., 1995.
2. Шарипова Н. А. Методические рекомендации по работе с меццо-сопрано // под ред. Р. Р. Тленчиевой – Астана, 2009. – 32 с.
3. Калиакбарова Л. Т., Юсупова А. А. К 80-летию профессора Шариповой Н. А. //Материалы Республиканской научно-практической конференции (14-15 марта). - Алматы, 2012.
4. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве: Сборник статей //сост. Ф. Брондин. - Л.: Музыка, 1985.- 143 с.

5. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство.- М., 1982. - 56 с.

ӨНЕР САҢЛАҒЫ ТҰҢҒЫШБАЙ ЖАМАНҚҰЛОВТЫҢ «АБЫЛАЙ ХАН» БЕЙНЕСІН ЖАСАУДАҒЫ ІЗГІ ІЗДЕНІСІ

Кожахметова Баян Даулетовна
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Театр өнері факультеті «Сөз сөйлеу жанрының артисі»
мамандығының 1 – ші курс магистранты
Алматы қ., Қазақстан Республикасы
E – mail: bayandauletovna.96@mail.ru
Ғылыми жетекші: Жұмаш А.Ы.

Аннотация. Өнер саңлағы Тұңғышбай Жаманқұловтың «Абылай хан» бейнесін жасаудағы ізгі ізденісі.

Үш жүздің басын біріктіріп, қазақ халқының біртұтастығы үшін аянбай күрескен «Абылай хан» бейнесін орындау болмысы бөлек жанның ғана қолынан келеді. Режиссер де мұндай тарихи кейіпкерді алып шығуды кез келген актерге ұсына бермесі айдан анық. Қазақ халқының маңдайына біткен тума талант иесі, халықтың адамы Тұңғышбай Жаманқұлов өзіне жүктелген міндетті – тарихи образды асқан шеберлікпен сомдай алды. Көпшіліктің көкейінде тығылған тебіреністі, жанкештілікті, ата – бабамыздың басынан өткерген ауыртпашылық пен қиыншылықты көз алдымызға келтіре білді. Абылай ханның бейнесін суреттеу барысында актердің көп ізденгенін, кәсіби шеберлігіне айқын көз жеткіздік.

Кілт сөздер: Сахна тілі, сөз өнерін дәріптеу, актер шеберлігі, драматургия, театр тыныс-тіршілігі, өнер жолы, қаһармандық, тұлға, аңыз, тарих.

Аннотация. Благородные усилия художественного мастера Тунгышбая Жаманкулова по созданию образа «Абылай хана».

Образ «Абылай хана», объединившего главы трёх лиц и неустанно сражавшегося за единство казахского народа, может быть исполнен только отдельной душой. Понятно, что на роль столь исторического персонажа режиссер не рекомендовал бы ни одного актера. Тунгышбай Жаманкулов – человек из народа, природный талант, ставший частью казахской нации, сумел с большим мастерством изобразить исторический образ. Он смог показать перед нашими глазами эмоции, саморазрушение, скрытые в сознании многих людей, ту боль и трудности, через которые прошли наши предки. В процессе создания образа Абылай хана мы ясно увидели, что актер востребован и профессионален.

Ключевые слова: Сценическая речь, прославление искусства речи, актерское мастерство, драматургия, театральная жизнь, творческий путь, труд, личность, знания, история.

Abstract. The noble effort of art master Tungyshbai Zhamankulov on creating the image of «Abylai Khan».

The image of «Abylai Khan», who united the heads of three persons and tirelessly fought for the unity of the Kazakh people, can only be fulfilled by a separate soul. It is clear that the director would not recommend any actor for the role of such a historical character. Tungyshbay Zhamankulov, a man of the people, a natural talent who became part of the Kazakh nation, managed to portray a historical image with great skill. He was able to show in front of our eyes the emotions, self-destruction hidden in the minds of many people, the pain and difficulties that our ancestors went through. In the

process of creating the image of Abylai Khan, we clearly saw that the actor was in demand and professional.

1. **Key words:** Stage speech, glorification of the art of speech, acting, performing arts, theatrical life, creative path, heroism, personality, knowledge, history.

Кіріспе

«Сахна – қасиетті қағба. Сахнаның киесінен қорқу керек. Сахнаға шыққанда «бісміллә!» деп оң аяқтарыңмен аттаңдар. Сахна бір – ақ сәтте әуелетіп аспанға көтереді, немесе бір – ақ сәтте құлдилатып шыңырауға лақтырады...»
Тұңғышбай ЖАМАНҚҰЛОВ

Тұңғышбай Жаманқұлов – болмысында қазақылықтың иісі аңқыған, сахна тілінің жанашыры ретінде әр сөз бен оның мағынасын жүрегінен өткізе білетін тума талант иесі. Сөздің киесі туралы актер былай деген екен: «Қазақ өмірінде, қазақ сахнасында қазақ сөзіне тең келетін әрекет жоқ. Қазақ – сөзге тоқтаған халық. Қазақ – сөзбен «бауыздаған» халық. Қазақ – ердің құнын екі ауыз сөзбен шешкен халық... Бүгінгі қазақ сөзінің азып бара жатқаны – театрдың ғана емес, бүкіл мемлекеттің, ұлтымыздың трагедиясы» [1, 379 б.].

Өнер саңлағы Тұңғышбай Жаманқұловтың «Абылай хан» бейнесін жасаудағы ізгі ізденісі театр әлеміне көркем дамыту негіздерін сыйлай білді. Көркем сюжеттеудің айқын мысалы көрерменнің көңілінен шығып, ыстық ықылас сыйлауы негізінде жүзеге асты. Театр негізі – әдебиет. Сөз өнері – өнер салаларының ішіндегі терең танымды қажет ететін іргелі сала. Әбіш Кекілбаевтың қаламынан туған көркем шығарма еліміздің театр өміріндегі маңызды тарихи оқиға болып сахналанды. Ел болашағы мен өткеніне терең мән беріліп, әрі суреткер ретіндегі ойларын қоса отырып жазған шығармасының идеясын, аталмыш туындылардың қазақ сахна өнерінде өз орнын алып, сөз өнерінің дамуына ықпал еткендігін жан – жақты зерттеу мақсатымыз болып табылады. Қазақ халқы сонау ықылым заманнан бері сөз өнеріне үлкен көңіл бөлген. Сөз өнеріне ерекше екпін берген қаламгер шығармаларының бірегейі «Абылай хан» бейнесі – қазақ халқының азаттық, бейбіт өмірді аңсаған жолдағы азапты күресті көрсететін драмалық дастан. Ондай абыройлы рөлді сахнаға алып шығудың өзі үлкен өнер. Өнерде қалыптасқан ұғым ол өзіндік – үн. Абылай хан тарихи қойылымының философиялық толғаныстарынан көрермен нәр алды.

«Абылай хан» – өте ауқымды және күрделі қойылым. Кемел ойлы, көркем сөзді тарихи тұлға Әбіш Кекілбаевтің драматургиядағы ерекшелігі – өмірден алынған тағдырлардың халыққа шынайы, әрі философиялық иірімдермен жеткізілуінде негізделген. Театр сыншылары: «Абылай хан» қойылымына сахналанған туындылар арасындағы ең үздік эпикалық кенеп деген пікір қалдырды. «Көрнекті композитор Еркеғали Рахмадиев пен либретто авторы Әбіш Кекілбаев өздерінің жоғары кәсібилігін көрсететін жаңашыл туынды жасады», – деп атап өтті [2, 48 б.].

Абылай дәуірінің қайта құрылған көркемдік бейнесі Тәуелсіз Қазақстанның мызғымас басымдықтары – ұлттық қауіпсіздік, халықтың бірлігіне сәйкес келетін ғасырлардың тарихи диалогы. Қойылым көрерменді патриотизмге, адамдарға және өткен күндердің оқиғаларына деген ыстық ықыласқа толтырады. Шығарманы сахналау барысында кәсіби актерлердің көптігі, ана тіліміздің боямасыз түрде айна – қатесіз жеткізілуі, сондай – ақ диалогтармен көпшіліктің жүрегіне жол тартты, көңілінен шықты.

Негізгі бөлім

Әбіш Кекілбаевтың тарихи туындысын режиссер Болат Атабаев пьеса етіп сахналады. Туындының көркемдік мазмұнының кеңінен ашылуы актерлердің кәсіби деңгейіне, сомдайтын кейіпкерінің ерекшелігі мен мінез – құлқын дөп меңгеруімен тікелей байланысты. Айтулы тұлға хан Абылайдың болмысын сомдау үлкен табандылықты, қайсарлықты, ең бастысы жүректілікті талап етеді. Тұңғышбай Жаманқұлов өз тарапынан өзіне жүктелген міндетті асқан шеберлікпен, терең толғаныспен орындады. Актер мұндай дәрежеге көпжылдық тәжірибесі мен ізденісінің, білім кеңістігінің жан-жақты кеңеюінің, тәлімі – тәрбие, сөзі – білім, лебізі – ілім болған ұстаз ретіндегі даналығының арқасында қол жеткізді.

Театр сахнасында жүріп, актер Абылай өмірінен сыр шертетін екі бірдей спектакльде бой көрсетеді. Қалың көрерменге өнерін паш етті. Кәсіби маман ұлы тұлғаның рөлін сахналау арқылы арқасына қазақ даласының қиын тауқыметі, қилы замандағы шапқыншылықтың жүктелгенін бірден сезіне білді. Сондықтан да болар, шығармашылық жауапкершілікті сезіне отырып, Тұңғышбай Жаманқұлов тарихтағы хандық кезең мен Абылай жайлы сыр шертетін құнды еңбектер мен деректерді пайдаланып, бірге ұштастыра білді. Сахна өнері шынайы құштарлық пен адам психологиясымен қатар жүреді. Әрине, оған алынған шығарма да тікелей байланысты. Жалпы, сөздің органикалық байланысының болуы актер адамға жазушының ойын жеткізу керектігі белгілі. Бұл – шығармашлықтың негізгі талабы болып табылады. Бұның барлығын меңгеру актерлерге үлкен жауапкершілікті жүктейді, сол жауапкершіліктің үдесінен шықса, автордың айтайын деген ойын бірден көрермендердің жүрегіне жетеді.

ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Өнертану докторы, профессор Бағыбек Құндақбайұлы актердің еңбекқорлығы мен шеберлігіне тәнті болғандығын осылай жеткізді: «Заман. Адам. Өнер. Осы әрбір тарихи сөзден кейін нүкте қойып, асықпай дамылдап, әрқайсысына терең мән беріп, мағынасына лайық ойға батасың. Өзіне дейінгі ұлттық сахна және кино өнеріндегі төрткүл дүниеге танымал аға ұрпақтан мол тағылым алған Тұңғышбай жаңа ғасырдың биігіне нық қадаммен бет алды. Өйткені ол – буырқаған Замана мұхитын қақ жарып, өнердің көкзеңгіріне самғап шыққан нұрлы Тұлға, теңдессіз Талант! [3, 36 б.].

Әлемге аты мәлім шығыстанушы – академик В.В. Бартольд «Абылай хан – 18 ғасырдағы хандардың ішіндегі ең құдіреттісі» деп баға берсе, елімізге танымал тарихшы – академик Манаш Қозыбаев: «Өйткені, Абылай хан – жай-жадағай, кезегінде таққа отырған хан емес, тексіз құл басы, күң анасы, сарт па екен шамасы деп аруағымен ойнайтын жан емес ол. Желкілдеген ту келіп, жер қайысқан қол келіп, ел басына күн туған кезде Әбілмансұр – Сабалақ Абылайлап ұран сап, халықтың ар – намысын қорғаған, күрес стратегиясын болжаған, ұлы Аңырақай шайқасында Шарыштай қалмақ батырының басын доптай қағып, айбары асқан батырлардың батыры Абылай ол», – деп тарихи тұлғаның бітім – болмысын еш боямасыз ашқан еді.

Зерттеу нәтижелері

«Абылай хан» ауқымды шығарма болғандықтан, қойылымға театрдың барлық труппасы қатысты. Пьесаның ауыр жүгіне мойымай, актерлер өздеріне жүктелген жұмысты ойдағыдай сәтті алып шықты. Тұңғышбай Жаманқұлов қойылымдағы әр сөзге мән берген. Сахнадағы оқиға дамыған сайын, көркемдік танымыда ұлғая түскен. Өнер саласында теория мен практика егіз ұғым болып табылады. Актер кейіпкерінің ерекше болмысын көзіқарақты көрермендеріне жеткізе білді.

Қазақ батырлары туралы аңыздар мен қисса – дастандар, әдеби жырлар бірнеше жинақ болып топтастырылып, халық ауыз әдебиетінің ғасырдан – ғасырға сабақтаса отырып, бүгінгі ұрпаққа жеткізілуіне ұлы тұлғалар көп септігін тигізді. Күллі Қазақ елі Ұлы қолбасшы, көрнекті саяси қайраткер, бүкіл өмірін Қазақ хандығының тұтастығы мен тәуелсіздігі үшін күреске арнаған білікті дипломат Абылай ханға ерекше құрметпен қарайды. Оның жүргізген билігі қазақ жерінің тарихындағы алтын ғасырға айналды.

Құнды деректерді парақтап, тарихқа көз жүгіртетін болсақ, Абылай хан (Сабалақ, Әбілмансұр, Абылай-сұлтан, Абылай-бахадур) – Орта жүздің үшінші ханы, қазақтан шыққан 19 – шы хан. Оның ізашары – Әбілмәмбет хан, ал ізбасары – Уәли хан. Абылай ханның ата – бабалары Шыңғыс ханның ұлы Жошының ұрпақтары болған және Қазақ ордасының негізін қалаған Әз Жәнібектен тараған.

Абылай 1711 жылы Түркістанда дүниеге келген. Жоңғар шапқыншылығы кезінде Әбілмансұр он екі жасар баласымен далаға қашып кетті және өзінің шығу тегін жасырып, біраз уақыт қарапайым шопан болды. 1725 жылы Қарақамыс жерінде Ташкенттен 10 шақырым жерде "Сабалақ" деген атпен Төле бидің түйелерін бағып жүреді. Болашақ ханның әкесі Қорқем Уәли сұлтан жаудың қолынан қаза табады. Абылайдың балалық шағы қиындықтарға, тауқыметке толы болды. Оны құл Ораз өсірді. Жас кезінен – ақ ол ерекше жаугершілік, батылдық қасиеттерімен көзге түсе бастайды. Қанды шайқастардың ортасында жүргенде, жекп – ежекте ержүректігімен дараланып тұратын. Жоңғарлармен қарсы шайқаста жиырма жасар Әбілмансұр қалмақ қоңтайшысының ұлы Каддан Серен –Шарышты өлтіреді. Жеңісті шайқастан кейін, ол Орта жүздің сұлтаны атанып, беделді әрі мықты билеушіге айналды. Міне осы көрініс сахналық қойылым барысында экспрессивті актерлік шеберлікпен, түрлі – түсті сценографиямен және жарқын музыкалық аранжировкамен таң қалдырды. Актер Тұңғышбай Жаманқұлов хас батырдың қайсарлығы мен ержүректілігін, тулап тұрған қызуқанды бейнесін асқан шеберлікпен сомдады. Бір бойында сұңғақтық, билеуші – батырға тән мінез – құлық, тұщымды пікір қалыптастыра білген актер мен Абылайдың болмысында ұқсастық қойылым барысында ерекше айқындала түсті. Билік үшін күрестің шиеленісті атмосферасы лирикалық композициялармен, дәстүрлі ұлттық ұрмалы аспаптармен, шебер құрылған диалогтармен, ең бастысы шынайы оқиғалардың айна – қатесіз суреттелуімен көпшіліктің жүрегіне жол тартты. Тауқыметке толы тарихымыздың қатпарлы кезеңдеріне тағы бір мәрте көз жүгіртіп, ойланарлықтай ой салуымызға түрткі болды. Спектакль барысында көрнекті билеуші және қолбасшы Абылай ханды сомдау арқылы актер Тұңғышбай Қадырұлы бүкіл өмірі біздің жеріміздің тұтастығы мен тәуелсіздігі үшін күреске арнаған ұлы батырдың бейнесін көз алдымызда «тірілткендей» күйге бөледі. Алдағы уақытта театрдың репертуарында «Абылай хан» туындысы қайтадан сахналанады деген үміттеміз.

1743 жылы Түркістанда үш жүздің хандары, сұлтандары, батырлары бір тудың астында Абылайды ресми түрде қазақ ханы етіп сайлады. Көп ұзамай батыр Қазақ мемлекетінің тәуелсіздігін нығайтуға және сақтауға көп күш жұмсады. Ол билік құрған алғашқы жылдарда қазақтар мен қалмақтар келісімге келді. Ресеймен және Қытаймен тату көршілік қатынас орнатылды. 1740 жылы тамызда Орта жүз сұлтаны Әбілмәмбетпен және 120 старшинамен бірге Абылай хан Орынборға келіп, Ресей азаматтығын қабылдауға келісім берді. Оның дана саясаты қазақтарға 18 ғасырдың үстем көшпелі этносына айналуға мүмкіндік берді.

Қорытынды

Әбіш жазушының мұрасы – көркем ойдың көрсеткіші. Бұл кісінің шығармашылықтары қазақ әдебиетінің қайталанбас қазынасы.

Абылай – қарапайым тұлға ретінде жауынгерлерімен соғыс жылдарындағы барлық ауыртпалықтарды тең дәрежеде көтерді. Ол өзіне ыңғайлы киімді киіп, ер – тоқымда ұйықтауды үйренді, бірнеше күн бойы тамақсыз жүре алды. Үлкендердің тамылжыта әңгімелейтін қисса – дастандарын самалы ескен қазақ өлкесінде тыңдауды ерекше жаны сүйетін.

Тұңғышбай Жаманқұлов Абылай хан рөлін сомдау арқылы ұлттық және әлемдік театр мектептерінің дәстүрін терең меңгергендігін, диапазоны кең әртіс екендігін таныта білді. Актер ханның образын бере отырып, өз болмысындағы батырлығын, мінезділігін, адами – тұлғалық қасиеттерін Абылайдың бейнесіменм ұштастыра отырып, шебер жеткізе білді. Өйткені қалың оқырманның көкейінде хан Абылай Тұңғышбай Қадырұлының асқан кәсіби шеберлікпен

орындауының арқасында жатталып қалды. Бұл – мәңгілікке қалыптасқан, еш өзгермейтін құбылыс деп айтуға еш шүбә жоқ.

Тұңғышбай Жаманқұлов – өр мінезді актер. Халқы үшін ah ұрған Абылай ханның ішкі жанайқайын сахнада шебер көрсете білгендігі соншалық, көрермен Тұңғышбай Жаманқұловпен бірге жылап, бір ағында «сапар» кешті. Мұндай құрметке ие болу көптеген әртістердің қолынан келе бермейді. Көзі ашық, көкірегі ояу халықтың көңілінен актер асқан шеберлікпен орындаған образы арқылы жүрегіне жол тартты. Бұл дегеніңіз – кейіпкер мен актердің бір әлемде кездесуі, жүрекпен сезіне білуі.

Тарихқа көз жүгіртетін болсақ, Абылайға дейін де, одан кейін де бірде – бір қазақ ханы мұндай шектеусіз билікке ие болған жоқ. Бұл, ең алдымен, оның билігінің сөзсіз харизматикалық сипатына байланысты болды. Көреген саясаткер және нәзік дипломат Абылай өз жақтастарының сүйіспеншілігі мен қарсыластарының құрметіне ие болды. Бұған ханның жеке қасиеттері де ықпал етті. Ақсүйектеріне қарамастан, бала кезінде ол бақташы және табынушы болуға, жоңғарларға қарсы соғысқа қатардағы жауынгер ретінде қатысуға және шайқаста батыр атағына ие болуға мәжбүр болды. Абылай мұсылман ретінде жақсы білім алған. Бұл ерекше саясаткер, тамаша қолбасшы және дипломат болды. Б.Құндақбайұлы Абылай хан образын шебер суреттеген актер туралы былай деді:

– Заманына озып туған Абылай хан бейнесін сахналық ерекшеліктері мен көркемдік сипаты Т.Жаманқұловтың ізденісі мен актерлік танымында жан-жақты ашылды. Ол өз дәуірінде билік құрған үлкен мемлекет қайраткерінің даналығы мен алғырлығын, дипломатия мен әскери саясаттың үлгісін көрсеткен жетістігін, қазақ елінің егемендігі мен бостандығын, жерінің тұтастығын сақтап қалған кемеңгерлігі мен парасаттылығын, ақыл – ойының тереңдігін, әлеуметтік – қоғамдық көзқарастарының жан – жақтылығын шынайы шеберлікпен суреттеп берді.

Ұлттық өнеріміздің ірі тұлғасы, сахна өнеріне мол еңбегі сіңген Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов сомдаған «Абылай хан» бейнесі көзіқарақты көрермен көңілінен шыққан ұтымды тарихи қойылым. Мәдениетіміздің көрнекті қайраткері өзіне артылған үлкен сенімді абыроймен алып шықты. Бүгінде тәлімі – тәрбие, сөзі – білім, лебізі – ілім болған, мыңдаған шәкірт тәрбиелеген қазақы сөздің ізгі дәнін терең түйсіне білген актер төл туындыларымыздың халық арасында кеңінен насихатталуына ерекше мән береді. Қазақ тілін, өнері мен мәдениетін дамытуға үн қосып жүрген Халық артисі Тұңғышбай Жаманқұловтың есімі қазақ даласында «тайға таңба басқандай» сақталатыны анық! Еліңіздің құрметі мен қошеметіне бөлене беріңіз, өнердің абыз ақсақалы!

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Әл – Тарази Т. Шер. – Алматы: «Өнер 21 ғасыр ҚҚ», 2013, – 384 б.
2. Еркебай А. Тарихи тұлғалардың сахнадағы эволюциясы. 7 қаңтар, 2022 ж.
3. Әл – Тарази Т. I том Сөз. (ғылыми теориялық зерттеу.) – Алматы: Нұрлы әлем, 2008. – 261 б.

Смысл текста в постдраматическом театре

Нино (Нуца) Кобаидзе

Докторант Грузинского государственного университета театра и кино имени Шота Руставели

Руководитель: Марине (Мака) Васадзе – доктор искусствоведения, доцент.

За последние годы театральная сцена существенно изменилась. Стало более празднично, немного опасно; Игра на эмоциях с непредсказуемым финалом.

Постдраматические произведения сочетают в себе различные формы искусства, такие как танец, изобразительное искусство, видео, музыка, цифровые медиа и многое другое. Часто предполагает прямое взаимодействие с аудиторией, разрушение четвертой стены и поощрение более активного участия аудитории с акцентом на живые перформативные аспекты исполнителей. Подчеркивает мимику тела, жесты, движения. Использует нетеатральные пространства и исследует временные конструкции.

Постдраматический театр – это переход от традиционного театра к современному. В центре внимания сюжет, характер, многогранный подход к театральному творчеству, деконструкция традиционных драматических элементов. Бросает вызов традиционным представлениям о повествовании.

Театр сегодня уже не является массовым средством коммуникации, он не создает чего-то легкопродаваемого, как даже кино. В отличие от других областей искусства, театр требует своих материальных и художественных форм.

Многие постдраматические произведения затрагивают современные социальные, политические и культурные проблемы. Охватывает широкий спектр стилей и подходов, что затрудняет определение его под единой эстетикой.

В своем диссертационном исследовании постдраматического театра я пытаюсь глубже углубиться в конкретные примеры постдраматических постановок, критические теории и эволюцию постдраматического театра с течением времени. Такой анализ и изучение теоретических основ может способствовать всестороннему пониманию темы. Цель данной работы – исследование эстетической логики постдраматического театра.

Nino (Nutsa) Kobaidze
Doctoral Student of
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Thesis Supervisor: Marine (Maka) Vasadze
Doctor of Arts, Associate Professor

In recent years, the landscape of theater has undergone significant changes. It has become more celebratory and, in some ways, a bit dangerous also - invoking deep emotions with unpredictable outcomes. The post-dramatic creativity combines diverse art forms, including dance, visual arts, film, music, digital media, and beyond. This artistic movement embraces direct interaction with the audience, breaking the fourth wall and inviting active engagement, all while spotlighting the live and performative essence of the actors. Moreover, the post-dramatic direction emphasizes body language, employing gestures and movements. It ventures beyond conventional theatrical spaces and explores contemporary structures.

Post-dramatic theater represents a shift from classical to contemporary theater. It diverges from the emphasis on storyline and characters, embracing a multifaceted approach to theatrical innovation. It involves deconstructing conventional dramatic components and challenges established notions of narrative structure.

In today's context, theater no longer serves as mass communication distinguishing itself from easily marketable forms like cinema. Unlike other artistic disciplines, theater demands individual material and artistic forms.

A significant portion of post-dramatic creations deals with contemporary social, political, and cultural matters, covering diverse styles and approaches making it challenging to categorize them under a single aesthetic.

In my dissertation study on post-dramatic theater, I aim to delve further into distinct instances of post-dramatic productions, critical theories, and the evolution of post-dramatic theater. This examination and exploration of theoretical foundations are poised to enrich the comprehension of the subject matter. This paper aims to investigate the aesthetic rationale behind post-dramatic theater.

The meaning of the text in the post-dramatic theater

Keywords: post-dramatic theater, visual arts, dramatic theater, post-modern theater

Bertolt Brecht used the term "dramatic theater" (instead of "epic theater"). a label that aptly encapsulates his entire body of work and serves as the cornerstone of the evolving European theater. Even as far back as the 18th and 19th centuries, it was evident that, despite the numerous gestures and expressive forms, the spoken word retained its central significance as the defining feature of the human figure on the stage.

The origins of experimental modern theater, which emerged prominently in the 1960s, are widely traced back to the historical avant-garde movement. The historical avant-garde of the early 1900s, despite its revolutionary spirit, retained elements reminiscent of the "dramatic theater."

Contemporary theater acknowledges the supremacy of the text and tries to avoid it from any distortions. Starting in the 1970s, the increasing integration of media into everyday public life became evident. This transformation played a significant role in the theater, giving rise to a fresh and multifaceted approach in the theatrical discourse, commonly referred to as post-dramatic theater.

Broadly speaking, the theater of the 1970s through the 1990s boldly identifies itself as "postmodern." It is considered that postmodern theater lacks discourse, which is why meditation, rhythms, and tones reign in it. Within this context, elements of nihilism and grotesque forms, as well as the utilization of empty space and silence, come to the forefront. Post-dramatic theater, in contrast, is versatile, encompassing both "empty" and crowded spaces, and it can embody elements of nihilism and the grotesque as well.

Numerous aspects of contemporary practice, often labeled as post-dramatic, spanning from "representational theater" to the technical aspects of theater, don't necessarily exhibit a fundamental departure from classical modernism. Rather, they primarily involve the rejection of outdated traditions associated with dramatic forms.

The adjective "post-dramatic" can describe theaters that go beyond the boundaries of drama. However, this does not necessarily imply an outright rejection of drama or a straightforward desire to abandon its conventional elements. Instead, "post-dramatic" suggests that the essence of drama is retained but transformed into a structure that may deviate from what audiences have grown accustomed to in "normal" theater.

Post-dramatic theater can be seen as an integral component within the realm of drama. The prefix "post" implies that it has evolved beyond the confines of modernism. This terminology enjoys widespread acceptance and, regardless of its connotations, whether they be "rejection," "confrontation," "liberation," or simply "evolution," post-dramatic theater continues to maintain its link to the traditions of drama. Indeed, discussing "post-dramatic" theater requires acknowledging its connection to Brechtian influences while recognizing that it also moves beyond the parameters of what Brecht envisioned. This theater no longer finds complete satisfaction in the responses Brecht provided in the past.

The assertion that "post-dramatic" theater relies on classical norms to construct its identity stems from a blend of external observations of its existence and internal aesthetic principles. In fact, it is the classical concept, which later transforms into an aesthetic norm through the efforts of traditions, that becomes difficult to disregard.

Daily criticism compels us to evaluate the new theater within the context of an ongoing debate about dramatic categories. Traditional drama adheres to the aesthetic norm of action, intrigue, entertainment, and tension. However, the new theater endeavors to depart from these established norms. The concept of "tension" itself is an integral element of classical drama. While it may appear dated to us, it remains a fundamental expectation of the audience in theater and cinema, particularly in genres focused on entertainment. In the context of the new theater, "tension" often prompts action related to persuading or convincing one of something.

When texts and on-stage actions are measured against the traditional "tension" of dramatic action, the aesthetics and genuine theatrical experience can take a backseat. The new theater commences by breaking this magical triangle of drama, action, and imitation. Within this framework, the theater can be constrained by the demands of drama, the drama itself - by the dramatized content, and this content is continually challenged by deviations and shifts away from reality.

Theater and drama have historically maintained a complex and often tense relationship. Grasping this relationship is imperative for comprehending the core of modern theater. The understanding of post-dramatic theater begins with the degree to which the theater is freed from the multifaceted dependence of drama. Hence, the historical genre development of drama is less interesting, considering that European theater has been inherently intertwined with drama. This is why we employ the term "post-dramatic" to characterize contemporary theater. It signifies not only the change in the dramatic text but also a transformation in the modes of theatrical expression.

In post-dramatic theatre, the staged text (if it exists at all) shares equal prominence with gestures, music, and various visual elements, forming an integrated whole. The split between the text's narrative and the theater's expression paves the way for a sense of estrangement and, ultimately, a departure from their conventional interdependence.

A gradual process of alienation and exclusion can be observed throughout the history of theater. This is not a novel development, evident from a straightforward observation: initially, theater originated from rituals, incorporating elements from dance and deriving entirely distinct modes of expression without written scripts.

In the early stages of their evolution, ritualistic theatrical forms, adorned with masks, costumes, and props, conveyed potent narratives. Music and dance were closely related to the actors' roles, and this kinetic expression, where the body conveyed meaning, constituted a form of text in itself. However, as theater literature developed, a transformation occurred - the textual component rose to prominence, exerting dominance and reigning supreme over all other elements. This hierarchy has persisted for centuries, and its existence is widely acknowledged.

Post-dramatic theater represents a notable transformation and departure from conventional dramatic structures, marking a significant shift in the theatrical arena. The term "post-dramatic" both pays homage to the historical origins of drama and pushes against its traditional confines.

To grasp the essence of post-dramatic theater, it's essential to recognize its inherently dynamic character. An examination of particular plays, critical theories, and the historical progression of post-dramatic theater serves to deepen our understanding of this evolving theatrical phenomenon. By conducting such research and analysis, we can delve further into the multifaceted world of post-dramatic theater, unlocking valuable insights into its aesthetics, its engagement with tradition, and its potential to influence the future of the performing arts.

Bibliography:

Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre, New York, 2016

forum-theatre.com - The Evolution Of Modern Theater, 2023

კობაიძე, ნინო. პოსტდრამატული თეატრი (ჰანს-ტინს ლემანის მიხედვით), 2019

Creation of innovative projects in the art of make-up using the tools of the creative industry

1. Akmyrzaeva M. ***master's student, 1st year,***
2. Sangul Karzhaubayeva
Doctor of Arts, Professor,
sangul_k@mail.ru

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan

Abstract: The article is aimed at discovering innovative projects in the art of make-up using the tools of the creative industry. As a wide-ranging specialist in the cultural industry, he introduces the profession of make-up, as well as modern trends in the development of this rare type of professional activity. The article addresses the issue of digital technologies as an integral part of the make-up process for consumers in the world of creative industries.

Keywords: creative industry, cross-innovation projects, methodology, start-up, makeup.

Purpose: The purpose of this study is to analyze innovations in the creative industry in Kazakhstan and to present successful examples of interesting technologies with startups.

Methodology: The following methodology is used to achieve this goal:

1. Collection and analysis of information from various sources, including scientific articles, reports, media publications.
2. Research scope of market data for creativity, including development trends in Kazakhstan, innovative technologies in the field.
3. Analysis of successful startups and innovative technologies in the industry.

In the modern world, one of the main factors in the development of sources of innovation and, in addition to information about knowledge, creativity, in other words, the ability of people to find non-standard, creative ways to achieve goals.

The creative economy attracts and retains highly qualified workers [1], [2], [3]. Those who make the greatest contribution to economic growth and are capable of changing the future by generating new knowledge, forms and technologies, are representatives of the creative class. The need for creativity and the desire to change the world around us has always been, is and will remain the main driving force of human evolution and a huge impetus for development [4], [5].

Today, in Europe, cross-innovative cooperation, which involves the interaction of creative industries with other sectors of the non-creative economy in the traditional sense, is gaining momentum.

Similar projects are the concept of the way of struggle against modernity. Global Cross-industry projects provide support and non-standard creative solutions based on advanced technologies for specific sector enterprises. Currently, the EU
the agenda of the countries does not support creative industries, but rather promotes the development of cross-innovative cooperation as a priority direction of development, which gives impetus to the development of other industries. Increasing the diversification of the economy. In addition, cooperation projects between the creative and real sectors of the economy allow us to take

a new step in the statistical assessment of the share of Creative Industries based on the extensive system of OKVED codes.

In other words, we are talking about the shift of emphasis from the subject (producer of the product) to the product and its value.

A study of the practical value and relevance of the above.

Gradually changing beauty standards and the popularity of various forms of entertainment lead to the development of new professions and the evolution of existing ones. One of them is a very rare and interesting specialty "make-up artist-postier". This is a generalist of the cultural industry, who creates unique images from sketches and descriptions or changes the appearance of actors and gives them the necessary features using make-up, hairstyles and many other professional attributes of technology according to the intentions of the make-up artist. creates facial expressions, portraits and individual make-up for participants in group scenes and applications.

Introduction

The creative industry has great development potential and makes a significant contribution to the economy of many countries. However, their development requires attention and resources. The concept of creative economy is based on using human creative imagination to create value from ideas. This is the concept of creative industries that are limited to certain sectors.

Although the theme of "creative cities" and creative industries in Kazakhstan is creative, new industries are already concentrated in two main sectors: advertising and information technology. However, the region's film, music, design, architecture, and more. has a huge potential for the development of such cultural and creative fields.

The development of creative industries brings many benefits, including employment opportunities to create highly skilled professionals, develop tourism and raise the profile of the region in which they are located.

However, their development may be hindered by limited financial resources, lack of qualified specialists, instability in the legislative and economic spheres, product sales [1].

At the same time, in order to support the development of creativity, attention is paid to creating favorable conditions for their growth, including the availability of qualified personnel, financial and organizational support from government and business groups, and creating a favorable economic investment environment. In addition, it is important to develop international cooperation in this field and exchange experience with countries where the creative industry is developing [2].

Sectors, scope of innovation in the creative industries to be paid Innovation in the creative industries includes new ideas, concepts, products, services and technologies that use the latest methods to meet the needs of consumers and increase productivity and efficiency in the industry [4].

Specific examples of innovation may vary by industry, but in general they may include:

Virtual and Augmented Reality: This technology allows you to create unique visual and auditory effects that can be used to inform you more. interactive and emotionally engaging products such as games, movies and theater productions. For example, virtual reality (VR) is a technology that creates the illusion that the user is in a virtual world that is entirely fictional or that replicates the real world. This technology is widely used in various fields, including medicine, education, production and gaming. Modern trends in the development of the profession of "Maker-postijor" are reflected in the following aspects.

First of all, the development of the "make-up artist" profession is connected with the popularity of various types of entertainment, such as theater, film industry, television, fashion shows, music videos, photo sessions and shows. requires the ability to work with different types of face, skin and hair. The creation of characters in modern cinema and the television industry increasingly uses special effects and computer graphics. Digital technology has become an integral part of the make-up process for film and television, making images more vivid, realistic and expressive. An example of this is the creation of virtual make-up: digital technology also allows you to imagine the aging process and various injuries on the face. This allows for visualization, giving the actors a better

understanding of what their characters should look like in different situations, how they would look with different make-up options before applying it to the actors' faces. With the advent of digital technology, theater makeup has gained new possibilities and tools. If earlier makeup artists had to do makeup manually, now you can use special programs and applications for this. makeup artists use 3D face modeling and animation programs to create facial models that can be imported into augmented reality programs to create interactive and realistic looks of characters. The use of augmented reality (AR) technologies offers great potential for creating unique theatrical make-up, however, the main work of specialists in the implementation of videos using theatrical make-up is done manually using various materials, tools and technologies.

Second, with the emergence of new technologies and innovations in the cosmetics industry, makeup artists have access to a wide range of products and tools to create complex and unique looks. Specialists should take into account the individual characteristics of clients, their needs and preferences. They must have skills as make-up artists and different make-up techniques. They can use fake mustaches, hairstyles, wigs, artificial materials, masks, prostheses, as well as various special effects, computer graphics and other innovative techniques that were not available before to achieve the maximum created image. tools realism.

Thirdly, the profession of "make-up-postier" is increasingly recognized and respected. It requires professionalism, creative thinking and the ability to work in a team with other professionals such as stylists, costume designers and directors. Innovation in the development of the makeup profession lies in the creative approach and experimentation. In order to meet the demands of the modern culture industry and create unique and special images, makeup artists must have the freedom to think of new ideas, experiment with colors, textures and shapes and be ready to change quickly. Finally, current trends in the makeup artist profession include important aspects of ethics and safety.

Finally, "modern trends in the development of the make-up-postier profession include important aspects, some of which are: ethics and safety.

-Safe to use products here. A make-up artist should be careful about the composition of cosmetic products used in his work. They must use only certified cosmetics and ensure that the products do not contain harmful or prohibited ingredients.

-Hygiene, make-up artists must maintain the highest standards of hygiene to prevent the spread of infections. This includes washing your hands regularly, using clean brushes and tools, and removing makeup properly after each use.

- Control of allergic reactions. make-up artists must warn consumers of potential hazards and pre-test for allergic reactions before use.

- Considering individual characteristics, make-up artists should take into account the individual characteristics of clients, such as skin and hair type, sensitivities and preferences, and the possibility of allergic reactions. They must be willing to tailor their methods and products to each individual client.

-Ethical norms, make-up artists must adhere to ethical standards and maintain confidentiality of information from their clients. They must not disclose personal information or use information obtained in the course of their work for inappropriate purposes.

- Environmental consciousness of experts, in the modern world more attention is being paid to environmental issues. Make-up artists should be aware of environmentally sustainable practices in the cosmetics industry. You should pay attention to them.

Make-up artists are aware of alternatives to the eco-friendly cosmetics industry. They should focus on the use and efficient use of products, natural and organic resources To reduce waste; Choose products that are not tested on animals and have the least impact on the environment. Compliance with sanitary and hygienic rules is an integral part of the "make-up artist" profession, which ensures safety and comfort. Ethical consumers. In general, the "make-up-postier" profession is developing and adapting to modern requirements of cultural technology and industry. expansion

With the development of creativity and increased professionalism, makeup artists play an important role in creating impressive and unforgettable professional images and helping people in the creative profession realize their wildest ideas

List of references:

1. Shcherbakov V.A. "The art of make-up" textbook for students studying the specialization "Scenography of make-up for theater, cinema and TV / Shcherbakov V.A. — Almaty — KAZNAI im. T. Jurgenova, 2007. — 45 p. — ISBN 9965-13-171-6. — Text: electronic // Electronic library system. — URL: https://onlinelib.kz 2. Khalykov K.Z. Innovative technologies in scenography. Educational and methodological tool. / Halykov K.Z. — Almaty — T.K. Jurgenov at. KUAA, 2019. — 49 p. — ISBN 9965-630-62-3. — Text: electronic // Electronic library system. — URL: https://onlinelib.kz3. Composer: L.P. Medvedeva Educational-methodological complex discipline "Hairdressing" for students majoring in 5B041000 "Scenography" specialization "Scenography makeup for theater, cinema and TV" / Composer: L.P. Medvedeva — Almaty — KazNAI named after T. Jurgenova, 2010. — 115 p. — ISBN 000-000-000-0. — Text: electronic // Electronic library system. — URL: https://onlinelib.kz 4. Janguzhinova, M.E. Methodology of formation of professional competence [Text]: Uchebno-metodicheskoe posobie / M.E. Zhanguzhinova.- Almaty: LLP "Lantar Trade, 2020.- 91 p. ISBN 9789984-44-217-4 5. Baimukhanova, Zha. Program of professional practice educational program "Multimedia scenography" [Text] / Zha Baimukhanova .- Almaty: KazNAI named after T. Zhurgenova, 2021.- 40 pp. ISBN 978-601-265-231-4 6. Mynbaeva, A.K. Fundamentals of scientific and pedagogical studies [Text]: Курс лекций для баксакцията / A .K. Mynbaeva.- Almaty: Kazakh University, 2013.- 220 p. ISBN 978-601-04-0318-5 7. Tozik, V.T. Computer graphics design [Text]: textbook / V.T. Tozik, L.M. Korpan.- 6th edition.- M: Izdatelsky center "Akademiya", 2015.- 208 p. ISBN 978-5-4468-2303-1 8. Halykov, K.Z. Scenography: productions in the Kazakh drama theater artistic efficiency [Text]: Monograph / K. Z. Halykov, K. Z. Tustikbaev.- Almaty: Smart University Press, 2023.- 161 p. ISBN 978-601-269-109-2 9. Bazanov, V.V. .Scena XX века: Учебное пособие / VV Bazanov.- 2-izd., ster.- SPb.: Lan, Planeta Muzyki, 2022.- 260 p. ISBN 978--5-8114-8782-0 Lan 10 Gvozdeva, V.A. Basic construction of automated information systems [Text]: textbook / V.A. Gvozdeva, I. Yu. Lavrentyeva.- M: ID Forum, 2018.- 318 p. ISBN 978-5-8199-0315-5 11. Bisembaeva, A.A. Concepts of mastering scenography and theater space (in the example of "Pragalykquadriennale" exhibitions) [Text]: C6M041000- "Scenography" master's thesis prepared for the degree of Master of Science (scientific-pedagogical direction) / Aidana Abaevna Bisembaeva.- Almaty: Vol. Zh‰rgenov name. Kaz¦¤A, 2019.- 104 p. 12. Aidarova, M.S. DIGITAL ART IN KAZAKHSTAN: PROBLEM FIELD AND PERSPECTIVE OF DEVELOPMENT [Text]: Master's thesis on the competitive degree of magistracy of the sciences of science in OP 7M02195 - "Art" (scientific-pedagogical direction / M.S. Aydarova; Scientific supervisor, (S.Zh., Kobzhanova) .- Almaty: KazNAI named after T. Zhurgeneva, 2023.- 81 p.

КЛАССИКА И ТЕАТР

Аманулла Ризаев
Кандидат искусствоведения, профессор института искусств и культуры Узбекистана

Каждая страна, каждый народ, каждая нация имеет свой театр. Национальный театр невозможно представить без обычаев, традиций, национальных героев и особенностей, присущих той нации, тому народу, который он представляет. Именно в классической

литературе проявляется национальный менталитет и его духовный облик. По этой причине не сходят с репертуара мировых театров, занимая особое место в нем бессмертные творения Александра Пушкина, Льва Толстого, Вольфганга Гёте, Рабиндраната Тагора, Чингиза Айтматова, Абая, МухтараАвезова. Именно поэтому мы еще раз убеждаемся насколько безгранично место и значение в развитии театра национально-классической литературы.

В 1991 году, после объявления Узбекистана Независимой Республикой, во всех отраслях, в том числе и в литературе, искусстве, науке появилась реальная возможность свободного мышления, свободного творчества в сфере национальных особенностей, национальных ценностей. Пришло время возрождения, изучения и внедрения в жизнь богатого культурного и духовного наследия узбекского народа.

Особенно, в нынешней независимой обстановке, когда проблема возрождения подлинных национальных ценностей как никогда превратилась в важную и актуальную задачу, стремление познать, изучать свое национально-культурное наследие еще более усилилось. В частности, вклад классического литературного наследия и в развитии современного узбекского профессионального театрального искусства также ощутимо весомей.

Без сомнения, театральное искусство является одним из древнейших искусств пропагандирующее высокие идеи, высокую культуру, высокие человеческие чувства. А для достижения высочайших целей театру необходим драматургический первоисточник высокого уровня. Именно это свойство и заключено в великолепных образцах нашей классической литературы. По этой причине практически во всех театрах Узбекистана вновь и вновь осуществляются постановки по произведениям всемирно известных писателей классиков Алишера Навои, Лютфи, Дурбека, Бабура…

Вместе с тем, спектакли по романам и рассказам видных представителей узбекской классической литературы XX века Абдуллы Кадыри, Чулпана, ГафураГуляма, Айбека, Саид Ахмада занимают подобающее им место в репертуаре наших театров.

Важнейшие свойства узбекской национальной классической литературы заключаются в следующим:

- в воспевании национальных ценностей;
- в воспевании общечеловеческих ценностей;
- в совокупности народных свойств связанных с творчеством, идеалом, духовностью народа;
- в новаторстве художественного выражения, языке, стремлении к новизне;
- в освещении идей гуманизма, человеколюбия;
- в патриотизме - проявлении самоотверженности, героизма за мир и благополучие народа;
- в толерантности, великодушии по отношению к другим народам, представителям различных религиозных конфессий;
- в почитании этических ценностей как добродетельность, скромность, воздержанность, достоинство, человечность;
- в почитании справедливости, правдивости, добра, красоты, благодеяний.

В национальной классической литературе, у их героев есть своя специфика, которую необходимо отдельно подчеркнуть, это:

- слияние народного эпоса, устного творчества, традиций;
- развитие народного этноса в теснейшим сплетении с историей государственности;
- одинаково относясь ко всем слоям общества, освещение идеи милосердия к простым людям;
- чернение пороков, таких как гордыня, эгоизм, лицемерие, воровство, наркомания и тому подобных.

В древнейшей и богатой истории узбекской национальной классической литературы наблюдаются ее четыре глобальные вехи:

1. Древне-эпический период связанный узбекским народным этносом, государственностью;
2. Период арабского халифата (IX-XII вв.);
3. Период Амира Темура и Темуридов (середина XIV- начало XVI вв.)
4. Период территориальных школ утвердившихся в XVI - начале XIX веков в литературе и искусстве Бухарского эмирата, Хивинском и Кокандском ханствах.

Все это для театрального искусства является нескончаемым источником, бесценной кладезю. Именно поэтому постановка национальных классических произведений считается большой школой в развитии театрального искусства и культуры.

Если приглядеться к истории театра XX века, то можно увидеть что практически во всех театрах Узбекистана постановки произведений национальной классики вновь и вновь осуществляются разными режиссерами, в разнообразных интерпретациях и формах. Каждая из них имеет свою историю, свою трактовку и свою судьбу. С изменением времени меняются и требования, и взгляды, соответственно меняется отношение и трактовка. Каждый период имеет свое произведение, своего героя. В этом смысле показательно наследие величайшего классика Алишера Навои. Его стиль, его величавая романтика, язык, философия, эстетические взгляды требуют от постановщиков большого искусства, большой ответственности и больших возможностей. Поэтому, не все подобные попытки были увенчаны успехом. Ныне, невозможно представить исторический путь узбекского сценического искусства в отрыве от данного наследия. Ибо, самые яркие воспоминания узбекского национального театрального искусства неразрывно связаны именно с этим наследием.

Осуществление постановок ярчайших образцов национальной классической литературы сыграли большую роль в формировании культуры узбекского театрального искусства, развитии его величия, поэтико-романтического направления в режиссуре и исполнении, а также возникновении жанра музыкальной драмы и узбекской оперы.

В свою очередь, возникновение подобных сценических произведений стало важнейшим фактором популяризации, пропаганды и доведения значения величайшего и богатого наследия, оставленного нам нашими великими предками. Благодаря им, зритель получил прекрасную возможность лицезреть на сцены живых героев легенд, еще более глубже постичь богатое литературное наследие, еще более глубже любить его.

ACTING QUESTIONS IN A CLASSICAL WORK

Khamidova Shaxlo Shermatovna
Researcher of the Uzbek State Institute of Arts and Culture, Senior Lecturer of the Department of Art History and Cultural Studies

Annotation: This article tells about the new research in the art of acting, creative achievements, the formation of acting skills in the creation of unique stage interpretations. It is also emphasized that the actor needs unique experience and talent to play a role in world classics, and the actor's skill in approaching the role.

Keywords: actor, play, performance, analysis, interpretation, classic, director, art, drama ..

The brightest page of Tokhir Saidov's acting career is the image of Hamlet in the tragedy "Hamlet". The play was staged by People's Artist of Uzbekistan, director Turgun Azizov. This play is an extremely complex work, distinguished by its deep philosophical character and very broad social content.

It should be noted that the name of the English playwright William Shakespeare, who has always been well known to all peoples, is closely linked with the Uzbek National Academic Drama Theater. Many works of this great playwright have been staged since the theater was founded. Among them, the tragedy "Hamlet" was especially popular among theater directors and actors. This play has been staged five times on the theater stage. As the director and actors repeatedly refer to Hamlet, they want to show the audience that the aspects of the great tragedy that relate to today amaze them.

Every time the audience sees a new Hamlet, and its image is in harmony with the period in which the work was staged. As mentioned above, the Hamlet of three actors Abror Khidoyatov, Shukur Burhanov and Olim Khodjaev, which was staged five times, is a creative achievement in the history of Uzbek theater. Finally, at the beginning of the XXI century, along with these three enlightened names, the name of the actor Tokhir Saidov has a rightful place.

This "Hamlet" is worth writing in golden letters on the pages of Turgun Azizov's directorial work, Tokhir Saidov's acting. "Today," writes art critic R. Hamroeva, - Actor and director Turgun Azizov staged a new play "Hamlet" at the theater. The director's main task, he said, was to show that the world has gone crazy. Negative human traits - jealousy, betrayal, arrogance - rose high. The whole world is covered with such vices, and people do not realize how fragmented and disgusting they are. That's why Hamlet can't live in such a world with his abilities."

Tokhir Saidov's Hamlet was praised not only by the audience, but also by theater professionals. The intelligence that shines in his face, his quick and clear attitude to the people and events around him, his sharp speech, the confidence in his words and eyes make him feel extremely smart and sometimes, as if he knows everything in advance.

The high demand for the tragedy "Hamlet", which is the flower of the art of drama, requires great skill from each actor. Tokhir Saidov's Hamlet is a very intelligent, thoughtful, courageous person who is not afraid of anyone or anything in the way of truth. It is adorned with high humanity and humanity. Tokhir Saidov-Hamlet, aware of the brutal crime that took place in the palace, in a fit of rage, enters into a fierce confrontation with the king and his entourage, with the whole government, with the Kabyshis who are widespread in the country. In the course of events, the characteristics of his nature gradually show up.

As the spectator watches the play, he waits excitedly to see how Hamlet will behave now, and what tricks his opponents will use to defeat him. There are huge obstacles and contradictions in the path of the hero. In some cases, Hamlet himself confuses these obstacles. For example, while Hamlet was talking to his mother in the bedroom, he felt a ghost behind the curtain and stabbed him, thinking he was Claudius. But the ghost behind the curtain was Poloni. He was lurking at Claudius' command. Claudius realizes that the dagger stabbed Polonius must be stabbed. With this haste, Hamlet acquires another enemy. It was Laert, the son of Polonius.

Poloni's death causes his daughter Ophelia to go insane and his son Laert to take revenge on Hamlet for his father and sister. Ophelia's love for Hamlet is her tragedy. Although Ophelia's father is one of the king's relatives and a minister, he insists that he does not always talk to his daughter Hamlet, that their blood is not equal to the king's blood. Ophelia is an obedient girl who obeys her father's orders and does not disobey her. He obeys the trick of his father with such obedience, and arranges a meeting with Hamlet.

The fact that Hamlet's mother touched her uncle's husband less than a month after her father's death was the first factor in her loss of trust in the woman, and the second factor was that Ophelia betrayed Hamlet by obeying the orders of the king and her father Polonius. Hamlet - Tokhir Saidov gives up his girlfriend Ophelia for these reasons.

Tokhir Saidov - The words spoken in Hamlet's language are not just words, but the anguish of the heart that complements and explains the events that take place on the stage. The actor's fiery glances, the sounds of a sorrowful heart, pass on to the actors as well. Especially when it comes to an actor's voice, his performance skills alone are not enough. The actor has to polish his voice while creating different images. In Tokhir Saidov, the same tone of voice does not seem to be enough.

Tokhir Saidov Hamlet is interpreted not as a simple, confident and ambitious person, but as a person with a strong will who analyzes everything deeply, looks critically and does not rush to draw conclusions. Hamlet is a courageous person, an active character with a deep understanding, a broad mind, a humanistic idea, and the same thing is a characteristic feature of his work. As a result of his activities, a great and heinous crime and betrayal will be uncovered, the vile king and other fierce opponents, that is, the enemies of goodness and justice, will be killed, and he himself will be killed.

But the destruction of those murderers and accomplices was a victory of justice and life. The destruction of Hamlet is, in essence, a triumph of justice over injustice, a tragedy that drives people to fight for justice and a higher ideal, for a brighter life.

The role of Hamlet became a great source of research for Tokhir Saidov. Art historian Toshpolat Tursunov writes: “Turgun Azizov, addressing Hamlet, aimed to mobilize actors, especially young people, to understand the secrets of interpreting the play in the example of Hamlet, not to forget Shakespeare. Turgun Azizov saqlab kept the spirit of the play in full and did not deviate from it, but focused on the leading ideological content. T Tokhir Saidov, who was given the role of Hamlet, proved to be a great performer with a bright future.

During the play, Hamlet's words "Out of the footsteps of time" are repeated in five places. So, each of these should have a different meaning. The play shows that the epoch has gone astray, people have lost faith, honesty and religion, spiritual decline, and catastrophe has begun in the palace. The emphasis on humiliation and betrayal, adultery, is evident in the construction of the play. The fact that from the beginning to the end of the events take place at the foot of Gertrude's bed, an open bed, seems to be a clear sign of this.

The performance is similar. According to the director’s point, all people in the world are degraded, not accountable for their actions. Hamlet, interpreted by Tokhir Saidov, tries to fight against this, admitting that he cannot live in the midst of such injustices. This Hamlet is smart, but at the same time it looks a little more glamorous. It is the viewer who sees this Hamlet who realizes that he must understand his faults and work to correct them.

Tokhir Saidov told the reporter about his hero: “Frankly, you may not believe it, let alone dreaming of creating the image of Hamlet, I did not even imagine it. Hamlet is a mirage for us actors… I am not mistaken in saying that I have created a very intelligent, philosophical, Hamlet, Uzbek Hamlet, who can live with the pain of the people, deeply understand the feelings of humanity, share love with his lover and parents. 1 - he says.

From these words one can know that his Hamlet differs from the Hamlet of other nations in character, inner feelings, and thoughts. The actor created the Uzbek Hamlet. For actor Tokhir Saidov, the image of Hamlet was not a mirage, but a reality.

List of used literature:

1. Mirziyoev Sh. Decree PF-600 "On measures to further enhance the role and influence of culture and art in society." T .: 2020 y. https://lex.uz/docs/4829149
2. Shakespeare W. “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark”. ASCII text placed in the public domain by Moby Lexical Tools, 1992. SGML markup by Jon Bosak, 1992-1994 yy.https: //www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf
3. T. Tursunov "Turgun Azizov". T .: 2004 y
4. R. Xamroeva. "Hamlet - a mirage for the actor" "Humo" January 29, 2004
5. Rahmonov M. Hamza. History of the Uzbek State Academic Drama Theater. - T.: G. Gulom, 2001.
6. Tursunov T. Scene and time - T .: Yangi asr avlodi, 2007.
7. Ikromov H. Period and theater. - T .: National Encyclopedia of Uzbekistan, 2009.

The director's work on the play
(On the example of the director of the artist Mansur Ravshanov of Uzbekistan)

Faxriddin ABDUVOHIDOV
Uzbek state art and Associate
Professor of the Institute of Culture, in the field of art history
Doctor of Philosophy (PhD)

Аннотация*: Ушбу мақолада Ўзбекистон санъат арбоби, Сурхондарё театрининг бош режиссёри Мансур Равшановнинг кўп йиллик изланишлари ҳақида сўз боради. Сурхондарё театрининг ривожланиш босқичи ва бадиий қиёфасини белгилаб берган спектакллар таҳлилга тортилади.*

Калит сўзлар*: Театр, драматургия, актёр, режиссёр, композиция, бадиий ғоя.*

Аннотация*: Данная статья посвящена многолетним исследованиям главного режиссера Сурхандарьинского театра, Заслуженного деятеля искусства Узбекистана Мансура Равшана. Особое внимание уделено анализу спекталей, сыгравших роль в развитии Сурхандарьинского театра и становлении его художественного образа.*

Annotation*: This article is devoted to years of research by the main director of the Surkhandarya Theater, Honored Artist of Uzbekistan Mansur Ravshan. Particular attention is paid to the analysis of the plays that have played a role in the development of the Surkhandarya Theater and the formation of its artistic image.*

Key words. *Theater, drama, actor, director, composition, artistic ideas.*

When it comes to the Surkhandarya Theater, the name of Mansur Ravshanov, an honored artist and experienced director, is mentioned. Theater is his life, yesterday and today and tomorrow. He cannot imagine the path you have traversed or the day after tomorrow. Without exaggeration, the theater is for him a small homeland within a noble homeland. Even when it is a homeland, it is a very kind, very strict homeland. He grew up in the embrace of this homeland. He also found food, prestige, friends and students in this theater. That is why Mansur Ravshanov respects the theater as a parent, as a motherland.

Today, the state pays great attention to theatrical art, in particular, "the widespread introduction of modern information and communication technologies in the field of culture, the effective use of innovative ideas and technologies in the wider study and promotion of culture" [1.B.2]. Theater in the south of the country is not left out of these processes. Mansur Ravshanov, who considered work as his beacon of happiness during his hard life, has a great contribution to the development of the Surkhandarya theater, the team's popularity among the people. In fact, the activities of the Surkhandarya theater after the 1970s, the path of development, today's effective creative processes can not be imagined without the work and directing of Mansur Ravshanov.

Mansur Ravshanov, born in 1935 in Kashkadarya region, moved to Denau district of Surkhandarya region at the age of five or six due to his father's service duties. Mansur Ravshanov, who is not an artist in his family, is studying at the Akhunboboev Secondary School in Denau. Literature, history, and fine arts were his favorite subjects. Mansur Ravshanov, who has been interested in art since his youth, wrote and staged a short play "Obid's guilt was revealed" in the 3rd grade. Seeing her strong passion for art, Sara Aliyeva gives her advice. After that, Mansur Ravshanov, under the guidance of his teacher Sora Aliyeva, staged excerpts from several works, such as "Servant with the rich", "Poisonous life", "Former elections" ... and won the respect of schoolchildren and teachers. After graduating from high school, the advice of teachers and the spark of passion for art in his heart led Mansur Ravshanov to the world of art. In 1957 he was successfully admitted to the Tashkent Institute of Theater and Fine Arts. From 1957 to 1961 he studied at the Department of Drama and Film Acting.

At this school, he learns the secrets of acting and directing from talented teachers Tolakhoja Tashkhodjaev, Mikhail Fottokhov, Rahim Sayfuddinov. At the same time, the experiences of such great masters of Uzbek theatrical art as Abror Hidoyatov, Nabi Rakhimov, Botir Zokirov, Anvar Yakubkhodjaev were carefully studied. After graduating from the institute in 1961, he was sent to work at the Surkhandarya regional theater. He began his career as an actor in the theater. At that time, Zohid Alimov was the director of the theater, and Bahodir Jamolov, the Honored Artist of Uzbekistan, was the chief director. B.Jamolov, who felt the directing talent of M.Ravshanov, took him to him. As a result, at the end of this year, M. Ravshanov will stage his first and largest work in the theater, Hamza's drama "Boy ila khizmatchi" in collaboration with B. Jamolov. After that, under his direction, works on topical issues will be presented to the audience on the basis of a well-thought-out new solution.

At the end of 1962, M. Ravshanov was appointed chief director of the theater. Thanks to his creative research, classical works of Western drama also began to appear in the theatrical repertoire. In the same year, the young director, in collaboration with an experienced artist G.Fayzulin, presented H.Vohit's "First Love", A.Jamol's "Invisible Shadows", K.Galdoni's "One Boy for Two Boys".

Mansur Ravshanov demonstrated the wide potential of the theater in 1964 by staging K. Yashin's musical drama "Nurkhan" (music by T. Jalilov) in the district theater. In the same year, the theater team will organize a creative trip to Tashkent for the first time with the musical drama "Nurkhan". The main roles in the play are played by the leading actors of the theater H.Babokhonova (Nurhon), R.Nomozov, I.Gafurov, U.Berdiev (Haydar), Z.Olimov, S.Nurmatov, S.Rahimkulov (Hoji), M.Sarimsakova (Chemistry), S.Nurmatov (Mamat), G.Muhiddinova (Qumri), H.Muhiddinov (Huzurkhoja), T.Latipova (Xalcha), O.Olimova (Zebi), S.Jalilova (Kunduz), T.Yorqulova (Shakar), A Actors such as Rakhmatov (Mullakamol) performed. The performance will be judged by experts. This year, theater actors Zohid Olimov and Khadicha Bobokhonova will be awarded the title of Honored Artist of Uzbekistan. Inspired by such attention, the theater team focuses on staging musical dramas. M.Ravshanov in collaboration with the director of the theater Z.Alimov "Khurshid's" Layli and Majnun "(music by Glier, F.Sadikov), K.Shangitbaev, Q. Boyseitov's" Soul girls "(music by A.Muhammedov), S.Abdullo's" Alpomish " T. Jalilov's music), staged a number of musical dramas.

Revealing the inner essence of a stage work, conveying its spiritual content to the audience, achieving the authenticity of the characters and the harmony of performance requires strength, knowledge and skill from the director and actors. In 1968, in the musical drama "Yoriltosh" by Sh. Sadulla and S. Boboev, staged by M. Ravshanov, such commonality, solidarity and harmony were observed. Originally staged in 1946, the play "Yoriltosh" was interpreted by M. Ravshanov and performed by actors.

The image of the heroine of the work Gulnara was created by G.Muhiddinova with great passion. Despite the fact that the actress is appearing in musical dramas for the first time, she approached the work responsibly. "The actress was able to skillfully transfer the character, pain, simplicity, sincerity, joy like a burning candle to the action, facial expression, voice." As a result, the changes in the hero's mood reached the hearts of the audience.

The main roles in the play were assigned to skilled actors. They succeeded in ensuring that the heroic character they created was full, vital. Ota-chol (Honored Artist of Uzbekistan S.Nurmatov), stepmother (T.Latipova), king (A.Khalikov), Begoyim (O.Alimova), fairy-tale old man (Honored Artist of Uzbekistan Z.Olimov), Oymoma (Z .Rakhmatova) with such perfection of character, vitality, naturalness, created confidence in the audience.

Thanks to the research of the artist G.Fayzulin, the spirit of the people, who sang goodness on the stage, shines. It is noticeable that in each scene he skillfully used folk art. In the play, the music creates the impression that the whole event is guided by the experiences of the protagonists. The spectator receives spiritual nourishment from his magical power. This confirms that the musical director of the theater R. Komiljanov approached the performance with a delicate taste and great

responsibility in choosing the music. Such an ensemble in the play not only showed the masterful image of the theater, but also showed that its creative skills are growing from year to year.

In this regard, the team should be congratulated on the successful staging of H. Azimov's "Niqob" and A. Qahhor's "Ayajonlarim" on a new modern theme [2.B.283].

In the early seventies, the work of the actor and director M. Ravshanov was fruitful. Actor R. Orifjanov, who succeeded in the role of the negative hero Ulugjanov in the play "Mask", in the play "More delicate than a flower" creates the image of a corrupt Dilshod. Importantly, the actor, in addition to playing a role in the play, also undertakes to stage the play. Mansur Ravshanov recalls those moments: "... I consider all the actors of the Hamza (now the National Academic Drama Theater) as my teachers. A.Popov, A.Efros are my great teachers. Zoxid Olimov was the reason for me to come to Surkhandarya theater after graduating from the institute. Under his leadership, I played a role in the play "The Rich and the Servant." I actually dreamed of becoming a cinematographer from a young age. I still do photography. I knew directing was a difficult profession, I had a hard time at first, and there were times when I cried. I respect Turob aka very much. "Why should a good theater be only in the center? Uzbek state theaters should be good in the regions as well. You work at the Surkhandarya Theater. " At that time, the condition of theaters in the provinces was very bad. In 1972, on my way to Moscow to study, I went home to get a blessing from the teacher. As he followed me to Moscow, he burst into tears. The teacher asked me why I was crying. I'm crying because I'm so happy to see you grow up, to find your place, and to see you these days. A student who comes to the institute looks for himself there, many of them leave without finding him, but you found him… !! " they said.

In 1972, Ravshanov studied for two years at the Higher Directing Course in Moscow in order to further improve his experience. At this school, famous masters of directing A.Popov, M.Knebl, A.Goncharov, B.Ravenskikh, A.Efros learn the skills and secrets of approaching the poem with their own observations, philosophical approach to the event, finding unexpected solutions to the work. After graduating from the Higher Directing Course, Ravshanov returned to work at the Kashkadarya Theater. In mid-1975, he returned to his beloved Surkhandarya Theater as a director. With his return, a period of dramatic creative change in theatrical activity begins. Deeply aware of the responsibility of the leadership, M.Ravshanov sought to eliminate the dissatisfaction in the team and thereby improve the performance skills of the actors. The results of the research became clear in terms of the level of artistic performances created and in terms of artistic interpretation.

M.Ravshanov is a determined artist who does not give up the pursuit of innovation, the search for untested ways, knowing that his work is difficult and problematic. On the way to the realization of his idea, he is constantly searching in collaboration with playwrights, artists, musicians, creating new interpretations. Therefore, his performances aroused great interest among the audience and experts in the field. In particular, H.Vakhit's "First Love", A.Jamol's "Invisible Shadows", Carlo Goldoni's "One Boy for Two Boys", K.Yashin's "Nurkhan", H.Ghulam's "Ajab" are different in genre and theme and are relevant for the time. trade ", Z.Fathullin's" Flame of Hijran ", V.Shukshin's" Vigorous people ", Schiller's" Cunning and love ", Ch.Aitmatov's" White ship "," Momo er "to be a solid foundation for the director's future work along with showed complex ways of interpreting his performance style.

The play "Deceit and Love" by F. Schiller (translated by K. Yashin and M. Hakim), staged in 1977, became an important event in the life of the theater. For many years, the theater team under the leadership of M. Ravshanov has been preparing for the staging of this play.

In one of the German duchies, the play tells the story of the president's son Ferdinand falling in love with Louise, the daughter of an ordinary musician, but Ferdinand's father resists, eventually killing the two lovers. The performance was rich in successful and impressive scenes, and each scene did not leave the audience indifferent. The director brings the flawless love between the protagonists to the forefront.

Ferdinand, performed by M. Abdukunduzov, is a strong-willed, self-loving, youthful figure. He goes against his category in the way of love and is sacrificed in the way. In the finale, all the

emotions of the young protagonist explode and the actor performs the final scene with great passion and excitement.

The President, executed by S. Mukimov, is seen as a swindler, a black-hearted, greedy man who gathers ignorant people around him and leads them to ignorance and depravity. In this respect, Wurm has nothing to fall back on. He invents and executes a thousand and one tricks. Vurm - A. Rakhmatov's trick casts doubt on the love of two young people. This suspicion will eventually lead them to ruin. In this way, the illiterate, ignorant tof marshal has become a toy, the simple girl Louise, who has suffered for her own pure love, whose parents have suffered, is helpless.

D. Solikhova is not as rebellious as Louise Ferdinand, so the game of fate leads them to tragedy. Actress G.Ravshanova very delicately reveals all the complexity and contradictory character of Lady Milford.

The story of the work makes a strong impression on the viewer. The director portrays the tragic fate of Ferdinand and Louise in an exciting way in the solution of the play. Light falls on the stage from a small crack between the spider webs that surround it. There were blue grasses around the stairs that stretched out towards that light. This symbolic appearance is a testament to the pure heart and strong love of Ferdenand and Louise, the green grass that stretches toward freedom. "The scenery designed by V. Mikhailychenko reflects the essence of the play" [4.B.297], writes V. Neiburg in the article "There is a lot of talk about the play" in the newspaper "Pravda Vostoka".

In the final scene of the play, a curtain that turns into a cobweb wraps around the president. Ferdinand M. Abdukunduzov, holding a sword in his hand, tried to run the net and began to climb the stairs to the dome of the blue sky above the stage. Through that ladder, Ferdinand dies after Louise, striving for light - freedom. Spider webs made of silver and black also disappear. After the death of a loved one, in the background of the scene, dorsal fins appear, as if their corpses had just been removed. Such a symbolic expression means that a society that destroys love will one day be punished. Such an impressive solution in the finale ensured the success of the play. No matter how powerful the cunning forces are, Ferdinand will fight them. Such is the humanity of Ferdinand, created by M. Abdukunduzov. Ferdinand and Louise win spiritually when they are physically destroyed. Their love deals a major blow to the presidential community. Leading actress of the Russian Academic Drama Theater of Uzbekistan Lyudmila Gryaznova praised the image of Ferdinand in M. Abdukunduzov's play "Deceit and Love" and noted that in the future there will be strong images from this actor.

The theater team achieved its long-held dream by staging this play. The main thing is that “the team of Termez Theater read this play with their own creative eyes and told it to the audience in their own language. This is the "Deceit and Love" signed by the creative team of the theater "[7.B.122.]. The research and preparation did not go unnoticed. The theater team took part in the festival, which was held in the former Soviet Union in 1978, with this play.

In 1980, at the festival dedicated to the Days of GDR Art in Moscow, the play "Deceit and Love" was awarded a diploma of II degree. This award is a bright proof of the formation of a theater that can compete with the capital's theaters in the southern border region of the Republic. The theater's research in the field of musical drama was reflected in 1977 in the play "Sarviqomat dilbarim" by Ch. Aitmatov, staged by M. Rashanov. The director shows the philosophy of life, which he showed in the fate of the heroes, in deep moods and under the music developed by M. Leviev. Khadija (Z.Otaboeva), who works as a dispatcher at the depot, and Ilyas (R.Mamataliev), who has just joined the base as a driver, are attracted to Asal (G.Ravshanova and M.Mahmudova). moves events.

Ilyas, who has been engaged to his cousin according to old traditions from his youth, urges him to take Asal on a long journey. The girl also decides to run away with him to get rid of the curse of those around her. G.Ravshanova, M.Mahmudova show lyrical actions of Asal's pure heart, joys and sorrows, enthusiasm. Asal's escape from her beloved, her romantic feelings, her deep sorrow when she found out that Ilyas had forged her love, her embracing a young child and her tragedies in wandering, Bektemir's (T. Ergashev) accidental meeting with Ilyas at home. The arias sung by the actress, the attitude of the choir help to open the heart experiences of Asal.

The director strives to find a figurative solution to the work through the scenery of the play. The nude stage, with only the edge of the stage lit by an oven that radiates light around. This furnace is given in comparison to human temperature, and through a symbolic expression the image of Boytemir rises to the level of the protagonist of the work. Its human warmth is reflected in the means of conditional expression that it gives light and warmth to the environment, many people. Asal also takes refuge here with her baby.

All the components of the play serve to reveal the character of this positive hero. The furnace in the nude scene is a symbol of the human warmth of Boytemir, who lives in a deserted valley. The main thing is that the theater team in the musical performance "Sarviqomat dilbarim" was able to express in a poetic way the vivid image of people seeking their happiness in the midst of difficult, life experiences.

The theater's research on the staging of musical works in the middle of 1978 discovered a new image in the musical comedy "The Case of Maysara" by Hamza, written on the basis of folk poetic traditions, written by M. Ravshanov. Directed by S.Abdulla and M.Muhammedov and staged by S.Yudakov, the musical drama version has achieved significant success in the field of new interpretation of the classical work, the achievement of artistic integrity. The work has a social essence, in which the director aims to glorify human freedom, equality and free love.

M.Ravshanov staged the play in a new way, in stark contrast to the interpretations in other theaters. The play generated different opinions among the audience and experts. The new interpretation seemed interesting to some, displeased to others, and sparked a series of debates and discussions. Importantly, there were both supporters of the show and those who could not accept it. M.Ravshanov substantiates such a new method in the theater through the theater. In turn, it adds some additional words and a starting image to the work. Interfering with the events of the play at any time gives the host even the right to keep the performance of the actors to a certain extent. At the beginning of the performance, the host - M. Abdukunduzov will take the stage, inform the audience about the content of the work and invite actors. The offer also continues in an unconventional way. For example, Honored Artist of Uzbekistan A. Rakhmatov will be invited to the stage. It is here that the actor is told to play the role of Haji Darga. After the actor agrees, the host, M. Abdukunduzov, encourages them to perform their roles with a sentence like “Where to start, please” or something like that. Actors take on their roles in the same way as the audience testifies.

The finale of the play, which begins with a new interpretation, also has an original solution. At the end of the play, the audience witnesses half-naked people, punished for their actions, kneeling in the image of their contemporaries, and the people around them laughing at them.

Based on the author's opinion, the director "whips" the vacancy of Mulladost - H. Muhiddinov. The actor also tries to weaken the courage of the protagonist’s character and portray him in a state of thoughtfulness, oppression and freedom. In so doing, he has deepened the loose aspects of the image, leaving no basis for merging Mulladost with Maysara. However, even in the original version of the work, the author speaks of the unification of Maysara and Mulladost, but does not justify its implementation. The desired results can be achieved only if the performing arts are built on the basis of relentless creative research. As a result of research, the image of Mulladost created by H. Bobokhonova Maysara, H. Muhiddinov found a complex and modern interpretation in harmony with the environment of the time. Each artist tries to apply the work to the audience, first of all, in accordance with the spirit and conditions of the time in which he lives. Problems in the play "The Case of Maysara", such as bribery, fraud, corruption, are still to some extent in our society today. Showing such flaws in the play through the events of the past both delights the audience and encourages them to draw their own conclusions. Thanks to the efforts of M.Ravshanov in 1970-80 in the Surkhandarya theater there was a wide range of conditions for the formation of the repertoire and the interest of young actors in the performing arts, working with them and conducting experiments. A youth section has been set up, and its members are expected to perform a number of additional tasks for the development of theatrical art, including the creation of unscheduled performances. Given that the

majority of the population of Termez, that is, servicemen in military units, are Russian-speaking, the theater also begins to stage performances in Russian. Kyrgyz playwright M.Bajiev's "Jenix i nevesta" ("Bride and Groom"), Arbuzov's "Old comedy", Minulin's "From the life of women", A.Gelman's "Face to face with everyone" further enhanced the theater's popularity among the people.

In 1978, the play "Jenix i nevesta" ("The Bridegroom and the Bride") by Kyrgyz playwright M. Bayjiev, directed by M. Ravshanov, was the first performance born after six months of work.

The director describes the essence of the work as "On the transparent world of man" ("О крустальном мир человека"). The legendary love, the girl who dreamed of waiting for her imaginary prince, will one day achieve her wish. A young man who has come to the small town where he lives as a music teacher takes care of him. This image is called the groom during the performance. The groom also looks like a young man with his own dreams, his own ideals. He values his talent very much and believes that he will become a famous person in the future. The fact that the groom puts his interests above all else in the way of his personality makes the love of the bride a mirage.

The director does not describe the bride's next life at the end of the play. On the contrary, it is up to the viewer to draw conclusions at this point. The life of the bride, who is faithful to her youthful dreams, is portrayed by each spectator in her own way, and she strives to lead them to the happiness they desire.

The participants of the play consist of three people, and the events are mainly resolved around these images. The desire for such rare characters was also reflected in the later staged performances of the theater team in Arbuzov's "Old Comedy", Minulin's "From the Life of Women", A. Gelman's "Face to Face with All". The number of participants in these performances is very low. The reason was that there were a few actors in the theater who could perform fluently in Russian (which was also hard work). As a result of the applied experiments, creative opportunities for the creation of performances in Russian were gradually formed.

Theater critic M. Kadyrov said, "It is a good initiative to put on a play in Russian, but the actor must be able to think in this language, in addition to speaking without breaking the pronunciation. Otherwise, the play becomes a reading of the poem through roles, not art. In this regard, the images performed by the actors have risen to the level of real art "[5.B.94.]. The staging of A.Arbuzov's historical drama "The Hangom of Old Age" showed that the Surkhandarya Theater has an opportunity to create works in Russian.

In 1982, in M. Minulin's play "Odinokaya" staged by M. Ravshanov, life problems were also expressed in artistic images. The director staged "Odinokaya" under the title "Iz jizni jenshchiny" and made the life of women, their devotion and endurance the main theme of the play.

G. Ravshanova reveals the femininity, beauty and human qualities in the image of Madina Safina. "... The audience believes in her (actress's performance) in every scene. G.Ravshanova created the image of a woman in capital letters in this play "[6.B.138.], The press writes. The actress in the image of the protagonist shows the hardships of a lonely woman who can withstand any hardships with the will of the text.

The director defines the genre of the play as "romantic drama", in which he depicts Madina's life worries and painful experiences in a strong drama. Throughout the play, it is noticeable that the impact of the negative actions of the protagonists is increased. One of the protagonists of the work Mirzanur - M. Abdukunduzov stands out with his selfishness during the performance. Although the play does not pay attention to Mirzanur's flaws, M.Ravshanov strengthens Mirzanur's selfishness in order to reveal Madina Safina's heroism more strongly. At the same time, the images of Mirzanur and the author are artistically combined in the play.

The play "From the Life of Women" gave rise to another experimental work. The fact that the conflict inherent in family drama was linked to the problem of society influenced the social content of the next Russian-language performances in the theater's repertoire.

The theater team achieved great success in 1983 by staging Gelman's "Face to Face with All" and demonstrating all its potential for staging performances in Russian. "Among the works staged in

Russian, this play was the most successful in terms of pure pronunciation and artistic stability of the language" [7.B.167.], The press writes. A.Gelman's "naedine sovsem" ("Face to face with all"), staged by A.Gamirov, a graduate of the Institute of Theater and Art, under the direction of M.Ravshanov, was created both experimentally and ideologically. After all, in each of the performances it was felt that the actors were working on the language, meeting the requirements of Russian thinking, coming from the reins of the period - a unique experience - an experiment.

Another aspect of the play is that the play was performed in a theatrical foyer. Although the staging of the play in the lobby of the theater was not a novelty in the country, this process was a novelty for the theater itself. In addition, by the first half of the 1980s, one of the main reasons for the performance of performances in the small stage foyer became more traditional - taking into account the requirements of the time, the needs of the theater and the audience. With the opening of the Foe Small Theater, there was an opportunity to perform in Russian and Uzbek.

The poem "Face to Face with All" is about one of the current problems of the time, not to forget the duty of man to society, about the negative consequences of careerism. In order to convey this idea better and closer to the audience, it is advisable to play the drama in the theater lobby.

The face-to-face performance will be played in a three-sided circle with the benefit audience. If we look at the situation from the outside, it wouldn't be wrong to call the audience the fourth character either. As a result of the pursuit of harmony in directing, the audience and the protagonists of the work seem to form a whole ensemble.

Due to the increase in the number of works staged in Russian in the repertoire, the interest of people of different nationalities in the Surkhandarya theater has grown. This situation was important in addressing the diversity of theatrical repertoire and the audience problem that arose in its time. This process is still supported today by theater fans, creators and critics.

Although the performances in Russian are less than the performances in Uzbek, this shows that the Surkhandarya Theater is a well-sought-after creative team. Most importantly, all of these experiments were valuable in that they were goal-oriented.

Over the years, from the seventies to the present, the theater has established itself as a team with enduring executive powers, creative experience, and its own way of interpreting. It had its own ideological, political and artistic concept. From the first days of independence, thanks to the research of Mansur Ravshanov, the Surkhandarya theater has a wide repertoire of many genres and themes. In order to choose a strong repertoire, he paid special attention to the works that reflect our national identity and creative cooperation with local playwrights. It has paved the way for new authors to enter the drama, while attracting young experienced actors and actresses to the theater. Thus, such artists as Usmon Azim, Kholik Khursandov, Kilich Abdunabiev, Shafoat Rakhmatullaev, Erkin Norsafar were formed as playwrights in this theater. Their first works, such as "Return of Alpomish", "You died dear", "House without sky", "Amur Temur and Yildirim Boyazid", "King and poet", "Thirsty souls" were staged by M.Ravshanov with successful, unexpected interpretation and solution. Most of these performances have been performed at national and international festivals (Cairo, Kazakhstan, Tajikistan) and have been well received.

In recent years, the Surkhandarya theater team has been trying to restore, enrich and polish our national values, folklore and ethnographic art, traditions and customs. In this process, Mansur Ravshanov's creative research and services are invaluable. M.Khairullaev's "The world is yours", U.Azim's "One step way", "Return of Alpomish", Kholik Khursandov's "Kaysar chol's sword", "Kampir topaymi dadajon", "Alla", E.Khushvaqtov's "Chimildiq", "Qalliq oyun It is noteworthy that his works were staged in a new, that is, folklore-ethnographic direction, in contrast to other theatrical interpretations. If we pay more attention to the repertoire of the theater in recent years, it becomes clear that there is an attempt to integrate the folklore and ethnographic direction of the oasis into the theatrical art, and this attempt is bearing fruit.

Most of the plays staged at the Surkhandarya Theater are dominated by humanistic features typical of folklore. In particular, it can be seen that almost all the works of the playwright Kholik

Khursandov are built in this direction. The playwright's work "Alla" under the direction of M. Ravshanov also found a worthy interpretation in the folklore and ethnographic direction. This work is based on life events, in which the theme of childbearing, child-rearing, child-rearing to adulthood is taken as a basis.

Although Kholik Khursandov's "Alla" is written in the comedy genre, the stage version makes the audience think seriously. The stage director tries to instill in the character of the characters through dramatic actions a sense of human compassion, love, faith, responsibility for the society in which he lives.

The image of Chuymomo, played by N.Akhmedova, plays a special role in increasing the impact of the show. It is known that in ancient times, Chuymomo was seen as a symbol of evil, that is, as a dark force that always tries to mislead people, to negatively affect their lives. In the course of the events, the actress reveals the negative qualities of Chuymomo. As he walks around the stage in a black suit, there are signs of evil in his actions, the awfulness of his purpose. Eventually, he loses the flower-like life of Fatima, who has reached puberty.

In the musical folklore show, the author and director also pay serious attention to the issue of generational continuity. Then the scene continues with the observation of Zuhra (G.Aralaova) in a wedding dress to another room. The sounds of yor-yor voiced by Norgul Hayitova make the show even more enjoyable. In this scene, the conversation between the Bridegroom (F.Nasriddinov) and the Bride is embodied as a symbol of love and devotion. The enthusiasm of the groom is reflected in the bride's modesty, in the form of a real Uzbek relationship between a man and a woman. The rapid rotation of the wheel at the end of the play is a testament to the continuity of generations.

As soon as the theater team moved to a new location, the play "Return of Alpopish" by experienced playwright Usmon Azim, directed by Mansur Ravshanov, was staged and presented to the audience. In the work "Return of Alpomish" national ideas such as devotion to the Motherland, understanding of the nation's identity, humanity are expressed through high artistic findings. It tells of Alpomish's departure for Kalmykia, his return to his people, the brutality of changing his clothes, the "sieve" of people who are faithful to their faith, and finally the punishment of the rebels and the possession of their land.

With this work, the Surkhandarya theater team organized a tour to Tashkent. It was a creative show for the touring theater team, who once again put their art to the test by the Capital’s audience and professionals. Impressions from the play "Return of Alpomish", which was performed twice at the Uzbek National Academic Drama Theater for four days, provided ample opportunity to reflect on the state of creative work in the theater, its achievements and shortcomings.

In the words of M. Ravshanov, calmness and indifference are dangerous enemies of any work, especially art. Because art is always discovering perfection in research. No matter how hard he tries, there seems to be no end to the destination he is aiming for. That is why the beauty of creation is that it gives people unparalleled pleasure. Each work created in the Surkhandarya theater has its own image. The centuries created and being created on the stage of the theater glorify not only the destiny of people, but also our unforgettable values and traditions that express our identity. The Surkhandarya theater is inseparable from this beautiful land without national traditions and values, customs, folklore and ethnographic songs. Because the original Uzbek identity is embodied in this country. That is why Mansur Ravshanov and the theater team always amaze people with their plays about eternity.

LIST OF REFERENCES

1. Karimov I. A. High spirituality is an invincible force. T .: Uzbekistan. 2008 y.
2. On approval of the Concept of further development of national culture in the Republic of Uzbekistan. Resolution of the President of the Republic of Uzbekistan. "Khalksozi" newspaper, November 29, 2018, issue 246.
3. Tursunov T. Scene and time. - T .: New generation. 2007.
4. Tursunov T. History of Uzbek theater of the XX century. (Two volumes) - T .: UzDsi. 2009.

5. Association of theatrical artists of Uzbekistan. Independence and the National Theater. T .: New Century Generation Publishing. 2002.
6. Abdusamatov H. Drama theory. Publishing House of Literature and Art named after G. Gulom. 2000.
7. Abduvohidov F. Surkhandarya Regional Musical Drama Theater: yesterday and today. - T .: Voris. 2017.

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТРЛАРЫНЫҢ РЕПЕРТУАР МӘСЕЛЕСІ

Хамидуллина А.Б. – ***Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты.***
Ғылыми жетекшісі: **Нұрпейіс Б.К.** – ***профессор, өнертану докторы.***
E-mail: ***khamidullina.a@icloud.com***

Түйіндеме: Мақалада Қазақстандағы музыкалық театрлардың неден бастау алып, қазіргі кездегі ел мәдениетіндегі өзіндік орыны мен репертуар саясатының бағыттары анықталған. Сонымен қатар, музыкалық театр қойылымдарының сапалы, мағыналы әрі халыққа өтімді болуының мәні мен маңыздылығы қарастырылды.
Кілт сөздер: театр, пьеса, режиссер, актер, кейіпкер.

Аннотация: В статье определено, с чего берут начало музыкальные театры в Казахстане, их место в современной культуре страны и направления репертуарной политики. Кроме того, была рассмотрена важность и значимость качественных, значимых и ликвидных для населения постановок музыкального театра.
Ключевые слова: театр, пьеса, режиссер, актер, персонаж.

Annotation: The article defines the origins of musical theaters in Kazakhstan, their place in the culture of the country today and directions of repertoire policy. In addition, the importance and importance of high-quality, meaningful and accessible to the public musical theater performances were considered.
Keywords: theater, play, director, actor, character.

Қазақ дала мәдениетінде, театр қалыптаспай тұрып XX ғасырдың басында ән айтып жүріп, шағын қойылымдар қою көшпелі қазақ даласында кеңінен тарағаны белгілі. Қазақ музыкалық театры-қазақ орындаушылық өнерінің жарқын және бірегей аспектісі. Ол театр, музыка, би және дәстүрлі қазақ мәдениетінің элементтерін біріктіріп, қызықты әрі таң қалдыратын қойылымдар жасайды. Қазақ музыкалық театры өз репертуарына қазақ халқының дәстүрлі ертегілерін, аңыздары мен тарихи оқиғаларын, көне ауыз әдебиеті негізінде жазылған шығармаларды өзек еткен туындыларды енгізген. Жалпы, музыканың қазақ халқына тигізетін әсері және оның халық тарихы мен әдебиетінде, тіпті, күнделікті өмірінде алатын орыны ерекше екендігі барлығымызға жақсы мәлім. Оған көнеден келе жатқан жырлар мен күйлер, ескі және авторы белгісіз әндер дәлел бола алады. Театр сыншысы А.Мұқан: «Қазақ халқы музыкалық театрдың түбінде қазақ үшін үлкен өнер ордасы боларына нық сеніммен қараған»,- деп айтқан [1].

Халқымыздың «күміс көмей, жез таңдай» әншілері Әміре Қашаубаев, Иса Байзақов, Елубай Өмірзақов сынды т.б. саңлақтарымыз осы саланың бастауында тұр. Кейін Жұмат Шанин 1920 жылдары барлығының басын жинап, алғаш болып Семей қаласында "Ес аймақ" деп аталатын мәдени ұйым құрып, өнерпаздарды жан-жақтан жинап, алғаш қойылымдар қойып

халық театрын қалыптастырды. 1936 жылы сол уақыттағы кеңес үкіметінің орталығы Мәскеу қаласында ҚазССР-дің әдебиеті мен мәдениетінің он күндігінде алғаш кәсіби сахнада қазақ тілінде операмыз шырқалды.

Ал бүгінгі таңдағы тәуелсіз Қазақстанның театр өнерінің деңгейі соның ішінде музыкалық театрлардың басқа елдермен терезесі тең деп айтуға толықтай негіз бар. Бүгінгі күні елімізде шамамен 70-тен астам театр бар деп есептесек, соның он беске жуығы музыкалық бағыттағы театрлар екен.

Қазақтың ең танымал музыкалық театрларының бірі елордамызда орналасқан Қ.Қуанышбаев атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық театрын, музыкалық жас көрермен театрын, «Жастар» театрын, Абай атындағы Семей мемлекеттік қазақ музыкалық театрын, Ж.Аймауытов атындағы Павлодар облыстық Қазақ музыкалық театрын, Қ.Қожамьяров атындағы Үйғыр музыкалық комедия театрын, Н.Бекежанов атындағы Қызылорда облыстық музыкалық драма театрын, Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық музыкалық театрын, Республикалық корей музыкалық театрын, С.Мұқанов атындағы Солтүстік Қазақстан облыстық театрын, С.Қожамқұлов атындағы Жезқазған қазақ музыкалық театрын, Түркістан музыкалық драма театрын, Ш.Құсайынов атындағы Ақмола облыстық музыкалық театрын, Қарағанды академиялық музыкалық комедия театрын кіргіземіз.

Қазақ музыкалық театрының спектакльдерінде домбыра, жетіген, сыбызғы қыл қобыз, шаңқобыз және қобыз сияқты дәстүрлі қазақ аспаптары жиі қолданылады. Әрине, бүгінгі күнде классикалық музыкалық аспаптармен де, ұлттық аспаптармен де сүйемелденетін көптеген қойылымдарды тамашалай аламыз. Яғни, музыкалық театрдың алынбас бөлшегі музыкалық аспаптар десек қате айтпас едік.

Қазақ музыкалық театры қазақ мәдениеті мен мұрасын сақтауда және насихаттауда маңызды рөл атқарады. Бұл көрермендердің көңілін көтеріп қана қоймай, қазақ халқының бай дәстүрлерін дәріптеу құралы ретінде қызмет етеді. Спектакльдерге көбінесе музыкадан бөлек тақырыптарға сай костюмдер, күрделі хореография және музыкалық композиция керек. Спектакльдің осындай маңызды бөлімдері көрермендердің эстетикалық қабылдауына өзіндік ықпалын тигізеді.

Қазақ музыкалық театрының Қазақстанда бай тарихы мен мәдени маңызы бар. Ол дәстүрлі қазақ музыкасын, биін, күйін және сөйлеу тәсілдерін батыстық театр дәстүрлерімен үйлестіреді. Қазақ музыкалық театрының репертуары да дәстүрлі түрде қазақ фольклоры мен тарихының элементтерін біріктіретін, опера, оперетта және мюзикл сияқты түрлі жанрларды бір-бірімен ұштастыра отырып, тек өзіне, яғни, қазақтың салт-дәстүрі мен әдет-ғұрпына тән келетін қасиетімен ерекшеленеді.

Қазақ музыкалық театрының алдында тұрған міндеттердің бірі - қазақ мәдениетін, дәстүрін, стилін сақтай отыра, заманауи тақырыптар мен мәселелерді қозғау, заманға сай жанрларды, стильдерді ортасына қосып, енгізу арасындағы тепе-теңдікті таба білу. Қазақстанның бірегей мәдени мұрасын сақтау мен насихаттаудың маңыздылығын естен шығармай, қазіргі заманғы аудиторияны баурау және бүгінгі өзгермелі әлемде өзекті болып қалу – қазақ музыкалық театрларының көкейкесті мақстаттарының бірі.

Тағы бір мәселе - жаңа қойылымдарды өндіру және қою үшін қаржыландыру мен ресурстардың болмауы. Жоғары сапалы музыкалық театр қойылымдарын әзірлеу және қою костюмдерге, декорацияларға, талантты орындаушыларға және техникалық жабдықтарға қаржылық қолдауды қажет ететін қымбат іс-шара екендігі анық. Ал репертуарда жақсы, ауыз толтырып айтарлықтай, көзге жағымды көрінерліктей қойылымдардың шығуы аталған мәселелерге тікелей байланысты. Қаржыландырудың шамадан аз болуы мен ресурстардың жоқтығы қазақ музыкалық театрының өз репертуарын кеңейту және жаңа туындылар дүниеге алып келу ықтималдығын шектеуі мүмкін. Соған байланысты

аудиторияның сұранысы мен қалауы туралы сұрақ туындайды. Театрлардың және театр көрермендерінің талғамы мен қызығушылығы үнемі дамып отырады, ал қазақ музыкалық

театры көрермендерді қызықтыру және баурап алу үшін осы өзгерістерге бейімделуі керек. Бұған жаңа тақырыптарды зерттеу, әртүрлі музыкалық стильдермен тәжірибе жасау және қызықты әрі өзекті туындыларды жасау үшін инновациялық сахналау әдістерін қолдану да кіріп қалады.

Осы бір мәселелерді шешу үшін қазақ музыкалық театрының репертуарына жаңа перспективалар мен идеялар әкелетін дарынды композиторлармен, драматургтермен және режиссерлермен бірігіп жұмыс жасау маңызды. Сонымен қатар, халықаралық музыкалық, драмалық театр труппаларымен серіктестік қарым-қатынас орнату және мәдени алмасу бағдарламаларына қатысу қазақ музыкалық театрының көкжиегін кеңейтуге, әр түрлі көркемдік стильдерді зерттеуге және қойылымдардың ассортиментін кеңейтуге әрі деңгейін біраз көтеруге көмектеседі. Осы бір мәселеге мысал ретінде 2017-2018 жылдарда қазақ театрында алғаш рет сахналанған, әлемдік деңгейде үлкен танымалдыққа ие болған атақты «Ромео–Джульетта», «Нотр – Дам де Пари» мюзиклдерін келтірсек болады. Бұл аты шулы мюзиклдердің елімізде қойылып, аз уақытқа болса да, қазақ музыкалық театрларының бірінің репертуарына енуі – еліміздің мәдениетінің өркендеуіне ерекше әсер етіп,үлкен септігін тигізді. "Біз дәл осы мюзиклді қоюды көптен армандадық. Мюзиклдің бірегейлігі-ол өзін таныстыратын елдің тілінде орындалады. Сюжет бәріне белгілі, көрермендер қойылымның музыкасын, әнін және биін толық тамашалай алады. Өндірістің 98%-ы увертюралар мен арияларды алады. Автор музыка мен ән айту арқылы кейіпкерлердің мінезін аша алды",- деп «Ромео-Джульетта» қойылымы сахналанған театрдың көркемдік жетекшісі А.Маемиров айтқандай, бұндай шетелдік танымал,түрлі музыка мен хореографияға толы қойылымдар қанында ән мен биге деген үлкен махаббаты бар қазақ халқының жүрегінде ерекше із қалдырып, орынын табатыны айдан анық. Айта кеткендей, осындай тәжірибелік алмасулар қазақ театрларына әлемдік деңгейге қадам басуға көмектеседі, отандық театрлардың репертуарына да әйгілі қойылымдарға ұқсас, бәлкім аса түсер қойылымдардың пайда болуына алып келеді деп ойлаймыз.

Жалпы Қазақстанда қазіргі музыкалық театрлардың репертуары түрлі қызықты қойылымдарға толы десек те болады. Атап өтетін болсақ, Астана қаласы әкімдігінің жаңадан ашылған музыкалық жас көрермен театрының репертуары екі жарым жыл ішінде он бестен астам қойылымдармен толықты. Олардың ішіндегі 70% -ы музыкалық қойылым болса, қалған қойылымдардың ішіне драмалық, поэтикалық және моно қойылымдар мен балаларға арналған қойылым-ертегілер кіреді.

Астанадағы музыкалық жас көрермен театры жас аудиторияға арнайы арналған музыкалық театр қойылымдарын көрсететін көрнекті мәдениет мекемесі болып табылады. Ол балаларға ғана емес, әр жастағы көрерменге орындаушылық өнерге деген сүйіспеншілікті оятуға және оларға тірі театр қойылымдарын көруге мүмкіндік беруге бағытталған.

Еліміздің орталығы Астанада орналасқан музыкалық жас көрермен театры көрермендердің қызығушылығы мен түсінігіне бейімделген мюзиклдерден, драмалық пьесалардан және басқа да музыкалық спектакльдерден тұратын репертуар ұсынады. «Қыз Жібек», «Абай-Тоғжан», «Гауһартас», «Шәмші», «Күлше қыз» сынды қойылымдарда көрермендерді баурап алу және көңіл көтеру үшін жиі жарқын костюмдер, жанды дәстүрлі, симфониялық оркестрлер, қызықты сценарий және ең бастысы, есте қаларлық әуен бар.

Қазақ музыкалық театрларының бағдарламалары әдетте талантты актерлердің, әншілер мен бишілердің, музыканттардың жанды қойылымдары арқылы жүзеге асырылатын танымал балалар әдебиетінің, ертегілердің және халықтық дәстүрлі ән өнерін танытатын бағыттардың жиынтығын қамтиды. Театрларда көбінесе «Қыз Жібек», «Айман – Шолпан», «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» сынды қазақтың классикалық музыкалық қойылымдарына айналған спектакльдер, сонымен қатар шетелдік «Моцарт», «Ромео мен Джульетта» және тағы да түрлі танымал қойылымдар сахналанады. Әрине, музыкалық қойылымдардан бөлек драма, комедия, трагедия

жанрларындағы қойылымдардың да саны аз емес. Музыкалық театрдың репертуарында басқа жанрдағы қойылымдарды кездестіру біз үшін жаңалық емес.

Алайда, музыкалық театрларда музыкалық спектакльдердің драмалық, комедиялық, трагедиялық, әфсана, траги-комедия, траги-фарс және тағы да басқа музыкаға аса қатысы жоқ жанрындағы спектакльдермен салыстырғандағы саны айтарлықтай аз екендігі байқалады.

Қорыта келе, қазақ театрларындағы репертуар мәселесінің қазіргі таңда өзекті тақырып еместігін көзіміз жетеді. Репертуарлардағы қойылымдардың басым көпшілігі драмалық және комедиялық қойылымдар болса, қалған бөлігін музыкалық драма, опера, мюзиклдер толықтырады. Бұл дегеніміз, музыкалық театр репертуарының музыкалық қойылымға жерік екендігін көрсетеді. Қазақ халқынын көнеден келе жатқан қазіргі заманға ұрпақтан-ұрпаққа халық ауыз әдебиеті арқылы асқан ұқыптылықпен жеткен музыкасы мен дәстүрін, әдебиеті мен салтын ерекшелей отыра, заманауи стандарттарға сәйкес келетін спектакльдердің көбеюі – қазақ музыкалық театрларының ғұмырының ұзаруымен бірдей деп есептейміз.

Пайдаланған әдебеттер:

1. Мұқан А. «Қазақ музыкалық театры неге жалпы халықтың театры болмады?**»**
2.https://baigenews.kz/kak_sozdavalas_kazahstanskaya_versiya_muzikla_romeo_i_dzhuletta_43706/
3. http://www.madeniportal.kz/article/2338

STAGE INTERPRETATION OF A HISTORICAL THEME
(based on the example of musical performance)

Muzaffar Pirmatov
Assistant professor
Department of Art History
Uzbek State Institute of Arts and Culture

Abstract. This research paper points out that the historical theme of musical theatre and its role in the education of young people today are not comparable. It will also focus on our achievements in this field and the challenges that need to be addressed in the future. The significance of this theme is that the history of our statehood, our rich past and culture, the spirituality of our great ancestors are fully expressed through today's theatrical art.

Keywords: historical theme, historical figures, nation, tradition, historical, truth, creativity, spirituality.

Introduction

The art of theatre is one of the brightest, most impressive expressions of spirituality. After all, it has a direct effect on the audience. A sincere connection and communication is formed between the stage and the audience, which enriches both the creators of the stage and the audience, sets the mood and lifts the mood. After all, theatre is a unique art, expressing through artistic images the identity, dreams, aspirations, history, future, customs and values of a particular nation. Besides, theatre has a more impressive, powerful and attractive opportunity than any other form of art to illuminate issues of national ideology, national pride, patriotism, faith, inter-ethnic friendship and accord, humanism, kindness and morality. Every nation therefore seeks to shape theatre on the basis of its national flavour. Through it it wishes to influence the hearts and minds of the people. The theatre is directly bound up with historical traditions and the highest human qualities.

Main Body

In the years of independence the focus on the field of theatre, the path it has chosen and the objectives it has set have largely been aimed at raising the spiritual world of the people. Proceeding from this, the repertoire of musical and dramatic theatres in the years of independence had to fulfil the following tasks:

- expansion of people's spiritual world;
- building patriotic feelings in the population;
- restoration of historical traditions and respect for values;
- restoring and honouring the names of our historical ancestors;
- promotion of nationalistic ideas;
- promotion of the national idea, national ideology
- promotion of national character, mentality;

In pursuing these objectives, theatres, including music and drama theatres, have turned to a variety of productions, and have achieved successes in this respect, not to mention individual shortcomings. Specifically, during the years of independence, the Mukimi Music and Drama Theatre expanded its repertoire to include *"Nodirabegim", "Tohir va Zuhra", "Layli va Majnun", "Farhod va Shirin", "Yusuf va Zulayho", "Ravshan va Zulxumor", "Gul va Navro'z", "Otabek va Kumushbibi", "Alpomish"* and returning to historical theme in works and performances about life and exemplary life of our great figures like Bobur, Alisher Navoiy, Amir Temur, Al-Fargoniy, Mirzo Ulug'bek, embodying great historical figures, which have brought the big contribution to development of our national culture, the special attention in theatre was given to quality.

For instance, the play *"Nodirabegim"* by T. Tola Mohlarbegim recounts the last moments in the life of Nodirabegim. Nodirabegim's meddling in the affairs of the government displeases the ambitious palace officials. Haqqul, a traitorous official, reluctantly gains Madalihan's trust and turns him against Nodirabegim by establishing secret links with Nasrullohan, allowing his troops to invade Kokand. As in the story, the work ends with the repression of Nodira and her relative Nasrullo.

"Nodirabegim" was staged in 1980 at the Uzbek State Academic Drama Theatre by director B. Yuldashev. Starring Y. Abdullaeva, G. Jamilova (Nodira), O. Yunusov (Madalikhon), T. Azizov, K. Abdurakhimov (Nasrullokson), T. Vyshl Yusupova (Uvaisiy). The musical version of the play was staged in 1996 at the Musical Theatre named after Mukimi (director B. Yuldashev, composer F. Alimov), we see Z. Boykhonova and R. Madiev in the roles of Nodira and Nasrullokhon.

Nodirabegim is a great humanist, a thoughtful poet, a princess and a loving mother. Zulaykho Boykhonova, Nodirabegim's multifaceted character, portrays her human qualities dynamically throughout the entire performance, in keeping with the sequence and the nature of the events. These qualities are skillfully brought to life by the actress. For instance, Nodirabegim is a creator. The poet appreciates creation and creators. Her warmth, kind attitude towards Uvaysi, Khozik, Mahmur, Gulkhani and Olima Atina, respect and sincere care for them, qualities of Nodirabegim's personality in several scenes stand out.

Theatre is a mirror of spirituality. An integral part of culture, theatre is a true educational centre. Above all, it reflects a nation's destiny, a person's life, a country's sorrow and joy. When we speak of the spiritual maturity of an individual, the role of theatre is of particular importance in achieving that goal. Because theatre is the art of making people mature, perfect in every sense of the word. In essence,

theatre is the hearth of education, teaching people to distinguish between good and evil, black and white, showing their negative traits, faults and mistakes. It is this knowledge and thinking that emerges through national and traditional performances. Musical and dramatic theatres with a deep understanding of this fact, in particular, have staged many works in the traditional and national spirit from the historical activities of the Musical and Dramatic Theatre named after Mukimi to the present day.

Thanks to these works, the worldview of humanity and the nation is formed, and the national mentality and national consciousness develop in the expression of national colour. A nation must have a profound understanding of its historical origins and the artistic features of its people. With this in mind, we cannot deny that the following performances have played an important role.

Unique folklore epics also occupy a special place in the theatre's repertoire. In 1950 the musical drama *"Alpomish"* was staged at the Mukimi Theatre, which had long attracted the attention of the audience with its poetic elegance. Rakhmatova M. Gofurov (Alpomish), E. Jalilova (Barchin), A. Boltaev (Enoch) and A. Ismatov (Ulton) played the roles.

Masterpieces of folklore are like a fountain. The national and spiritual heritage of our ancestors lives on for centuries. Readers were presented with a polished and finished copy of the heroic epic *"Alpomish"*, created in the Surkhandarya oasis, which reflects the pride and love of the Uzbek people. We are convinced that reading this great epos, enjoying it connects us with deep roots of our nation, expands the breast of younger generation to the sky, develops sense of devotion to the Motherland in heart.

Epos *"Alpomish"*, created by the genius people, embodies hopes, aspirations, courage and bravery of the nation, is one of important means in upbringing of modern generation in spirit of patriotism and devotion to the nation. Because the image of a national hero glorified in this epic shines an inspiring light in the hearts of young people. He serves as an example of enriching their spirituality.

A few years ago, Khurshid's two-act musical drama based on the epic *"Layli va Majnun"* was staged.

The production was commissioned by Mirza Azizov, People's Artist of Uzbekistan. The play glorifies love and devotion, pure love and divine love. Important social issues were also raised, including tribal inequality, the plight of those who value fame more than human feelings, and the struggle of two lovers for their covenant and their sacrifices along the way.

Through the image of the great man, the genius poet, statesman and patron of culture and art Alisher Navoi, it is emphasised that the destiny of the creator is closely linked to the destiny of the people. New stage scenery and music intensified the impression of the show. Roles are performed by both talented young actors and mature singers.

Performed by People's Artist of Uzbekistan Mirza Azizov, the play extols love and devotion, pure love and divine love. It also covers social issues such as inequality, the plight of those who value fame more than human feelings, and the struggles and sacrifices of two lovers, for their covenant.

The play celebrates love, loyalty and pure love. Qais and Layli's struggle for their covenant, their hard work and suffering are reflected in the moving events. Navoi's portrayal in the play was an innovation in describing the poet's attitude to certain events and occurrences.

Mirza Azizov, People's Artist of Uzbekistan, staged Khurshid, a drama reworked by Shukhrat Rizaev. Bakhtiyor Turaev designed the scenery. Dilorom Abduolimova played the role of Layli, and Ravshan Ibragimov played the role of Qais. Mariam Ikhtiyorova, People's Artist of Uzbekistan, Merited Artists of Uzbekistan Alexander Bekzhanov, Turgun Beknazarov and Dilorom Safoeva took part in the performance.

In short, these works on traditional and national themes form an integral part of musical and dramatic theatre, and will continue to play an important part in the theatre's repertoire and serve modern audiences.

The presence of historical, legendary and folk works in musical drama theatres undoubtedly educates in the spirit of patriotism, national pride, devotion to historical truths and humanity. The productions we have listed above are: *“Tohir va Zuhra”, “Layli va Majnun”, “Farhod va Shirin”, “Yusuf va Zulayho”, “Ravshan va Zulxumor”, “Gul va Navro‘z”, “Otabek va Kumushbibi”, “Alpomish”* and works about life and exemplary life of our great figures of Babur, Alisher Navoi, Amir Temur, Al-Fargani and Mirzo Ulugbek are a great treasure trove of our national theatrical art and a great cultural heritage that has not lost its educational value over the years.

Hence, the creation of artistically high quality plays and performances has always been a burning issue. The same is true today. The difference is that now the competition between the arts is strong, the public is intelligent. The eternal struggle for the human heart has intensified.

If the image of the self-sacrificing man, refined in the trials of life, is alive and well, if the viewer can find his own experiences, this image will be deeply rooted in the hearts of people. It is already outdated in the art of the world and in the imagination of the viewer to know that the main character is a sinless man, perfect in every respect.

Over the years of independence, a number of new plays have been created with the idea of *"Who are we, whose descendants?"* The characters of Amir Temur, Bukhari, Ferghani, Termezi, Alisher Navoi, Abu Ali ibn Sino and Babur have come on stage for the first time. First, it served to restore and enhance the national pride, authority and dignity of our people.

After a while, the theatres were improved and the living conditions and consciousness of our people changed. Audiences renewed their demand for high quality performances. In the context of globalization, it is very important to find the appropriate spiritual nourishment, to raise the level and culture of the audience.

When it comes to the art of theatre, which is an integral part of our national culture, it is worth recalling the words of the great enlightener Mahmudhodja Behbudi’s "Theatre is a model" in the work "*High spirituality is an invincible force"*.

The creators of the stage purify the soul of the audience by their performances, lift their spirits and give them confidence in the future. As the pedagogue himself said, it is essential that the future representatives of the art of musical theatre feel this responsibility, constantly searching for themselves, acting with a good understanding of the mysteries of musical theatre.

Indeed, the art of theatre is an integral part of the cultural and spiritual development of a nation. Theatre serves as an exemplary school for deepening national thinking, forming and refining national values, traditions, festivals and rites from generation to generation.

Conclusion

When analyzing the history of this art from its origin to the present day by the example of musical-dramatic theatres it was confirmed that national colour, peculiarities of a nation should be preserved and valued through historical and classical works, namely its theatrical art.

Thus, the art of theatre is an invaluable means of raising people's moral spirit and purifying their hearts and souls. If the most sacred traditions and identity of the people are embodied in theatrical drama, it will surely give the audience endless spiritual nourishment. And no one will ever be able to conquer a nation satiated with such food.

REFERENCE

1. Independence and the National Theater. - T .: Yangi asr avlodi, 2002. 22-p *[Istiqlol va milliy teatr. – T.: Yangi asr avlodi, 2002. 22-b].*
2. Karimov.I.A. "High spirituality is an invincible force" T .: "Spirituality" 2008 *[Karimov.I.A. "Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch" T.: "Ma'naviyat" 2008].*
3. Rizaev Sh. Stage spirituality - T .: Spirituality, 2000 *[Rizayev Sh. Sahna ma'naviyati – T.: Ma'naviyat, 2000].*
4. Tursunov T. Scene and Time - T .: New Age Generation, 2007 *[Tursunov T. Sahna va zamon – T.: Yangi asr avlodi, 2007].*
5. Rizaev O. Uzbek theater of the XXI century: problems and plans. // "Theater", 2002, issue 6 *[Rizayev O. XXI asr o'zbek teatri: muammolar va rejalar. // "Teatr", 2002 yil, 6-son].*

Индекс УДК 18.45.01

Ш.Айтматовтың «Кассандра таңбасы» спектаклінің мифологиялық семантикасы

Бердіқожа Аружан Русланқызы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
1-курс магистранты
Алматы, Қазақстан
E-mail: aru.singularity@gmail.com

Жақсылықова Меруерт Болатханқызы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану кандидаты
Алматы, Қазақстан
E-mail: topjargan@mail.ru

Түйіндеме: Қазақ театр өнерінде Ш.Айтматов шығармашылығы бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпай, сахнадан түспей қойылып келеді. Ш.Айтматов прозалары негізінде сахналанған режиссер А.Оспанбаеваның жаңа формадағы «Кассандра таңбасы» спектаклі талдауға алынды. Аталмыш спектакльді зерттеу барысында қырғыз жазушысының прозаларына қызығушылық танытып, түрлі шығармашылық тың ізденістерге барған А.Оспанбаеваның Ш.Айтматов туындыларына жаңа көзқарасы анықталды. Алдыңғы ғасырда жазылған «Кассандра таңбасын» суреткер біз өмір сүретін қоғамдағы мәселелермен тығыз байланыстырып, өзектілігі мен құндылығын арттыра білген. Спектакльдің дамуында режиссерлік интерпретациядағы ремифологизацияның ролі сараланып, мифтік сюжеттердің театр өнерінің бір әдісі мен шифрлау тіліне айнала алатындығы дәлелденді. Сахна кеңістігі семантикасын талдау нәтижесінде спектакльдің визуалды драматургиясындағы белгілердің мәні анықталып, театртанушылық түсіндірмелер жасалды.

Аннотация: Произведения Ш. Айтматова не потеряли своей актуальности в казахском театральном искусстве и исполняются, не сходя со сцены. Проанализирован спектакль «Тавро Кассандры» режиссёра А.Оспанбаевой в новой форме по прозе Ш.Айтматова. В ходе изучения упомянутого спектакля у А.Оспанбаевой, проявившей интерес к прозе киргизского писателя и

отправившейся в различные творческие поиски, появился новый подход к творчеству Ш.Айтматова. Художник смог тесно связать «Тавро Кассандры», написанный в прошлом веке, с проблемами нашего общества и повысить его актуальность и ценность. В разработке спектакля дифференцирована роль ремифологизации в режиссерской интерпретации, доказано, что мифические сюжеты могут стать методом театрального искусства и языком шифрования. В результате анализа семантики сценического пространства определено значение знаков в визуальной драматургии спектакля и сделаны театроведческие объяснения.

Abstract: The works of Shyngys Aitmatov have not lost their relevance in Kazakh theatrical art and are performed without leaving the stage. We have analyzed the play «Cassandra's Brand» directed by A. Ospanbaeva in a new form based on the prose of Sh. Aitmatov. During the study of the mentioned performance, A. Ospanbaeva, who showed interest in the prose of the Kyrgyz writer, tried various creative search and developed a new approach to the work of Sh. Aitmatov. The artist was able to closely connect «The Brand of Cassandra» written in the last century, with the problems of our society and increase its relevance and value. In the development of the performance, the role of remythologization in the director's interpretation was differentiated; it was proven that mythical plots can become a method of theatrical art and a language of encryption. As a result of the analysis of the stage space semantics, the meaning of the visual dramaturgy signs of the performance was determined and theatrical explanations were made.

Кілт сөздер: театрлық дискурс, семиотика, метасимвол, режиссерлік ізденіс, мифологиялық реминисценция, мультимедия, видеоарт, визуалды драматургия, сценография

Ключевые слова: театральный дискурс, семиотика, метасимвол, режиссёрские поиски, мифологическая реминисценция, мультимедиа, видеоарт, визуальная драматургия, сценография

Key words: theatrical discourse, semiotics, metasymbol, director's search, mythological reminiscence, multimedia, video art, visual dramaturgy, scenography

Сонау ғасырлар тұңғиығынан, сан-қилы ауыртпалықтарды арқалап, бірі қуанса екіншісі бірге қуанған, бірі жабырқаса бірге жабырқап тіршілік еткен Қазақ-Қырғыз діні, тілі, өркениеті ұқсас бауырлас халық екені сөзсіз шындық. Екі бауырмал ұлы халықтың дүниелік, өмірлік рухани құндылықтары да бірін-бірі дамытып, толықтырып отырған. Егіз жұрттың арасындағы азаттық алғанға дейінгі әдеби байланыстары егемендікке қол жеткізгеннен кейін де берік бола бастап, жоғары деңгейге өсті десек қателескеніміз емес.

Дана Абай Құнанбаев «Еш қазақ қырғыз бен қазақтың бір тұқымдас екеніне таласпайды» десе, жазушы Мұхтар Әуезов қырғыз халқының «Манас» жырын идеология шырмауынан құтқаруға үлес қосқан екен. Сондай-ақ, Шыңғыс Айтматов пен Молда Қылышқа өз бауырларындай жанашырлық танытқан. Бұл екі ұлттың бір-бірімен ерекше жақындығының айқын көрінісі. Ғасырлардан ғасырларға жалғасқан осынау екі ел арасындағы әдеби байланыс бүгінде мәдени қарым-қатынастың қалыптасуына ұласып, өнеріміз дамып келеді. Нақтырақ айтсақ, қырғыз жазушысы Ш. Айтматов туындылары қазақ тіліне аударылып қазақ оқырмандарына қолжетімді болғанымен қатар театр өнерінде де көптеп сахналанып жүргені шындық. Ш. Айтматов прозаларындағы оқиғалар мен кейіпкерлер қазақ елімен, жерімен тікелей байланысты. Шығармаларынан Алатау бөктерін қатар мекендеген егіз елдің болашаққа бірге қадам жасағанын анық байқаймыз. «Қош бол, Гүлсары», «Шынарым менің, шырайлым менің», «Жәмилә», «Ақ кеме», «Кассандра таңбасы» сынды тағы да басқа прозаларының әрқайсысы қазақ әдебиетінің өз туындысындай. Сондықтан болар, күні бүгінге дейін Ш.Айтматов шығармашылығы қазақ театры сахнасында өзектілігін жоғалтпай, көптеп сахналанып жүр. Қазақ театр өнері дамып, алға қадам басқан сайын режиссерлер мен сахна санаткерлерінің кәсіби шеберліктері шыңдалып, спектакльдерде жазушы шығармашылығы мен ондағы оқиғаларға әр кезеңнің өресінен қарауы, заманауи көзқарастарын білдіріп, жаңаша

түсіндірмелер жасауы байқалуда. Ш.Айтматов туындыларының өте жиі қойылуы таптаурындылық пен жауыр болған қайталауларды білдірмейді. Керісінше, қайталанбас тың қойылымдар дүниеге келуде.

Қазіргі таңда Ш.Айтматов прозалары негізінде М.Әуезов атындағы Қазақ Ұлттық драма театрында «Ғасырдан да ұзақ күн», «Кассандра таңбасы», Ғ.Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театрында «Қызыл орамалды шынарым», «Ақ кеме», Мемлекеттік қуыршақ театрында «Ана Жер-Ана», Б.Омаров атынлағы Жас Сахна театрында «Жәмилә» сынды спектакльдер қойылып келеді. Ал биыл Мемлекет және қоғам қайраткері, жазушы, дипломат Ш. Айтматовтың 95 жылдығы қарсаңында бірнеше жаңа қойылымдар сахнаға жол тартты. Сондықтан да жазушының туғанына 95 жыл толуына орай сахналанған жаңа театрлық туындыларды театртанушылық зерттеуге алу өзекті болып табылады.

Ш.Айтматов шығармашылығындағы «Кассандра таңбасы» туындысы жазушының өзге прозаларынан жанры мен жазу ерекшелігі жағынан өзгеше екені бізге мәлім. Туындыға азық болған тақырып, идея, әрекет орны мен мәтін, ондағы кейіпкерлер, астарлы мағыналар жазушыны басқа қырынан танытқандай. Мұнда туынды тақырыбының өзінде жасырын мағына жатыр. Яғни, шығарма ежелгі грек Ал режиссер Аридаш Оспанбаева аталмыш туындыны сахнаға әкелгенімен қатар, христиан дінімен байланыстырып, мән-мағынасын байыта түскен. Спектакльге христиан дініндегі аңыз әңгімелерден оқиғалар мен кейіпкерлер кіріктіріліп, семиотикалық мәнге ие болған. Мәтін, кейіпкерлер, сахна кеңістігінде орын алған әрекеттер, сценография элементтері, реквизиттер мен актерлердің костюмдері театрлық код ретінде оқылып тұрады.мифологиясындағы троялық патшайым Кассандрамен (екінші атауы Александра) тығыз байланысты. Тарихына үңілсек, Кассандра елдің болашағын алдын-ала болжай алатын көріпкелдік қабілетке ие болған. Бұл қасиет оған Апполонның махаббатынан дарыған деп айтылады. Алайда, Аппалонның сезіміне кері жауабы болмағандықтан қарғысқа ұшыраған Кассандра бақытсыздық пен қасіреттің белгісіне айналған [3]. Демек, «Кассандра таңбасы» сөз тіркесі мұнда қасірет я болмаса бақытсыздық таңбасы, қарғыс белгісі мағынасында қолданылып тұр.

Режиссер қойылым жанрын, футуристік трагедия деп белгілейді. Негізі төл туындының жанры қиял-ғажайып (фантастика) немесе антиутопия деп анықталған. Антиутопия (утопия – мінсіз) – адамзаттың бұлыңғыр болашағын суреттейтін әдебиеттің қиял-ғажайып ерекше жанры. Басқаша айтқанда, мұнда жаман дүниелер, жағымсыз қасиеттер, дұрыс емес, қайғылы әрекеттер сипатталады. Сондай-ақ, ғаламдық ахуал, әлемдік апаттар орын алады. Бұл жанрдың көмегімен авторлар шындықты қайта ойластыруға және адам бойындағы жамандықтар мен кейбір шешімдердің абсурдтылығы соңы жақсы емес жағдайларға әкелетінін көрсетуге тырысқан. Ал футуризм – XX ғасырдың басындағы өнердегі (кескіндеме, әдебиет, мүсін, сәулет өнері) классикалық мәдениеттің жетістіктерін жоққа шығарып, алдағы индустриялық дәуірді дәріптейтін авангардтық бағыт. Футуристер дәстүрлі көркем мұраны түбегейлі жоққа шығарып, өз замандастарына урбанизация мен технологиялық прогресс идеяларына негізделген әлемдік құрылымның жаңа үлгісін жасауды ұсынды. Футуризмде қозғалысты, қуатты, жылдамдықты, ғылым мен техниканың сол кездегі озық жетістіктерін дәріптеу құпталады. Сондықтан, ескіліктің орнын басқан жаңа дүние әлемді, нақтырақ айтқанда, болашақты катастрофадан құтқарады деп сенген. Латынның «futurum», «future» сөздерінен негізін алған футуризм қазақ тілінде «болашақ» деген мағынаны білдіреді [4]. Демек, спектакль жанры болашақ трагедияға меңзейді, қоғамның қандай да бір апатқа бет алып бара жатқанын көпшілікке түсіндіруді мақсат етеді.

Режиссер тарапынан жаңа ойлар мен тың көзқарастардың қосылуы заңдылық. Мәтіндер, диалогтар, репликалар, кейіпкер ойлары перформанстық бағыттағы шешімдердің көмегімен тереңдікпен суреттелген. А.Оспанбаеваның бұл қойылымда театрлық кодтау жүйесіне, сахналық дискурсқа бет бұруы, мәтінді белгі ретінде жұмбақтап, астарлап жеткізуге ұмтылысы анық байқалды. Спектакльдегі режиссердің түпкі мақсаты – қазіргі таңда қоғамда өзектілігін

жоймаған түсік жасату мәселесіне назар аудару. Егер сәл ертеректе жас қыздар аяқтарын шалыс басқандықтан, некеге дейін жасаған қателіктері үшін қоғамның алдында қорыққандықтан, ұялғандықтан, шарасыздықтан, жауапкершілікті арқалай алмағандықтан жасанды түсік жасату секілді шараларға барса, бүгінде аборт жасатуға себеп көп. Бірі денсаулығына байланысты осындай қадам жасауға мәжбүр болса, енді біреулері қаламағандықтан, жеке бастарының қамдарын ойлағандықтан, сәби дүниеге келгеннен кейінгі өзгерістер мен ауыртпалықтарға көне алмағандықтан тағы да басқа себептермен жасанды түсіктің көмегіне жүгініп, ауыр күнәлар жасап жатады. Міне, бұл құбылыстың соңы болашақта қандай ахуалға жалғасуы мүмкін екендігін көрерменге жеткізуге тырысады және неліктен мұндай нәрселердің орын алып жатқандығына жауап іздейді. Жазушы идеясы мен шығарманың негізгі айтар ойын ұстанған режиссер суырыпсалмалыққа, қиялына, дүниетанымына ерік берген. Ал суырыпсалмалылық, режиссер ретінде сахналық туындыға жаңа дүние қосып мағынасын арттыру, дегенмен, тақырыптан, түпкі мақсаттан ауытқымау керек құзіреттілік. Спектакль жасаушының суырыпсалма қабілетін турасында С.А.Бенкендорф былай деп жазады: «Суырыпсалмалылық режиссер қиялының өсу дәрежесімен байланысты. Бұл қасиет сахнада болудың органикалық табиғатын тудырады. Бұл таптаурындылыққа жол бермейтін роль мен спектакль жасаудың шығармашылық үрдісіне бағытталған дұрыс жол». («Способность импровизировать связана со степенью развития режиссерской фантазии. Такая способность создает органику существования на сцене. Это верный путь к творческому процессу создания роли и спектакля, протвоположный разучиванию штампованных приемов») [5]. «Импровизация – бұл қандай да бір тақырып бойынша көркем туынды, қиял тудырудың шығармашылық лездік әрекеті. Суырыпсалмалық кейіпкер режиссер болмысына да, сахна өнері табиғатына да тән. Дәл осы суырыпсалмалық процесінде суретшінің шығармашылық даралығының қасиеттері анық байқалады. Режиссерден өз жұмысының нәтижелеріне өзгеше сипат беретін кәсіби шығармашылық даралық, тұлғалық болмыстың қайталанбас тұтастығы қажет. Режиссердің не нәрсеге қабілетті екендігінің көлемі, деңгейі мен қадір-қасиеті жеке тұлға ретіндегі сипатымен анықталады». («Импровизация - (от латинского improvisus - неожиданный) это творческий сиюминутный акт создания художественного произведения, фантазия на заданную тему. Импровизационный характер изначально присущ как природе режиссерского, так и природе исполнительского искусства. Именно в процессе импровизации наиболее отчетливо проявляются черты творческой индивидуальности режиссера. От режиссера требуется творческая индивидуальность, неповторимое своеобразие личности, придающее уникальный характер результатам его творчества. Объем и достоинство созданного режиссером, или того, что он способен создать определяется тем, что он представляет собой, как индивидуальность») [6],- деп жазады В.И.Карп. А.Оспанбаеваның кейбір сахналарға арқау етіп алған жаңа материалдар мен ақпараттар, өз тарапынан кіріктірілген діни христиандық сюжеттер режиссер даралығын танытады. «Әрбір спектакльге арналған бейнелі көркем сахналық шешімді пьесадан тыс анықтау мүмкін емес. Әр пьеса үшін әрбір автор өзінің жеке жағдайлар жүйесін, жеке «ойын шарттарын» белгілейді. («Образное сценическое решение каждого спектакля не может быть найдено вне пьесы. Каждый автор для каждой пьесы находит свою систему условностей, свои «условия игры» ») [1], - деп тұжырымдаған Г.А.Товстоногов сөзі спектакль шартын ойластыру режиссерге жүктелген негізгі міндет екендігін айқындайды. Сахнадағы ойға астарлы мән беретін семиотикалық белгілер мен мифологиялық аңыз-әңгімелерді, кейіпкерлерді пайдалану А.Оспанбаеваның «Кассандра таңбасы» сахналық туындысын жасаудағы «ойын шарттарының» бірі ретінде қабылдауға болады.

Режиссер қойылымды көпшілікке түсіндіру мақсатында заманауи семиотикалық тәсілге жүгінген. Сахналық белгілер мен таңбалардың көмегімен идеясын, ойларын тұшымды және ұтымды өрнектейді. Театрлық дискурс сценографияда және реквизиттерде ерекше көзге түседі.

Әлемге танымал ғарыш монахы Филофей алғашқы сахнада адам табиғаты мен адамдардың күнә жасай беретіндіктері туралы монологы оқылады. Актер Азат Сейтметов

сахнаға шыққан сәттен бастап қызыл түсті матрасты сүйреп жүреді. Мұндағы матрас күнәмен пара-пар. Себебі, пластикалық қимылдарды орындаушы актерлік ұжым сол матрастың артынан еріп жүреді. Филофей әлгі қызыл матрасты көпшіліктен алып қашуға тырысқанымен адамдар бәрібір соған барып соғылады. Осы жерде адам табиғатының бәрібір біліп-білмей күнә жасауға бейім екендігі оқылады. Сондай-ақ, Филофей адамзат жасауы мүмкін күнәларды тізбектей айта жөнелген кезде де актерлер кезек-кезек матрастың үстімен домалап өтеді, құдды бір әрбір актер әр түрлі күнә арқалап жүргендей әсер қалдырады. Сонымен қатар, Филофей монологы оқылып жатқан тұста сахнаның артқы жағында мультимедияның көмегімен тыйым салынған жеміс ағашының жанында тұрған Адам мен Еваның суретін көреміз. Бұл біріншіден, спектакльдің христиан дінімен байланыстырылғанын аңғартса, екіншіден, әлемде күнә ұғымы Адам мен Еваның тыйым салынған жемісті алып, жұмақтан қуылуынан басталғанын білдіреді. Ал сахна кеңістігінде орын алған хаос әлемнің ластанып бара жатқанын көреміз. Осыдан кейін ғарыш монахы Филофей әлемге өзінің ашқан жаңалығы жайында хабарлайды. Оңаша ғарыш станциясында жұмыс істеп жүріп, ол сәуленің ерекше түрін ойлап табады. Оның көмегімен Жерді сәулелендіру арқылы адамзаттың болашағын мәңгілікке өзгертуге болады дейді. Бұрын генетикалық зертханада жұмыс істеген Филофей адамдарға эмбриондармен байланысудың жолын тапқанын айтады. Оның хабарлауынша, туылмаған балалар өздерінің болашақ тағдырын алдын ала сезіп, дүниеге келгісі келмейтіні туралы сигналдар береді. Сәулелену кезінде жүкті әйелдің маңдайында пайда болатын бұл сигнал Кассандра таңбасы болып табылады. Ал өмір сүруден бас тартқан іштегі сәбилерге «кассандра шараналар» деген атау береді. Филофейдің хабарламасында сәулелендіру туралы жаңалықтар ғана емес, бүкіл адамзатқа үндеу де бар екенін байқауға болады. Адамдар жасаған барлық зұлымдық болашақ ұрпаққа азап әкелетінін түсінуге шақырады. Филофейдің жан ұшыра күллі дүниеге қатерлі апат туралы жар салуы алда келе жатқан қасірет жайында естіген адамзат есін жиып, түзелу жолына түсуі керек деген ой қалыптастырады. Бірақ адамдар ескертулерді тыңдағылары келмейді. Олар тәжірибе жасау мен сәулелендіруді тоқтатуды талап етеді. Дегенмен, қоғам жамандық жасауын тыймайды. Әлем қатігездік пен зорлық-зомбылыққа тұншығуды жалғастыруда. Бұған дәлел шок-шоу және одан кейінгі сахналар. Алғашқыда жұрттың бәрі бұған қарсы болғанымен кейіндеп нәзік жандылар қауымы арасында жаппай түсік жасату белең алады. Яғни, әйелдер кассандра таңбасынан кейін қуана-қуана абортқа келісім беруде. Бұл актерлік ұжымның ақ шарды қолдарына ұстап пластикалық қимылдарды орындау барысында шарларды біртіндеп жарумен жеткізілген. Әйелдерінің іс-әрекеттеріне қарсы болған ер азаматтары соңында өздері де соларға қосылады. Сахна кеңістігінде енді актерлер де орындықтардың көмегімен жоғарыдан құлаған сансыз шарларды жарып бастады. Мұны кассандра шараналардың саны артқандығының көрінісі деп қабылдадық.

Сценографиядағы бірі жоғары, бірі төмен ілініп тұрған ақ шарлар әрбір құрсақты суреттеуде. Бір шар басқалардан ерекше. Оған үлкен етіп көздің суреті салынған. Семиотикалық тұрғыда бұл кассандра таңбасын білдірсе керек. Сценографиядағы семиотикалық элементтерді құрауда суретші Қуат Түстікбаев режиссер ойы мен идеясын дамыта түскен.

Режиссер қойылымның мән-мағынасын тереңдету мақсатында «» жүгінген. Реминисценция – бұл жасырын дәйексөз. Реминисценция әрқашан туынды немесе қайталама болып табылады. Бұл астарлы мифологиялық реминисценцияға сілтеме, белгілі бір үлгімен салыстыру, саналы немесе бейсаналық салыстыру, өткенге қарау. Яғни, А.Оспанбаева шығарма кейіпкерлері мен оқиғаларды аңыз-әңгімелермен байланыстырған. Спектакльдің мифологиялық негізі бос орындардың орнын толтырып, автор ойын қоюландыра түскен. Режиссер сахналық туындының мифологиялық бейнелермен, сюжеттермен сәйкестігін тапқан. Қойылымның эстетикалық, көркемдік, мағыналық құндылығын арттыруда христиан дініне қатысты аңыздарға, архетиптік бейнелерге саналы түрде бет бұрған. Постдрамалық театрда ремифологизация қандай да бір маңызды «ойға» жету үшін мәтінді көркем кодтаудың бір

түріне айналды. Миф символдық мағынаға ие болды және өзі де белгіге айналды. «Кассандра таңбасы» спектаклінде миф театрлық кодтарды жасау үшін орасан зор мүмкіндіктер ашып, интерпретациялар берген. Мысалы, Адам мен Ева жайындағы аңыз мазмұнымен де, контекстімен де қойылымның негізгі идеясымен үйлесім тауып жатты. Ю.М.Лотманның «Мир есть материя. Мир есть конь» ғылыми мақаласында: «Мифологиялық ойлау мен қиялдауды біздің пікіріміз бойынша парадоксальды деуге болады, алайда қарабайыр емес, себебі ол күрделі жіктеу талаптарымен, міндеттерімен ойдағыдай күреседі. Оның құрылымын бізге үйреншікті болған логикалық құралмен салыстыра отырып, біз белгілі бір функциялар параллелизмін құра аламыз» [7], - деп жазылған болатын. Міне, А.Оспанбаеваның Роберт пен Джессиді Адам мен Еваға сәйкестендіруі нәтижесінде синтаксистік үйлесімділік орнатқанын аңғарамыз. Режиссердің қойылым бойы пайдаланған әдіс-тәсілдері, белгілер, таңбалар жүйесі көкейкесті мақсаттың орындалуына, жүзеге асуына итермеледі. Кейіпкерлер де белгілі бір семиотикалық ойды арқалап жүргендіктен Оливер, Роберт, Джесси және Рунаны қойылымдағы метасимвол ретінде қарастыра аламыз. Метасимвол туындыда дербес символдық бейне, шығарма кейіпкерінің символдық бейнесі, қойылымның символдық бейнесі болып жүзеге асырылады. Метасимвол тұрақты (статичный) болмағандықтан, мағыналық элементтер мен құрылымдарды біртұтас бейнеге біріктіру барысында маңызды және тиімді әдіс символдық әрекет болары сөзсіз. Мұнда Оливер, Роберт, Джесси және Рунаны сахна санаткерлері сомдайтындықтан оларды динамикалық театр белгілері ретінде қарастырамыз. Семиотикалық ой мен мағынаның, сахналық белгінің авторы режиссер. Ал оның ойы мен идеясының мәнін көрерменге жеткізуші, түсіндіруші және бейнелеуші ол – актер. Қойылым кейіпкерлері мен діни әңгімелердегі бейнелердің болмыстары бір-бірімен астасып жатты. Кейіпкер Оливер (Әлихан Лепесбаев) – қара басының қамын ойлайтын, атақ-даңққа құмар адам. Оның Роберт пен Джессиге алма жемісін ұсынуы тағы да Адам мен Еваның жұмақтан қуылуы туралы аңыз-әңгімемен байланысты. Мұндағы Оливер – шайтан, алма – жұмақтан қудырған жеміс, ал Роберт пен Джесси – Адам мен Ева деп қабылдауға негіз бар. Оливер жемісті ұсынды, Джесси мен Роберт алманың иісін сезді. Оливердің идеясын қолдайтындықтарын білдірді. Демек, күнә олардың да бойына тарап, қарғысқа ұшырады. Олардың да басына ауыртпалық түсті. Аяғы ауыр Джессидің маңдайына кассандра таңбасы шықты. Роберттің (Ермек Бектасов) кейіпкер ретінде өзгеруіне осы оқиға қатты әсер етті. Жалғыз баласының өмірін сақтап қалу үшін бар сәбиді қыруға әзір ғалым күнә жасаудан тайынбады. Ал күнә енді барлығының бойына тарады. Сахна кеңістігінде жылжымалы екі қабырғаның бір-біріне келіп қосылуы жұмақтың есігі жабылғандығын байқатты.

Келесі маңызды кейіпкер Рунаны сомдайтын актриса Жанаргүл Жаныаманова ақ түсті костюм киген. Қолына лентамен байланған гелий газы толтырылған ақ шар ұстаған. Сыртқы келбеті Рунаның аққөңіл, ниеті мен пейілі, көңілі таза, дінге берік, қарапайым жан екендігінен хабар береді. Ал ақ шар Рунаның аяғы ауыр екенін білдіреді. Дінге беріктігін, жан мен тән тазалығын ұстанатынын басқаларға «ұстама, жақындама» деген сөздерінен, «қасиетті кітапта адамды сөзбен өлтірме, көзбен өлтірме» деген репликаларынан да ұғамыз. Алайда, Рунаның да маңдайына «кассандра таңбасы» шығады. Себебі, ол өмір сүріп отырған орта таза емес. Сәбиін өлтіргісі келмеген Руна Оливердің көмектесемін дегеніне сеніп, алданып қалады. Баласынан айырылған сәтті режиссер Оливердің ақ шар байланған лентаны қайшымен қиып жіберуі, шардың жарылуы арқылы көрсеткен. Ал Рунаның жарық шардың қалдықтарынан үрлеп қайтадан шар жасауға тырысуы, алайда, шардың қайта қалпына келмеуі Рунаның түсік жасатудың бірінші құрбаны болғанынан және енді сәби сүйе алмайтынынан хабар береді. Оливер баланы алдыртып тастағаннан кейін гүлден диадема жасап, Рунаның басына тағады. Кейіпкер басына қасірет үйірілді деген ой қалдырады. Сонымен қатар, осы сәттегі Руна бейнесінен Иисус келбетін көреміз. Оның адамзатты жақсылыққа шақыруы, жан айқайын қоғам «бір түрлі» деп қабылдайды. Оның мылқаулығы да кейіпкерді өзгелерден ерекшелеп тұрады. Байқасақ, біздің қоғамда да дінге адал және жақсылықтың жолымен жүретін жандар

санаулы. Дегенмен, олар үнемі қоғамның сынауына түсіп, бір түрлі адамдар ретінде қабылданып жатады. Руна екінші рет Роберттің сатқындығынан зардап шегеді. Мұны А.Оспанбаева Роберттің Рунаны шынжырлап қоюымен суреттейді. Оливер қабылдаған заңға қарсы шыққан мылқау жазаланады. Аталмыш сахнаның мән-мағынасын қоюлата түсу мақсатында режиссер Иуданың Иисусты сатып кететіні туралы Евангелие эпизодымен байланыстырған. Сахнаның артқы жағында мультимедия көмегімен Иуданың Иисус Христосты сүйген суреті көрсетіледі. Інжіл авторларының айтуынша, Иисустың шәкірттерінің бірі Иуда оған опасыздық жасаған. Күзетшілерге оны нұсқау үшін түнде Гефсимандық бақка келіп Иисусты сүйеді де отыз күміске сатып жібереді. Содан бері Иуданы сүюі опасыздықтың, сатқындықтың белгісі болып саналады. Ал Руна Роберттің опасыздығынан, өз қара басының қамын ойлағандықтан зардап шегіп, жазаланады. Сатқындық нәтижесінде Иисустың ұсталғаны секілді Руна да тұтқынға алынады. Руна Христос, ал Роберт Иуда болмысымен сәйкестендірілген. Режиссердің осындай параллельдерді беруі қойылымды мәнді, қызықты ете түскен.

Дәл осындай сатқындық Оливер мен Роберттің арасында орын алады. Яғни, Оливердің опасыздығының кесірінен Роберт көпшілік алдында жаман атты болады. Дегенмен, мұнда сатқындық жасаған Оливерді Иудамен, ал Робертті Христоспен салыстыруға келмейді. Себебі, біріншіден, Иуда өз жасаған ісі үшін кейін шын мәнінде өкінеді және мойындайды. Ал Оливерде ешқандай өкініш сезімі жоқ және ар-ұяты да оны мазаламады. Руна келбетінен крест жасаған кезде Роберттің оған бас ұрып, тізерлеуі адамзат алдында кінәлі екенін түсінгенін, опасыздыққа шарасыздығынан барғанын білдіреді. Ол мұндай іс-әрекетке саналы түрде барды. Екіншіден, Иисус тәңірдің ұлы саналған. Ал ғылыммен айналысатын, діни сенімнен гөрі нақты, дәлелденген деректерге сүйенетін, құдайдың бар екеніне сенбейтін (атеист) Роберт бейнесін Христоспен теңестіруге негіз жоқ тәрізді. Іс-әрекетінің соңы жақсылыққа ұласпайтынын түсінген Роберт те Филофей секілді өзін құрбан етті. Роберт опасыздық құрбаны. Сондықтан қоғам әйгілі ғалымды жақтыртпады. Оның өз мақсаты үшін жасаған әрекеті ешкімге ұнамады. Бір топ актерлердің үлкен шарларды ғалымға лақтырып, жан-жақтан соққы жасаулары көпшіліктің оны қабылдамайтындығын көрсетті. Дегенмен, қойылым соңы абсурдқа ұласты. Мұнда барлық көрерменнің дәл осылай түсінуі мүмкін емес. Әркім өздігінше қабылдауға құзіретті. Себебі, әр сахналық белгіде екіұшты ойлар жатыр. Мұны Ханс-Тис Леман өзінің «Постдрамалық театр» кітабында «театр-story-дан театр-game-ге» құрылымын түсіндіреді. «Драмалық классикалық театр – бұл театр-story, яғни әрдайым басы, ортасы және соңы болатын жүйелілікке ие сюжеттік театр. Мұнда автор көрерменді өзі ойлап тапқан лабиринт арқылы өздігінен әрекет ету мүмкіндігінсіз басқарады. Суретші манипулятор болады. Постдрамалық мәдениет – бұл театр-game. Яғни, театр ойын ретінде. Мұнда суретші екіұшты мағынасы бар нұсқаларды ұсынады, ал көрермен таңдайды. Бұл қалағаныңызша жинауға болатын конструктор бөлшектері тәрізді шындықтың шашыраңқы фрагменттері» («Драматический классический театр – это театр-story, то есть театр сюжета, который всегда имеет линейность: завязку, развязку и вывод. Автор здесь ведет зрителя по лабиринту, который он сам изобрел, без возможности самостоятельного поворота. Художник как манипулятор. Постдраматическая культура – это театр-game. Театр как игра. Художник предлагает варианты с неоднозначным смыслом, а зритель выбирает. Это разрозненные фрагменты реальности, рассыпанные по полу детали конструктора, которые можно собрать как угодно») [2].

Мифология спектакальде режиссерлік жүйелерді құру, оқиғаның шиеленісті, драмалық көрінісін жасауға мүмкіндік берді. Спектакльдің дамуында ремифологизация маңызды роль атқарды. Мифтік сюжеттердің театр өнерінің бір әдісі мен шифрлау тіліне айнала алатындығына көз жеткіздік.

Заманауи театр қойылымы – соңғы формасы жоқ, әр уақытта өзгеріп отыратын күрделі өнім болып табылады. Дегенмен, спектакльде анық, жақсы құрылған сюжеттік желі, көрнекі пішін бар. Жаңа көрнекі тілді жасайтын әртүрлі заманауи технологияларды қолданбай өзекті

дүние жасау қиын. Мұндай театрды постдрамалық деп атайды, яғни форма әрқашан мазмұнға сай бола бермейді, көрерменмен байланыс нүктелері шығарманың мағыналы мәнін алып жүретін жарқын, аудиовизуалды бейнелер арқылы жасалады.

Синтез дәуірінде, өнердегі шекаралар өше бастаған кезеңде дизайн белгілі бір шектеулерге сыймайды. Сондықтан театр режиссерлері мен суретшілер қойылымды дамыту үшін жаңа әдістерді белсенді түрде іздейді және заманауи технологиялардың көмегімен көрермендерге ақпаратты жеткізудің жаңа тілін жасайды. Осыдан дизайн мен театрдың ортақ байланыс нүктелері бар деген ой қалыптасады. Бұл екі сала бір-бірімен өзара әрекеттесе отырып дами алады. Дизайн және театр жаңа ақпаратты берудің әдістері болып табылады. Егер театрландырылған қойылымды күрделі дизайн өнімі ретінде қарастырсақ, қызықты үлгілерді, формаларды, бейнелік кодтарды анықтауға болады. Спектакль тұжырымдамасын жасау бойынша негізгі жұмыс режиссердің міндеті. Оның режиссерлік әдісі тек драматургияда ғана емес, сонымен қатар оның барлық сахналық туындыларында оқылатын визуалды тілінде. Дәстүрлі театрдың шеңберінен тыс, ол мультимедия ықпалымен қосымша жасырын мағыналарды ашып, өзекті мәселелерді түсіндіре алады.

А. Оспанбаева «Кассандра таңбасы» спектаклінде мультимедияның көмегіне жүгінген. Осы жағынан қарағанда қойылымнан медиа театр элементтерін байқаймыз. Толығымен мультимедияға құрылмаса да, сахнадағы әрекеттің мағынасын қоюлата түсуде немесе оқиға орнын білдіруде, кейіпкерлердің ішкі толғаныстарын суреттеуде видеопроекция мен видеоартты орнымен ұтымды пайдаланған. Яғни, видеопроекция, видеоарт тек сценография элементі ретінде ғана емес, спектакльдің маңызды мағыналық құралы ролін де атқарды. Видеопроекция және экран жазықтық ғана емес, сахналық туындының бір бөлшегі бола алатынына көз жеткіземіз. Себебі, актерлер экранмен қандай да бір түрде өзара әрекеттеседі: олар өз бейнелерін камера арқылы үлкен экраннан көрсетеді, теледидар ретінде пайдаланады немесе сахнада болып жатқан оқиғаға қатысты, мағыналық сәйкестігі бар суретті ұсынады, әрекет орны жайында ақпаратты да медианың ықпалымен түсіне аламыз. О.В. Строева «Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий» атты мақаласында экран сценографияның техникалық элементі ғана емес, сонымен қатар, спектакльде мағыналық роль атқара алады деп санайды. Виртуалды және нақты екі шындықтың симбиозы – полионтизм ұғымы туралы айтады. Тұжырымдамасы бойынша, екі параллельді әлем арасындағы шекара бұлыңғыр. Көрермен қысқа ғана уақыт ішінде сандық өлшемде немесе кеңістікте (цифровое измерение) сахнадағы әрекеттен бөлек жалпы қабылдауын өзгертетін визуалды ойларды оқиды [8]. Мысалы, бастапқы сахналардың бірінде артқы жақтағы керегеде ғарыш кеңістігінде жүзіп жүрген жалғыз алып кит бейнесін көрсетеді. Осы видеоарттың лейтмотиві ретінде өзіміз тикток және инстаграм желілерінен тыңдап, естіп жүрген әлемдегі 52 герц (гц) жиілікте ән салатын жалғыз киттің дауысы негізінде жазылған әуен таңдап алынған. Ғылыми деректер бойынша, әдетте киттер 10-20 гц жиілікте дыбыс шығарады екен. Ал 52 гц жиілікте ән салатын кит дауысының ерекше биіктігі сүтқоректінің барлық уақытын жалғыз өткізуіне алып келген. Сондықтан да әлемдегі жалғыз кит саналған. Ғарыш кеңістігіндегі кит бейнесінен ғарыш монахы Филофей кейпін көруге болатын тәрізді. Филофейді ешкім тыңдағысы келмеді, оның ашқан жаңалығын әлем қабылдағысы да, түсінгісі де келмеді. Осы қырынан қарағанда кит пен Филофей болмыстарын салыстыруға прозалық туындының өзі екі әлемдік әлеуметтік-саяси жүйенің қарама-қайшылығы туралы емес, антропологиялық апаттың, әлемдік адамгершіліктің және ойластырылған әлеуметтік өзін-өзі жетілдіру қажеттілігінің әлдеқайда қорқынышты мәселелері туралы. Ғылыми эксперимент адам табиғатындағы зорлық-зомбылықтың сұмдық мәнін түсінген ғалымның жеке трагедиясына айналады. Өз эксперименттерінің салдарын көрген Филофей адамзат болашағы үшін өз-өзіне қол жұмсайды. Егер, табиғатта киттердің жаппай өз-өздеріне қол жұмсайтыны (саналы түрде жағалауға шығады) кездесетінін ескерсек Филофей мен кит арасындағы байланыстың шын мәнінде бар екеніне көз жеткіземіз. Сондай-ақ, мұхитта жүзіп жүрген киттер табынының жаппай суицидке

ұмтылуын әлемдік зұлымдыққа наразылық және жердегі оқиғаларға реакциясы деп түсінуге негіз бар. Бұл әлемдік апаттың бір көрінісі. Сол секілді, тек киттер ғана емес, әлі дүние есігін ашпаған шараналар да зұлымдыққа наразылықтарын білдіреді. Құрсақтағы сәбилердің өмірге келуден бас тартуы суицидпен пара-пар. Байқағанымыздай, киттер мен шараналар арасындағы параллелизм сәтті құрылған. Режиссердің видеопроекция арқылы су сүтқоректісінің бейнесін ұсынуы жоғарыдағы ойды түсініп, арадағы байланысты көруге мүмкіндік берді. Дегенмен, әрбір көрерменнің қиялының шарықтау шегіне байланысты басқа да ойларды оқу, тану, болжау ықтималдылығы да бар.

Филофейдің Ұлы Мәртебелі Рим Папасына жазған хаттары мен ашқан жаңалығы туралы күллі әлемге жар салуы актер А.Сейтметовтің арнайы камераға қарап сөйлеуі және сол арқылы үлкен масштабта артқы экранда қатар көрсетілуімен шешім тапқан. Бұл біріншіден, алыста отырған көрермендерге актерді үлкейтілген көлемде, жақыннан көруге мүмкіндік берсе, екіншіден, Филофей әлемнің бір бұрышында күллі адамзатқа хабарламасын жолдап жатса, екінші жақта жаңалықтардан көрсетіліп жатқандай әсер қалдырады. Сонымен қатар, спектакльде видепроекция теледидар ролін атқарады. Роберт пен Джессидің үйде бірге теледидар қарайтын сәтінде сахнаның екі жағынан жылжымалы ақ түсті тақтайшаларды алып келіп, тұтас жазықтық құрады. Сол жазықтықта проекция көмегімен соңғы бір-екі жылда әлемнің әр түкпірінде орын алған катаклизмдердерден үзінділер көрсетіледі. Яғни, Роберт пен Джесси теледидардан табиғат апаттары жайлы жаңалықтарды көріп отыр. Дегенмен, олар теледидарға бетпе-бет қарап отырған жоқ. Керісінше, көрермендер жаққа бет бұрған. Сонда, залда отырған қауым да ұсынылған жаңалықтарды көріп отырғандай әсерде болады.

Джесси теледидарды пультпен қосса, Роберт өшіріп тастай береді. Осылай бірнеше рет қайталанады. Бұл жұбайлар арасында түсіністеушіліктің пайда бола бастағанының бірден-бір көрінісі. Ал сахна санаткерлерінің өз орындықтарын алып, бір-бірінен алшақтау жерге жайғасулары Роберт пен Джесси қарым-қатынасының суи бастағандығын айғақтайды. Неліктен табиғат апаттарынан үзінділер көрсетілді? Себебі, адамзат тағдыры қыл үстінде. Ғаламшарымызда күн сайын катаклизмдердің орын алуы – жамандық жайлаған ғаламның құрып бара жатқандығы турасындағы ескерту. Мұндағы автор мен режиссердің мақсаты – адамзатты қоршаған ортаға зиян келтірмеуге, бойымыздағы жамандықты, зұлымдықты жеңуге шақыру, биологиялық, физикалық және рухани жан тазалығын сақтауды насихаттау. Әр адам өз істеген үшін жауапты екенін түсіндіру. Зұлымдықты тек Мейірімділік жеңетінін, әлем тыныштығы мен әдемілігі, тұтастығы адамзаттың жасаған іс-әрекеттерімен өлшенетінін жеткізу. Бұл ретте режиссер мен суретші заманауи технологияларды орнымен пайдалана білген. Шіркеудің атмосферасын беруде, діни әңгімелерге қатысты суреттерді көрсетуде де видеопроекция сәтті қызмет атқарды. Мультимедиялық баяндау, заманауи кинематография элементтеріне сілтемелер, компьютерлік технологиялар мен эффектілерді белсенді қолдану, мұның бәрі спектакль көркемділігінің жаңа деңгейін тудырады. Дегенмен, заманауи технологияларды өз орнымен пайдаланған абзал. А. Т. Веллингтон «Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием» мақаласында компьютерлік технологиялар мен спектакльдердің өзара әрекеттесу мәселесін қарастырады. Веллингтон, бір жағынан, жаңа синтетикалық жанрлардың дамуы театр кеңістігін байытады деп санаса, ал екінші жағынан, мультимедиялық инновацияларды шамадан тыс немесе дұрыс қолданбау арқылы қойылым негізгі идеясын жоғалтып, дөрекі реңк беруі мүмкін екендігін айтады [9]. Британдық профессор, актер Стив Диксон өзінің «Цифровой перформанс: История новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции» атты кітабында: «Цифрлық қойылым – бұл эстетикалық әсер мен ойын-сауықты, эмоционалды және сенсорлық әсерді, мағыналарды, символдық ассоциацияларды, спектакль мен визуалды өнердің интеллектуалды қуатын арттыру үшін технологиялардың көмегіне жүгінудің, бейімдеудің үздіксіз тарихының жалғасы» [10], - деп жазады. Бұдан түсінетініміз – сандық технологияларды дұрыс және ұтымды пайдаланған кезде суретші мен режиссер сахналық туындыны мүлдем басқа деңгейге көтере алады.

Түйіндей келе, «Кассандра таңбасы» спектаклі режиссерлік ізденіс пен талпыныстың, кәсіби біліктіліктің жемісі деп қабылдап, Ш.Айтматов шығармашылығының қазақ театр өнерінде өзектілігі мен құндылығын жоғалтпай, әлі де терең зерттеліп, талданып, мәңгілік тақырыпқа ұласады деп сенім білдіреміз.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены 1-том, М.: Искусство, 1984. – 303 стр.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 стр.

Электронды ресурстар

3. Кассандра. https://ru.wikipedia.org/wiki
4. Футуризм. https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/futurizm/
5. Зверева Н.А. Мастерство режиссера. С.А.Бенкендорф. Статья: «Импровизация как элемент актерского и режиссерского мастерства».//https://litresp.ru/chitat/ru/zvereva/masterstvorezhissera
6. Карп В.И. Основы режиссуры.// http://dedovkgu.narod.ru/bib/karp.htm
7. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. «Мир есть материя. Мир есть конь» // http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm
8. О.В.Строева. Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий. https://tv-science.online/journals/
9. А.Т.Веллингтон. Современный театр: эксперименты над формой содержанием. https://hist-edu.ru
10. Стив Диксон. Цифровой перформанс: История новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции. http://library.lgaki.

ҚАЗІРГІ ЗАМАНДАҒЫ САХНАЛЫҚ ТІЛ МӘСЕЛЕЛЕРІНІҢ МАҢЫЗЫ ТУРАСЫНДА

Суханова С.С.
Өнертану ғылымдарының магистрі
Т.К.Жүргенов атындығы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қаласы, Қазақстан
s.sulukhan@mail.ru

Құлбаев А.Б.
Профессор, Т.К.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қ., Қазақстан
aman_1948@mail.ru

Хожамбердиев О.К.
Сахна тілі кафедрасының доценті, PhD докторы
Т.К.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қ., Қазақстан
@ordabek_79@mail.ru

Түйін сөз

Бүгінде сахналық тілдің маңыздылығы күннен күнге артып келе жатқаны белгілі. Себебі, актердың кәсіби шеберлігін сахна тілімен тікелей байланыстырамыз. Олай болса, тіл

техникасын арнайы үздік жаттығулар арқылы жетілдіріп отыру қажет. Бұл мақалада актер даусын тәрбиелеуге арналған тыныс жаттығулар топтамасы берілген.

Кілт сөздер: сахна тілі, дикция, актер, сахна, дем, жаттығу.

Annotation

Nowadays stage speech is in demand, that the importance of stage language is increasing every day. Because we directly associate the professional skills of an actor with the stage language, and for this, of course, it is necessary to improve the stage language with the help of special exercises. This article presents a collection of exercises for training the actor's voice.

Key words: scenic speesh, diction, actor, breathing, exercise.

Сөз өнері – актер шығармашылығындағы негізгі роль атқаратын маңызды бөлшегі белгілі. Актер, тілдің қуаттылығын толықтай сезінген кезде ғана өзі жасайтын образды еркін түрде аша алады. Сахна тілінің негізгі мақсаты – рольді жасау барысында сөйлеуге машықтану.

Тіл мәдениетінің қайнар көзі – сахна тілі. Сахна тілі – сөзден өрнек өретін ерекше пән. Сахна тілі – дикция, дем, үн, дауыс, орфоэпия, өлшем, екпін, әуен, ырғақ заңдылықтарын зерттейді.

Ал, осы айтылған заңдылықтар сахнада, өнерде жүрген әрбір адамға ауадай қажет. Әсіресе, демнің дұрыс қойылуына аса мән беру маңызды роль атқарады. Бүгінгі таңда сөз сөйлеу жанры күннен-күнге өте қарқынды дамып келе жатқандықтан демге арналған жаттығулардың түрлері де жетерлік. Олай болса, тынысымызды жаттықтырып тәрбиелеу үшін ең алдымен дем алу жүйесінің жұмысына баса назар аудару қажет. Өйткені тыныс көмейдің дұрыс жұмыс істеуін қамтамасыз етіп отырады. Тыныс жаттығуларын жасау барысында, адам денесін бір қалыпты, түзу ұстап, демді ішке қарай тек мұрын қуысы арқылы ғана жұтуы керек. Тыныс жаттығуларын әр түрлі қимыл қозғалыстарға құрған жөн. Өйткені бұл бұлшықеттерді жақсартады және адамның тыныс жүйесін еркін дамытып қалыптастырады. Демді толық алмау ең басты қателік болып саналады, әрі ол өте зиян. Олай дейтін себебіміз дауыс өзінің энергиясыз күшінен айырылып, әлсіз шығатын болады. Осыған орай тыныс жаттығуларын ұсынамыз:

1. Денемізді тік ұстап, аяғымызды жинап отырамыз, қолымыз бен екі аяқтың басынан ұстап шалқамыздан жатып демді ішке тартамыз, іштей 3-ке дейін санап кері демді шығару арқылы бұрыңғы қалпымызға отырамыз. Осы жаттығуды 4–5 рет жасаймыз;

2. Аяқ арасын сәл ашып, кеудемізді тік ұстап, қолымыздың саусақтарын бір- бірімен айқастырып, желкемізді ұстаймыз осы қалыппен демімізді ішке қарай тартып, алға қарай еңкейеміз, одан кейін демді сыртқа шығарып қайта тік қалпымызға келеміз.

3. Аяқ арасы сәл ашыңқы, денемізді тік ұстаймыз, екі қолымызды бүйірімізге қо- ямыз осы қалыппен іштей бір екіге санап басымызды төмен қарай еңкейте отырып дем аламыз, одан кейін басымызды баяу жоғары қарата көтеріп үш, төрт, бес, алтыға дейін санап демді шығарамыз. Осылай 4–5 рет қайталау керек. Алғашқы тыныс жаттығулары кезінде-ақ, дыбыстың дұрыс бағытталуына, дауыстың еркін шығуына, әріптердің анық айтылуына қатты көңіл бөлген жөн. Мысалы, адам поэзия оқып тұрып, немесе техникалық жаттығулар жасап тұрған кезде қатты ентігетін болса, демек тыныс алу үдерісі дұрыс жүзеге аспаған деуге болады. Мысалы, «Студент өзінің дауысын жолға қою барысында өзіндік жеке жаттығулар жасауы керек. Сол кезде мына жайларды есте сақтаған жөн. Олар: тыныс жолындағы бұлшық еттер көмей, жұтқыншақ және ауыз қуысы өзара байланысты болып, өзара тәуелді жағдайда жұмыс істеуі керек. Бұлардың біреуі назардан тыс қалса, ол бәріне де кері әсерін тигізеді [1, 17 б.]. Бұл пікір өте орынды айтылған. Расында да, осы жоғарыда айтылып кеткен жаттығу- ларды дұрыс жасамасақ бұл тыныс алу үдерісімен қатар дауыс аппаратының қызметін де нашарлатады. Нәтижесінде дауыстың өз ырғағын жоғалтып жібереді. Одан кейін тағы естен шығармау керек

жағдай, егер өкпені артық ауамен толтырсақ, яғни тыныс дұрыс алмасақ, ол өкпеде қан айналымын бұзуға әкеліп соғады. Сондықтан дұрыс тыныс ала білу, оны ретті қолдана білу де үлкен еңбекті талап етеді. «Тыныс алу дегеніміз – мүшелер қызметінің тіршілігін реттейтін, ағзаның негізгі тіршілік көзі екені әлі де жеке адамның толық түсіне қоймаған мәселесі.

Тыныс алу жаттығулары – ауамен емделуді дұрыс пайдалана білу, тыныс алу мүшелерінің жұмысын жақсартуды көздейді. Тыныс алу жаттығуларының негізгі мақсаты – онымен үзбей шұғылдану, ұзақ өмір сүрудің негізін қалайды. Тыныс алу жаттығуларының негізгі құралы – ағзаның тыныштық қалпындағы орындалатын және қозғалыста орындалатын жаттығулар» [2, 29 б.].

Заманауи сахна тілін дамытуға қажетті жаттығуларды айтатын болсақ, оның ішінде дем жаттығуларын ерекше айтуға болады. Мысалы,«...кеудемен тыныстау, көкіректің төменгі жағымен тыныстау, толық тыныстау деп үш түрге бөлді:

1) Кеудемен тыныстау: мұндай тыныстау кезінде көкіректің жоғары және орта тұстары қозғалыста болады. Кеудемен тыныстау кезінде салмақ иық пен көкірекке түседі.

2) Көкіректің төменгі жағымен тыныстау: тыныстаудың бұл түрі кезінде диафрагманың жұмысы арта түседі.

3) Толық тыныстау: мұндай тыныстау дем жұту, дем шығару кезінде қарын және қабырға аралық бұлшықеттері мен диафрагма жандана жұмыс атқарады» [3, 14 б.].

Ал, болашақ актердің өз даусын тарбиелеу мәселесіне келер болсақ, дауыспен жұмыс істеуді кәсіпке айналдырған жандар үшін сөйлеу аппараты – өзіндік бір музыкалық аспап болып табылады, оны шебер қылып табиғаттың өзі жаратқан. Сөйлеу аппаратын дұрыс қолдану үшін оның жаратылу болмысын жақсы білу қажет. Дыбыстың табиғатын, акустикалық және физиологиялық ерекшеліктерін түсіну үшін сөйлеу аппаратын зерттеп, оның құрылысын білу керек және оны өз қажетіңе жарата білу керек. Өйткені сіздің сөйлеген сөзіңіздің табыстылығы дауысқа байланысты болып келеді. Адам өз ойымен бөліскісі келген жағдайда дыбысталған сөз пайда болады. Бұл процесс өте күрделі және былайша іске асады: ауа көмей арқылы өтер тұста дауыс желбезегі мен тербеткіштер орналасқан. Олар дыбыстың пайда болу өзегі. Көмейде дыбысты толқындар пайда болады, содан кейін олар резонаторларға барады, бұл дауысты күшейтіп, байытады. Соңғы ке- зектегі жұмысты ауыз қуысында орналасқан артикуляторлар атқарады, яғни тіл, ерін, төменгі иек, жұмсақ таңдай.

«Дауыстың сапасы төрт түрлі жағдайға байланысты:

– диапазон, яғни, дауыс мөлшеріне;

– дауыстың биіктігіне, желбезектің қалыңдығы немесе ұзындығына орай секундына қанша тербеліс жасайтындығына;

– дауыстың ырғағына қарай, көмейдің көлеміне, бұлшықеттеріне, дауыс желбезегіне;

– дауыстың көлеміне, сөйлеу мүмкіндігіне» байланысты [4, 42 б.].

Қорыта айтқанда, әрбір жаттығудың өзіндік ерекшеліктері бар. Жаттығу барысында адамның көңіл-күйінің жақсы болуы маңызды. Сондықтан әрбір жаттығу көңілді сергітетін, ойды қанаттандыратын болуы керек. Жаттығу жасап жатқан адам шабыты оянып, ашық сөйлеуге бейім болып тұрады. Сөйтіп ән салуға, түрлі поэзиялар, көркем-әдеби шығармалар оқуға алып келеді. Ал, сахнада тұрған кезде дем алу жаттығуларын ойша жасап, уақытты бос өткізбеген жөн және сахна тілін дамытатын түрлі жаттығуларды жасап жүруді әдетке айналдырған сахнагердің кәсіби шеберлігі жоғары болатыны сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Тұранқұлова Д. Сахна тілі. – Алматы: «Білім». – 2011. – 264 б.
2. Сыздықова Р. Сөз сазы. – Алматы: Санат, – 1995. – 117 б.
3. Әбзелбаев М. Радио және теледидар дикторының тіл техникасы. – Алматы:
Зумар, – 2012. – 208 б.
4. Абилбакиева Ғ. Т. Сөйлеу шеберлігі және тіл мәдениеті // URL: http://gruoup-global.org

Көркемсөз өнерінің бастауы - ұлттық фольклорлық шығармалар.

СӘТ Ғ.А.

Оқытушы, өнер магистрі,
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы қ. Қазақстан
aggafon@bk.ru

Түйін сөз: Көркемсөз оқушының сөйлеу техникасын жетілдіру үшін фольклорлық шығармалармен жұмыс істеу барысының ерекшелігі өте зор. Ондағы мақал – мәтел, нақыл сөздер, шешендік сөздер, жар-жар, т.б. жиынтығы ойды кеңейтіп, тілді байытатын сөз нұсқаулықтары көркемсөз оқушының тұрақты дамып одан әрі жетілуіне басты бейнелеу құралы болып табылады.

Анотация:. Специфика работы с фольклорными произведениями для совершенствования техники чтецов очень велика. Совокупность пословиц, притч, ораторских высказываний, высказываний и т.д., расширяющих мысль и обогащающих язык, является главным средством выражения чтеца в его постоянном развитии и дальнейшем совершенствовании.

Abstract: The specifics of working with folklore works to improve the technique of readers is very great. A set of proverbs, parables, oratorical utterances, sayings, etc., expanding thought and enriching language, is the main means of expression of the reader in his constant development and further improvement.

Кілт сөздер: көркемсөз оқушы, сөз тіркестері, дауыс, дауыстың дыбысталуы, дем, сахна тілі, дикция, мақал-мәтел, жаңылтпаш, фольклорлық шығарма.

Ключевыеслова: чтец, голос, звучаниеголоса, дыхание, сценическаяречь, дикция, пословицы, поговорки, фольклорное произведение.

Key words: oratory, the voice, the sound of their voices, the breath, scenic speech, diction, playwright, proverbs, sayings, folklore.

Көркемсөз шеберінің ой-өрісінің, білімінің, мәдениеті мен рухани дүниесінің қаншалықты екені оның жазған жазуынан емес , сөйлеген сөзінен байқауға болады. «Кісіге қарап сөз алма, сөзіне қарап кісіні ал» деп ұлы Абай тегін айтпаған. Ұлттық фольклорларының мол байлығын игерген, құдіретін түсінген, күшіне тағзым етіп, бас иген көркемсөз шебері әр сөзінің қалай болса солай айтылуына жол бермейді.

«Мақал-мәтелдер — халық даналығының, көрегендігінің айнасы, тіл байлығының алтын қазынасы. Олардың көбі өмір шындығының қорытындысы.

Халықтың кейінгі ұрпаққа қалдырған өсиеті, өмір сүру әрекетінің ережесі секілді қымбат мұра.

«Сөздің көркі — мақал» деп тегін айтылмаған. Мақал-мәтелді айтылатын оймен орайластырып, орынды колдансақ, сөзіміз мірдің оғындай өткір, көңілге қонымды көркем әрі бейнелі болады. Мақал-мәтелдер аз сөзбен терең мағынаны беретіндіктен, өте ұтымды болады, сол арқылы көркемсөз оқушының шешендігін, ой ұшқырлығын, тапқырлығын байқатады.

Көркемсөз оқушысы мақал-мәтелдермен жаттығу барысында дауысты жоғарлатып және төмендетіп, бір деммен айтып жаттығу керек. Демнің дұрыстығына, диафрагманның реттілігіне көңіл бөліп, қатаң бақылау жасау артық емес.
Мысалы:

1. Саналы адам,
   Сағынды сындырмас.
   Санасыз адам,
   Жағыңды тындырмас.

2. Балаға байқап сөйлесең,
   Ақылыңа көнер,
   Байқамай шайқап сөйлесең,
   Көрсетер бір «өнер».
3. Екі жақсы қосылса,
   Өлгенінше дос болады,
   Екі жаман қосылса.
   Өлгенінше қас болады.
4. Асу-асу белдер бар, аса алмай жаудың аты өлсін,
   Ағайынмен тату бол, айыра алмай жат өлсін.

Көркемсөз оқушы сабақ барысында осындай мақал-мәтетелдерді әр түрлі мақсатпен оқып үйрену керек. Мысалы : бірінші мақалды «түсіндіру» мақсатымен, ал екінші мақалды «ұрысу» мақсатында, үшінші мақалды «өсектеу»,төртіншісін «мақтау» мақсатымен көркемсөз оқушы оқып үйренетін болса, кез-келген материалдармен керекті мақсатында еркін сөйлеп үйренер еді.

Мақал мәтелдерден бөлек көркемсөз оқушының тілін жаңылтпаштармен де шынықтыруға болады. Жаңылтпаштарды әр түрлі жылдамдықтармен оқыып үйрету керек. Ол дегеніміз - өе жай жылдамдықты бастап, өте тез жылдамдыққа жетуге ұмтылдыру керек. Жаңылтпаштар тез-тез айтылғанда, сөйлемнің бірде-бір әріпі айтылмай қалмауы керек. Сахнадан айтқанда, ондай кемшілік тез байқалады, соны есте сақтаған жөн. Сонымен қатар, дауыс ырғағына да көңіл бөлінуі тиіс.

Ол үшін әр жолын ең төменгі дауыстан бастап, дауысыңызды көтеріп отырыңыз. Өз үніңізді өзіңіз тыңдаңыз. Дауысыныз ең төменгі регистрден шығып,ең жоғарғы регистрге жетсін.

Мұндай жаттығулар көркемсөз оқу шеберлерін бір сарынмен сөйлеуден сақтандырады, дауысына әуенді үн қосады.

Көркемсөз оқу шеберлері жаңылтпаш арқылы жасалған жаттығулар нәтижесінде сахнадағы шеберлігін молайтады, сөздерін сырлы, сәнді, мағыналы етіп сөйлеуге ықпалдасады.

Осы тұрғыда біз көркемсөз өнері ұлттық фольклордан бастау алатындығын негізге ала отырып, оның дамуын ұлтымыздың алуан түрлі ойын-сауықтарымен, әдет-ғұрыптарымен тығыз байланыстырамыз. Сан түрлі орындаушылық өнер түрлерін қазіргіше көркемсөз шебері деп атамағанымен, оған негіз боларлықтай «Жар-жар», «Беташар», «Айтыс», «Жыр» мен «Дастаннан» көркемсөз өнерінің элементтерін молынан кездестіруімізге болады. Салт өлеңдері өзінің тамаша орындалуы мен дүйім жұртты таң-тамашаға бөлеп отырған.

Өлең, жыр жолдарымен жұмыс дауыс жаттығуларының көлемі жағынан байып, кеңейгенін көрсетеді. Демек, жаттығулар күрделене бастайды. Ендеше оған қойылар талап та қатаң болу керек. Өлең жолдарын айтқанда әрбір әріп, әрбір дыбыс еркелету, аялау сезімін сезіну керек. Сонда алысқа жетер үн айқын әрі нақты сеніммен шығады. Дауысты жоғарлыққа көтеруде әуеннің көмегі орсан зор.

бір жаттығуды қарастырып көрейік: мысалы, «м» дауыссыз дыбысын сазға салып, «ма-мо-му-ме-ми-мы» тіркестерін әуенмен айтып көріңіз. Бұл орайда тіл және тіс жаттығуларындағы қимылдарды естен шығармаған жөн. Жаттығу ән мәтінімен одан әрі жалғасады.

Сөйлеу мәдениеті жоғары және сөйлеу техникасын жете меңгерген көркемсөз шебері шығарманың идеясын, драматург туындысының қасиетін тап басып жеткізе алады. Әр сөзді анық, ашық етіп жеткізу, айтылатын ойды тыңдаушы-көрерменнің жүрегіне жол сала отырып жеткізу таланттың ғана қолынан келеді.

ПАЙДАЛАНҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1.Көркемсөз оқу шеберлігі: Оқу құралы./Д.Тұранқұлова – Алматы: Білім, 2016. – 234б.
2.Станиславский К.С. Собрание сочинении в восьми томах. Т.4. Работа актера над ролью. – М: Искусство,1957. – с.545
3. «Бес ғасыр жырлайды»Мұтар Мағауин/ Алматы: «Жазушы», 1989.
4.Станиславский К.С. // Соч.:В 8т. – М.: 1955. – Т.2. – С.503с

5.Балақаев М., Серғалиев М. Қазақ тілінің мәдениеті. Оқулық. Алматы:2004ж
6. Қ.Жарықбаев « Қазақ психологиясының тарихы», Алматы, 1996

The art of acting

State Institute of Art and Culture of Uzbekistan
Lecturer of the "Artology and Culture Studies" department
Isoqova Mushtariybegim Komilqizi

Abstract: *This article examines the history of the art of acting, as well as the skills of actors in theater and cinema.*

Key words: *actor, film, drama, screenplay, performance, stage, theater,cinema.*

Although the art of cinema is relatively young compared to other forms of art, it has billions of viewers. So to speak, it can be said that cinema is the most beloved art form in the world. This art form is synthetic art, just like theater art. That is, we can say that film is an art form that came to the world based on the mixture of a number of arts, not one creator. In the process of watching a movie, we first see the actors and we can express a positive or negative opinion about this movie through their performances. It is necessary to note that the art of acting came to the world several thousand years before the art of cinema.

Each art has its own history, status of origin. The art of acting also has its own history and development. As the art of acting goes back to the beginning of the first Greek theater, the style of acting, the conditions given to them on the stage did not have the capabilities of modern theater actors. According to the data, "The spectacle was shown throughout the day, and 17 thousand people fit into the Athens theater. "It goes without saying that in this large gathering (later theaters for 40,000-50,000 people were also built), the audience did not have the opportunity to convey the role to the actors in their natural voice and behavior during the performance.

In order to convey events, words, performance situations, characters of the characters to the audience in the huge auditorium, the actors of the Greek theater wore masks on their faces and performed their roles with the help of hand and foot devices. Also, "because of the fact that the lives of the characters taken from the regular narratives are depicted in the tragedies, in order to show their situation as brightly, colorfully, and richly as possible, the actors wore special shoes with extremely thick wooden soles on their feet, and special long masks with brown hair on their heads." As the acting performance of the ancient period was created in the style of conditionality, as mentioned above, the actor's luxurious clothes, masks made of special material to amplify the voice, their human emotions, experiences on the stage, and facial expression changes were hidden from the eyes of the audience. The words of the text were recited in a very loud voice in the form of a declamation (a beautiful, expressive and impressive reading of a work of art). After all, it was necessary to deliver the words to an audience of many thousands. According to the information that has come down to us from that time, it is possible to answer that the conditions of that time required only conditionality and demonstrative performance.

As another example of the rule of conditionality in the ancient theater, "Since the number of actors in the Greek drama did not exceed three people, one actor had to play several roles during the performance.

Women's roles were also played by men. The actor had to be able to read poetry and sing." We can see that men wearing women's masks while playing women's roles managed to embody the image in the viewer's imagination. Therefore, it is noted in the sources that the number of masks with images of different characters was very large in the Greek theater. At that time, in order for the voice of the actors to reach the public, in addition to the masks of the actors, they also installed echo-reflecting devices typical of their time in the distance between the seats (this method is still preserved in some theaters today).

In the early Greek theater, the chorus had a central place. It is preserved in historical facts that one leading actor performed the main role and the image of other characters. According to legend, Thespids was the only actor in his tragedies. Aeschylus introduced the second actor (deuteragonist), and his younger contemporary Sophocles introduced the third actor (tritagonist). But the main roles have always been played by the protagonist - the first actor."Few analytical data about the performance of an actor in antiquity have been preserved.

The study of the performance of ancient actors as a science first began with Aristotle's work "Poetics". In it, "Minniscus, a famous actor belonging to the generation of Aeschylus, Callipides belonging to the generation of Euripides was called a monkey because of his exaggeration in performance." It can be seen that the actors of that time thought analytically and critically about each other's performances, realizing the excessive behavior even when embodying the image on the stage in the conditions of conventionality and performance art. Taking into account such processes, Aristotle laid the foundation for the first issue of performance, which served to find the artistic form of acting performance in theater art. "Poetika" created a great ground for the art of acting to find its own form and stylistic direction and begin to develop.

While the acting art of the ancient Greek theater was developing in terms of methodical and logical performance in the form of tragic heroes, such as Aeschylus, Sophocles, and Euripides, this development was negatively affected by the Roman slavery system. Er. avv. When the Roman Empire grew stronger and conquered Greece in the 4th century, Greek theater and art were transferred to Rome.

The first play staged in the Roman theater was Homer's Odyssey. Greek theatrical art had a great positive influence on Roman civilization. The Roman theater became a necessary part of the cultural life of the people. On the stages of the Roman theater, professional actors who acquired the experience of the Greek theater began to play roles. Anyway, even in Roman theaters, the actors could not get out of the conventionality of acting (masks and additional performance clothes), could not discover new ways of performing. Also, in the Roman theater troupe, male actors performed women's roles.Although actors were looked down upon as slaves by the Romans (since actors were brought to Rome as slaves from Greece), actors who gained fame for their performance were respected.The tragic actor Aesop and the comic actor Rostsi (1st century BC) were the foremost of them. It is acknowledged that Aesop was remarkable for the magnificence of his play. It is said that one day, while playing the role of King Atreus, he became so engrossed in the role that he killed a slave who happened to be near him with his cane. Rostsy prepared his role for a long time, worked on every gesture. His contemporaries testified that his game was attractive, his movements attracted attention. The famous Roman orator Cicero also praised Rostsi's art. It can be seen that Greek and Roman theater acting performance can be included in the performing arts in the modern term.

Roman rule (slavery system) land. avv. From the 4th century to the Middle Ages, Europe also showed its cruelty on the stage of the theater. Emperor Octavian was the first to notice the inculcation of the Roman ideology through art and the stage. During this period, a dramatist named Seneca (ca. 4-65) served his ideas by adapting several Greek tragedies such as "Medea" (Euripides), "Oedipus the King" (Sophocles). During this period, acting did not have the opportunity to find a new form of performance. “The actors were mostly disenfranchised poor people. They were forced to live under the title of "malai" of some high-ranking person. Even the troupe in which Shakespeare worked was called "Lord Camerger's Servants".

On the stage of the Renaissance theater, the actors abandoned conventionality, bigotry, clown games on the ground of the ideal, highest ideas of the playwrights. During this period, the stage became a platform for grandiose ideas, philosophical observations, and a public forum. A portrait of the time and the people appeared on the stage. The characters of the cause of wars were performed live by the actors. The audience accepted the theater as a classroom, a place of pleasure.

References:
1. Aliyev M. Cinema basics.-T.: "Teacher", 1993.
2. Tursunov T. History of Uzbek theater of the 20th century. - T.: UzDSMI, 2009
3. Abdulkasimova H. Fundamentals of cinema and television dramaturgy. - T.: UzDSMI, 2009

Индекс УДК 18.45.01

ҚАЗАҚ ДРАМАТУРГИЯСЫНДАҒЫ «ЖАҢА ДРАМАНЫҢ» ДАМУЫНА О.ЖАНАЙДАРОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ЫҚПАЛЫ

Назарова Рана Махмутқызы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1 курс магистранты.
Алматы, Қазақстан.
E-mail: rnazarova484@gmail.com

Нұрпейіс Бақыт Кәкиқызы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану докторы.
Алматы, Қазақстан.
E-mail: bakytn_70@mail.ru.

Түйіндеме: Мақалада жаңа драманың жанрлық ерекшеліктері мен оның Қазақстандағы даму үрдісі қарастырылған. Жаңа драманың басты ерекшелігі – бүгінгі күннің әлеуметтік, психологиялық, саяси мәселелері өткір көтеріледі. Мұндағы кейіпкерлер бұрынғыдай бір типті емес, әрқайсысының өз шындығы мен тағдыры бар күрделі тұлғалар. Жаңа драма жазуда біраз жетістіктерге ие болған заманауи драматургияның үздік өкілі Олжас Жанайдаровтың шығармашылығына талдау жасалды. Драматургтің әлеуметтік-тұрмыстық және тарихи-саяси тақырыптарға жазған туындыларындағы тарихи шындық пен көркемдік астары анықталды.

Аннотация: В статье рассматриваются жанровые особенности новой драматургии и процесс ее развития в Казахстане. Главная особенность новой драмы в том, что остро поднимаются сегодняшние социальные, психологические и политические проблемы. Персонажи здесь не такие, как раньше, каждый из них – сложные личности со своей реальностью и судьбой. Проанализировано творчество Олжаса Жанайдарова – лучшего представителя современной драматургии, добившегося определенных успехов в написании новой драмы. Определены историческая реальность и художественная подоплека произведений драматурга, написанных на социально-экономические и историко-политические темы.

Annotation: This article discusses the genre features of the new drama and its development process in Kazakhstan. The main feature of the new drama is able to describe sharply nowadays social, psychological and political issues. The characters here are not of the same type as before, each of them are complex personalities with their own reality and destiny. The work of Olzhas Zhanaidarov, the best representative of modern dramaturgy, who had some success in writing a new drama, was analyzed. The article tries to determine the historical reality and artistic underpinnings of the dramatist's works which written on socio-economic and historical-political topics.

Кілт сөздер: жаңа драма, театр, пьеса, режиссер, актер, кейіпкер.
Ключевые слова: новая драма, театр, пьеса, режиссёр, актёр, персонаж.
Key words: new drama, theater, play, director, actor, character.

Еліміз тәуелсіздікке қол жеткізгеннен бері өткен тарихымызбен бүгіні танымымызды таразылып, ұзақ жылдар бойы қол үзіп қалған ата-бабаларымыздың дәстүріне терең үңіліп, рухани сабақтастықты жалғастыруға ден қойдық. Қоғамымызда болып жатқан қайта түлеулерге өнердің барлық саласы тәрізді театр өнері де бірден кірісіп, өз үлесін қосты.

Республикамыздағы театрлардың барлығы да халқымыздың өткеніне ой жіберіп, тарих беттеріндегі ақтаңдақ тұстарды толтырып, әлеуметтік әділет аңсаған жылдар мен кезеңдерге қызу қатыстарын білдіруге күш салды. Бұған осы жылдар аралығындағы театр репертуарлары дәлел бола алады. Әсіресе, халқымыздың тарихы мен ұлтымыздың мақтанышына айналған ұлы тұлғаларымыз туралы жазылған драмалық шығармаларды сахнаға шығаруға ерекше мән берілді. Бір ғана өнеріміздің қара шаңырағы атанған М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында қазақ елінің бірлігі мен тұтастығы үшін бар ғұмырын сарп еткен Абылай ханға байланысты М.Байсеркеновтың «Абылай ханның ақырғы күндері» (реж. М.Байсеркенов), Ә.Кекілбаевтың «Абылай хан» (реж. Б.Атабаев) және Ш.Құсайыновтың «Томирис» (реж. Т.Әл-Тарази») пьесаларының театр репертуарынан маңызды орын алуында ерекше мән бар. Себебі бұл шығармаларда бүгінгі ұрпақтың туған жерімізбен, халқымызға деген сүйіспеншілігін арттыратын қуатты күші айрықша болды.

Ел дербестігі алдымен ұлттық мәдениетке зор ықпалын тигізді. Қаламгерлер бұрын тыйым салынған тарих қойнауын ақтарып, сақ, ғұн дәуірінен бастап, XX ғасырдың аумалы-төкпелі кезеңдердегі оқиғаларды бүгінгі көзқараспен қарап, қазақ драматургиясының мазмұнын байытты. Сан қилы тарихи оқиғаларды қазақ сахнасына алып келген драматургтер қазақ халқының көркем шежіресіне біршама үлес қосты. Сөзімізді зерттеуші-ғалым А.Қалиеваның пікірі қуаттай түседі: «1990 жылдардан бергі отандық драматургиядағы ұлттық рухани түлеу тақырыптарға бет бұрудан айқын аңғарылады»[1, 516 б.]. Шынымен де, ел мен жер тағдыры туралы жазылған пьесалар тәуелсіздіктің алғашқы он жылдығында басым бағытқа ие болды.

Қазіргі қазақ драматургиясының беталысы туралы зерттеу жүргізген Г.Каримова мынадай пікір білдіреді: «Ел тәуелсіздігінің қазақ драматургиясына жасаған ықпалы кешегі кеңестік кезеңдермен салыстырғанда түбегейлі ұлттық бағытқа айналуымен ерекшеленеді. Халқымыздың сонау ғұн, сақ, түркілік дәуірінен бастап, қазақ хандығы, жоңғар шапқыншылығы, бодандық, ұлт-азаттық көтерілістер, ашаршылық, жаппай қуғын-сүргін мен кешегі желтоқсан оқиғасы жылдарына дейінгі кезеңдер қазіргі драматургияның басты тақырыбына айналды» [2,177 б.].

Одан бөлек қазақ драматургиясында замандастар туралы тақырып жиі қозғалды. Әсіресе, коммунистік идеологиямен өмір сүріп келген адамдардың тәуелсіздік алып еліміз нарықтық экономикаға бет бұрған кездегі күрделі тағдырлары пьесаға арқау болды. Қоғамда болған күрт өзгерістердің адам тағдырына қалай әсер еткені жайлы аға буыннан Ә.Тарази, Р.Отарбаев, Б.Мұқаев, С.Балғабаев т.б. қалам тартса, жас драматургтерден О.Жанайдаров, Ә.Айтуар, М.Қолғанат өз шығармаларын жазды.

Ал, енді соңғы жылдары қазақ драматургиясында «жаңа драма» деген ұғым төңірегінде көптеген пікірталастар болып жатыр. Заманауи драматургияның негізгі ерекшеліктері мынадай арналарда көрініс табады. Алдыңғы буын драматургтер тарихи жанрды жаңғыртуға күш салса, жас қаламгерлер орныққан тұжырымдарға басқа қырынан қарауға ұмтылып, заманауи тақырыптарға батыл барды. Белгілі театртанушы М.Жақсылықова жаңа драматургияның бүгінгі бет-келбеті жайында: «Әлем театры мен драматургиясы бүгінгі таңда постмодернистік (модерннен кейінгі) бағытта дамып отыр. Оны «постдрамалық» деп те атайды, яғни тікелей аударсақ, драмадан кейінгі деген мағынада. Басқаша айтсақ, театрды драманың экспанциясынан арылту. Постдрамада сөз бен мәтін басты ролінен айырылды. Сондықтан да пьесалардың көлемі күрт қысқарады. Постдрама демонтаж, деконструкция әдістерін еркін қолдана отырып, айтылар сөздің астарлы салмағына басты назар аударады. Әзірге қазақ авторлары таза постдрамалық шығармаларын өмірге әкеле қоймағанымен, алғашқы талпыныстардың бар екенін байқадық» [3,32 б.] – деген ойымен толықтай келісеміз.

Ресейде жаңа драма 2000-шы жылдары-ақ бұрынғы драма тілі мен классикалық қойылымдарға өзгеше көзқарастағы жаңа оқырмандар тобын қызықтырған еді. Тілдік ерекшелігін айта кетсек, көшеде, клубта, кеңседе, мектепте тыңдап жүрген ауызекі стильмен жазылған шығармалар қоғам шындығын бұрмалаусыз, шынайы бейнеледі. Режиссер К.Серебренников жаңа драма туралы: «Появление «новой драмы» всегда связано с кризисом старой, поэтому театр как структура саморегулируемая – подобно океану, который в определенные времена года самоочищается, или озоновому слою, который самовосстанавливается каким-то неведомым образом, – в разные периоды своей жизни взывает к новому качеству звука. Моно сменяется стерео, или hi-fi сменяется hi-end звуком. Это связано с обновлением языка, с обновлением языковой среды, вероятно, и с тем, что пришли новые люди, которые говорят на другом языке… К тому же эти другие люди «про другое» живут. Появились новые социальные и прочие персонажи; пришли иные зрители, которые хотят про что-то другое смотреть. В этом есть всегда как позитивное, так и негативное: с одной стороны, в движении «новой драмы» присутствует вектор, нацеленный против лжи и фальши, которая идет со сцены» [4, 98 С.] – деп айтқан.

Кеңес дәуірі ыдырағаннан соң, сан ғасырлар бойы бір бағытта дамыған театр өнеріне, драматургияға батыстық мәдениет әсер етті. «Жаңа драманы» зерттеуші, орыс ғалымы Е.Шевченко: «Новую драму» отличает жесткий взгляд на социум, так называемый «черный реализм», интерес к маргинальным сторонам жизни, натуралличность, порой брутальность. При этом, как правило, нарушается законы драматургии. Авторы отказываются от традиционного действия, конфликта, характера, композиции. Пьесы зачастую представляют собой череду механически сочлененных картин, в них расширяется «авторское присутствие», порой они тяготеют к прозаическому тексту» – деп [5, 14 б.] жаңа драманың бағытын айқындаған еді.

Бұл жылдарды барлық посткеңестік елдердің театрлары ғана емес, барша жұрт ауыр өткерген болатын. Осы жылдары театр өзінің тұрақты көрермендерін біршама жоғалтты. Бұл қиын да, күрделі, өтпелі кезеңде театр мен көрерменнің арасындағы байланыс үзіліп қалды. Дегенмен, жас буын драматургтер қиын кезеңде де, театрға арнап шығарма жазуын тоқтатқан емес. Бұл көрініс қазірде де қазақ сахнасында да білініп келеді. Біз заманауи әдебиеттің жақсы танылуы үшін театр таптырмайтын алаң екенін әлі де ұғынбай келеміз. Ал театрлар болса жас қаламгерлерге мотивация беріп, олардың туындыларын қажет етпей жатады, оларды өнер жасаушы өздеріне тең серіктес көрмейді. Сәйкесінше, біздің елімізде заманауи драматургия мен театр екі бөлек бағытта жұмыс жасап жатқандай әсер қалдырады.

Бүгінгі театр өнері туралы ғылыми жұмыс жазған PHD докторы Жандос Болдықов: «Қазақстан топырағына жас драматургиялық дүмпу, әрине, ең бірінші Ресей арқылы келгенін жасырғанмен болмас. Жас режиссерлер «жаңа драмашылардың» пьесаларына ден қойып, сахналауды қолға алды. Еліміздің театр сахналарынан Николай Колояданың, Олег Богаевтың, А.Яблонскаяның, Олжас Жанайдаровтың, т.б. драматургтердің пьесалары қойылып,

көрерменнің ықыласына бөленді. Ал театр актерлері «жаңа драманың» ішкі заңдылықтарымен танысып, сахнада бейне жасаудың тың тәсілдерін іздеуді қолға алды» - деп [6, 14 б.] өз диссертациясында Қазақстанда жаңа драманың бастау алуы жайында тілге тиек етіп кеткен болатын.

Аталған драматургтердің арасынан О.Жанайдаровтың пьесалары тақырыптық жағынан әртүрлі болып келеді. Оның саяси-әлеуметтік тақырыптағы «Алдар», «Магазин» пьесаларында эмигранттардың басынан өткен жан түршігерлік оқиғалар суреттелген.

Тарихи тақырыптағы «Жұт» трагедиясында еліміздің ашаршылық жылдардағы жағдайы бір отбасы мысалында сипатталады. Ал «Жоспар» пьесасында тарихи шындыққа сүйеніп, құжатты (документальный) театрға арналған туынды жазып шыққан.

«Мания», «Құлдырау» («Распад»), «Кафедегі екеу» («Двое в кафе») секілді психологиялық драма тақырыбындағы пьесалар мәңгілік махаббат, отбасыдағы түсініспеушіліктер, тұрмыстық зорлық-зомбылық, қоғамдағы әйелдердің орны туралы қалам тербеген.

Балалар мен жасөспірімдерге арналған «Жастықтың жаны» («Душа подушки»), «Френдзона», «Плюс билері» («Танцы Плюс») пьесаларында мектептегі тартыстар, алғашқы махаббат, буллинг, толық емес отбасы, жасөспірімдер арасындағы суицид секілді әлеуметтік тақырыптарды көтереді.

О.Жанайдаров пьесаларының басым көпшілігі авангардтық (эксперименталды) театрда сахналауға сай келеді. Әсіресе, «Жұт» пьесасы жарық көргенде, Қазақстанда болған Ұлы ашаршылықтың орасан зор трагедияны өзге елдер біле бермепті. Оларға бұл деректі шығарма нағыз жаңалық болып көрінген. Дәл осылай, тек қазіргі уақытты бейнелейтін «Алдар», «Магазин» туындылары миллиондаған аудиторияғы Ресей қоғамының дерті эмигранттардың жайын шынайы ашқан болатын. Тіпті, «Магазин» пьесасы 2015 жылы мұхит асып, Нью-Йорк қаласындағы «The Lark» драматургиялық ұйымының шақыртуымен Американдық аудиторияға жол тартқан болатын.

Эмиграция тақырыбында жазылған «Магазин» туындысын деректі пьесаға жатқызуға болады. Мәскеудегі Орта Азиядан келген қыздар дүкен иесіне құлдыққа түседі. Оқиға жергілікті дүкеннің ішінде өрбіп жатады. Құжаттарынан айырылған, өз құқықтарын жетік біле бермейтін қыз-келіншектер азапты күндері жайында бөліседі. Ал полицияға шағымдануға бата алмайды, өйткені олар да дүкен иесімен байланысты болып шығады. Олар бірнеше жылдан соң, бостандыққа шығып, күрделі оңалту жұмыстарынан өткен болатын. Шындығында, Ресейде осындай мигранттар арасында құлдыққа түсу белең алған екен. Сол уақытта құлдыққа қарсы қоғамдық қозғалыс пайда болып, соның арқасында жүздеген жапа шеккен жандар бостандыққа шығыпты. Олардың көбісі Орта Азия елдерінен нәпақа табуға келген жас қыз- жігіттер. Олжас бұл жаңалықты газеттен оқып және бір таныс режиссермен осы оқиға жайында бірігіп, жоба жасауды жоспарлапты. Алдымен кино түсіру ойда болған екен, бірақ кино, әрине, өндірісі күрделі, үлкен қаражатты талап еткендіктен, алдымен пьеса жазуды қолға алыпты. Драматург осы туындыдағы жапа шеккен қыздарды оңалтумен айналысқан кәсіби мамандармен сөйлескен. Осылайша, ол оқиғаны егжей- тегжей зерттеп, оларға қаншалықты қиын болғанын, не бастан кешуге тура келгенін біліпті. Сонымен қатар, бұл толық деректі пьеса емес, өйткені ондағы екі кейіпкер жұмысшы қыз және үй иесі ойдан шығарылған. Біздің елде, яғни консервативті қоғамда бұл пьесаны сахналамау заңды болар. Себебі, кейіпкерлер өзіміздің қаракөздер. Туындыда олардың күніне 16-18 сағаттан еңбек етіп, соққыға жығылып, зорлық көріп, мәжбүрлі түрде ішімдікке салынып, шаштары мен тістерінен айырылып, ұзақ уақыт азғындардың қамауында болғаны жазылған. Ең сорақысы, оларды қорлаған дүкен иесінің өзі де қазақ әйел. Ол да жас кезінде Ресейде еңбек етіп жүріп, осындай қатыгездікті бастан кешкен. Бұл қаншалықты жан түршігерлік туынды болғанымен, бұл Ресейдегі қандастарымыздың тынысы, қоғам шындығы екендігіне еш шүбә жоқ.

Балабановтың «Мне не больно» фильмінде дәрігер Маковецский кейіпкердің мынандай бір сөзі бар: «Здорово чувствовать локоть…В этой жизни важно найти своих и успокоиться». Ал осы «өз адамың» деген кім? Американдық шоуда атақты актриса Джулии Робертстің көзін байлап бірнеше адамның ішінен 20 жылдан бері дос болып келген Джорд Клуниді табуды ұсынған. Ойын барысында актрисаны қанша алдап, шатастырғанымен, ол өз досын қатесіз тапты. Себебі, олар бір салада, ортақ жобалары бар, бірге қайырымдылық іс-шараларға қатысып, бір толқында дамып жүрген ұқсас тұлғалар. Өз адамыңды иісінен, аурасынан сезесің. Міне, Олжастың ең алғашқы пьесасын оқығанда осы инсайт еске түседі.

Пьеса кейіпкерлері Катя мен Алексей таныса салысымен-ақ әңгімелері жарасып кетеді. Екеуінің де қызығушылықтары бір, бір театрға барады, бір кофенің түрін жақсы көреді, бірге ұлы жазушылардың шығармаларын талдап, бір-біріне дәл легоның детальдеріндей сай келіп тұрады. Қысқа уақыттың ішінде-ақ олардың әңгімелері жарасып, жақын болып кетеді. Ал кейде қанша жыл бірге өмір сүргенімен, бір-бірін естімей жүргендер көп. Бұл Катя мен оның күйеуі Саша және Алексей мен оның сүйіктісі Ленаның диалогінен осы салқынқандылықты байқаймыз. Қазірде сүймей, сезбей бір шаңырақ астында өмір сүріп жүргендер қаншама: олар құр уақыт өткізу үшін немесе бір материалдық құндылықтарды мақсат еткеннен қосылып жатады.

Автордың басты идеясы: Өз адамыңды тауып, әрдайым соның жағында бола білу үшін және өзіңді бағаламайтын ортадан, басыңды тік көтеріп кете алу үшін адам бойындағы батылдықтың, өзіне деген сенімділіктің маңыздылығын көрсету.

Қазіргі қоғамдағы өзекті мәселе ол тұрмыстық зорлық-зомбылық. Қазақ қоғамындағы баяғыдан айтылмай, жылы жауып қоятын әйелдердің мәселесі қазіргі уақытта өзекті болып тұр. Мәселен, «2022 жылы 1 жартыжылдықтың өзінде 520 тұрмыстық зорлық-зомбылық бойынша құқық бұзушылық тіркелсе, оның 70-сі адам өлімімен аяқталған»[7, 22 б.]

Халық саны 19,5 миллион Қазақстанда жыл сайын күйеуінің қолынан 400-ге тарта әйел қаза табады. Салыстырмалы түрде келтірсек, 68 миллион халқы бар Францияда бұл көрсеткіш едеуір төмен 102 әйел болады екен.

Қоғамдағы парадокс егер ер адам көшедегі бөтен адамды соққыға жықса, заң бұл жағдайға қатал. Ал өз әйелі болса тек 15 тәулікпен шектеледі, ал бұл жағдайды керсінше ушықтырып жіберетіні анық. Бұл мәселемен күресу жолында қоғамда оң өзгерістер байқап келеміз. Соңғы жылдары қоғамдық қорлар, бейбіт шерулер көбейіп, халықтың бұған немқұрайлы емес екенін көрсетті [8,8 б.].

Бұл оқиғалардан тек бір ғана әйелдер жапа шегіп жатқан жоқ, балалар да психологиялық алып, балалық шағынан айырылады. Егер уақытында тұсау салмасақ болашақта тұтас ұлттың дерті болмақ. Себебі, әйел отбасының ұйытқысы, болашақ ұрпақты тәрбиелеп, бағдар беруші. Ол қауіпсіздікте, жайлы ортада бақытты болса ғана балаларына дұрыс өнеге беріп, оларды да жігерлі етіп өсіре алады.

«Все знают, что Фонд «Не Молчи.kz» одна из первых организаций, которая призвала казахстанок не молчать о насилии. Благодаря комплексному и системному подходу, мы помогли заговорить сотням женщин в Казахстане, защищая женщин и детей в следствии и судах, как представители по делу, мы смогли привлечь к уголовной ответственности более 80 насильников» - деп «Не Молчи.kz» қоғамдық қорының негізін қалаушылардың бірі Алмат Мұхамеджанов оң өзгерістерді айтқан болатын [9].

Осындай қоғамның дерті болған тұрмыстық-зорлық зомбылық мәселенің көрінісін О.Жанайдаровтың «Кафегі екеу» пьесасында Катя мен күйеуі Сашаның ара-қатынасынан, соңғы жазылған «Революшн» шығармасында журналист Аня мен бұрыңғы жұбайының диалогтарынан, «Беруши» қандастарымыздың Мәскеудегі өмірін бейнелейтін туындыда бауырлардың ата-аналарына деген реніштерінен көре аламыз. Бұл туындылардың әрқайсысында осындай әлеуметтік мәселелер өткір көтерілген.

Мәселемен күрес жолында жан-жақтан және жүйелі әрекет еткен дұрыс, яғни заңды қаталдандырудан бөлек, халықтың рухани және дүниетанымдық болмысын жаңғырту мақсатында мәдениет саласында кинолар түсіріліп, спектакльдер жарыққа шығып жатса, ең бастысы көпшілік мұның маңыздылығын ұғынса, болашақта тұрмыстық зорлық-зомбылықтың азаятыны сөзсіз.

Қазіргі драматургтердің аяқ алысы жайында Олжас Жанайдаров өз сұхбаттарында былайша тоқталған: «Қазіргі қазақстандық заманауи драматургияның ерекшелігі – дерекке негізделген құжатты пьесалардың аздығы. Көп авторлар пьесаларын бұрынғыша ойдан құрастырылған сюжеттермен жазады. Ал қазір Ресейде көп туындылар деректі материалдың негізінде жазылады. Ол өмірде болған оқиға немесе белгілі бір адамның бастан кешкені болуы әбден мүмкін. Яғни, пьеса жазар алдында мұражайлар мен мұрағаттарға барып, тереңнен қарап, тарихи құжаттар негізінде жазылады. Ал мұндай пьесаларды Қазақстандық авторлардан кездестіре бермеймін. Қазіргі қоғамның шынайы келбетін суреттейтін туынды аз түсуде. Өзіңізге белгілі вербатим жанрындағы шынайы адамдардың басынан өткен оқиғаны зерттеп, оның негізінде пьеса жазу сирек кездеседі. Қазақ драматургтері ойдан шығарылған, фантазиясына құрылған өзінің әлемі туралы жазуға құмар. Ол шығарманы оқитын лабораториялар аз, жоқтың қасы» - деген [10, 16 б.]. Біз драматургтің бұл пікірімен толық келісеміз. Өйткені, Ресейде жаңа драма негізінде түрлі фестивальдер ұйымдастырылып, жас драматургтердің бағын сынайтын алаңдар көп. Олар сол фестивальдерде жеңімпаз болып жатса, үлкен аудиторияға бірден танылады. Олар ашық диалог алаңдарын құрып, шеберліктерін шыңдау мақсатында көптеген пікір алмасулар жасап, бір-бірінің шығармашылық деңгейін өсіріп отырады.

О.Жанайдаров эмиграция тақырыбын жан-жақты көтерген драматургтің бірі. Жалпы аталған тақырып қазіргі әлемдік әдебиеттің ең іргелі мәселелерінің біріне айналып отыр. Себебі, шетелге қаржылық, шығармашылық не болмаса саяси еркіндік іздеп, уақытша не біржола қоныс аударғандардың саны күрт өскен. Ал, олардың жаңа мекендегі тағдыры мен мәдени трансформацияға ұшырауы - осы бағыттағы әдебиетке негіз болды.

«Drama.kz – 2022» жаңа драматургия фестивалінің көркемдік жетекшісі О.Жанайдаров фестивальдің жылдан-жылға қанат жайып, дамуына көп көмектесті. Ол Ресей мен Қазақстандағы жаңа драманың аяқ-алысы жайында ойларымен үнемі бөлісіп отырады. Оның пікірінше: «Қазақстандық драматургтер көтерген тақырыптың жай-жапсарын, өзектілігін жылы жауып тереңдеп ашуға құлықсыз. Мүмкін бұның себебі «ұят болады» деген біздің менталитетімізден де болар. Бізде тұрмыстық зорлық-зомбылық, әйелдердің қоғамдағы орны жайындағы мәселе көп айтыла бермейді. Биылғы фестивальде жаңа есім Ақлима Сапарованың әйелдер тақырыбын көтерген «Бумеранг» пьесасының оқылымы қызығушылық тудырды. Арасында сапалы дүниелер осылай кездесіп жатады, бірақ бұл аз. Себебі, Ресейде әйелдер тақырыбын қозғайтын драматургияда арнайы бағыт қалыптасып үлгерген және бұл жылдан-жылға қарқынды даму үстінде. Әйелдер қоғамда болып жатқан келеңсіз жағдайларға қарсылығын, ер адамдардан құқықтары азырақ екеніне келіспеушіліктерін белсенді жариялап жазып жатады» [10, 32 б.]. Шынымен де, біздің қазақ драматургиясында көптеген өзекті тақырыптар әлі күнге дейін жабулы жатқаны жасырын емес. Сондықтан да, алдағы уақытта жаңа драма жанрында қалам тербеп жүрген жас драматургтерден күтеріміз мол.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Қалиева А. Қазақстанның қазіргі драматургиясы. // Қазіргі әдебиеттегі жалпыадамдық құндылықтар. – Алматы: «Evo Press», 2014. –708 бет.
2. Каримова Г. Қазіргі қазақ драматургиясы және оны оқыту әдістмесі. 6D0111700 – Қазақ тілі мен әдебиеті. Алматы, 2016.)-177бет.

Газеттер мен журналдар:

3. Жақсылықова М. Драматургияның бүгінгі келбеті. // Қазақ әдебиеті. - 2017. – 17-30 наурыз (№10/11). – 32бет.

4. Серебренников К. «Новая драма»: анкета ИК // Искусство кино. 2004. №3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article2

Мақала жинақтары мен конференция материалдары:

5. Шевченко Е. Новая немецкая драма: меджу постмодернизмом и «новым реализмом». // Материалы научно-практического семинара «Новая драма. Тольятти». 11-15 апреля, 2008 г. – Самара, Изд.: Универс групп. – 2009. – 108 стр.

6. Болдықов Ж. «Заманауи театрлық формалар контекстіндегі Қазақстан актерлік өнерінің даму жолдары». Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация қолжазбасы. Алматы, 2016.)-14 бет.

7. «Каждая история о домашнем насилии начинается с истории о любви»/Статьи / Эмоциональная зависимость –2015.- 22бет.

8. Шет елдердегі қазақ әдебиеті: ұжымдық монография. –Алматы: «Evo-Press», 2014. – 592 б.

Электронды ресурстар:

9. https://nemolchi.kz/about/ourteam/ Официальный сайт фонда (Қаралған күн: 20.05.2023ж.)

10. Олжас Жанайдаров: кино и телевидение рисуют нам параллельную глянцевостерильную реальность. URL: https://exk.kz/opinion/70229/olzhas-zhanaidarov-kino-i-tielievidieniierisuiut-nam-parallielnuiu-ghliantsievo-stierilnuiu?ysclid=l2t14wrijk (Қаралған күн: 23.05.2023ж.)

Шығармашылық индустрия құралдарын пайдалана отырып,грим өнерінде инновациялық жобаларды құру

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер Академиясы
Қазақстан, Алматы
[1*]Акмырзаева. М. магистрант 1 курс,
[2]Жангужинова М.Е. Phd, профессор,
Zk.scenography@mail.ru

Аңдатпа: Мақала шығармашылық индустрияның құралдарын пайдалана отырып, грим өнеріндегі инновациялық жобаларды ашуға бағытталған. Ол мәдени индустриясының кең ауқымды маманы ретінде грим-постиж мамандығын, сондай-ақ кәсіби қызметтің осы сирек түрін дамытудың заманауи тенденцияларын таныстырады. Мақалада креативті индустрия әлеміндегі тұтынушылар үшін грим жасау процесінің ажырамас бөлігі ретінде цифрлық технологиялар мәселесі қозғалады.

Түйінді сөздер: креативті индустрия, кросс-инновациялық проекттері, әдістеме, стартап, грим.

Мақсат: Бұл зерттеудің мақсаты-Қазақстандағы креативті индустриядағы инновацияларды талдау және стартаптармен қызықты технологиялардың сәтті мысалдарын ұсыну.

Әдістеме: Бұл мақсатқа жету үшін пайдаланылады келесі әдістеме:

1. Әртүрлі көздерде , соның ішінде ғылыми мақа лалардан, баяндамалардан, бұқаралық ақпарат құралдарындағы жарияланымдардан ақпаратты жинау және талдау.

2. Шығармашылық үшін нарық деректерін зерттеу көлемі мен қоса алғанда Қазақстандағы даму тенденциялары, саласындағы инновациялық технологиялар.

3. Талдау сәтті стартаптар және инновациялық технологиялар өнеркәсіп

Заманауи әлемде инновация көздерін дамытудың негізгі факторларының бірі және білім туралы ақпараттан басқа, креативтілік, басқаша айтқанда, адамдардың мақсатқа жетудің стандартты емес, шығармашылық жолдарын таба білуі.

Шығармашылық эканомика жоғарғы білікті жұмысшыларды тартады және ұстайтын күш [1], [2], [3].Экономикалық өсуге ең үлкен үлес қосатын және жаңа білімдерді, формалар мен технологияларды генерациялау арқылы болашақты өзгертуге қабілетті, шығармашылық мамандықтары міндетті емес адамдар, шығармашылық таптың өкілдері. Шығармашылыққа деген қажеттілік пен өзін қоршаған әлемді өзгертуге деген ұмтылыс әрқашан адам эволюциясының негізгі қозғаушы күші және дамудың орасан зор серпіні болған, болып табылады және болып қала береді [4], [5].

Бүгінгі таңда Еуропада креативті индустриялардың дәстүрлі мағынада креативті емес экономиканың басқа секторларымен өзара әрекеттесуін көздейтін кросс-инновациялық ынтымақтастық қарқын алуда.

Ұқсас жобалар қазіргі заманға қарсы күрес жолының тұжырымдамасы. Жаһандық Салааралық жобалар нақты сектор кәсіпорындары үшін озық технологияларға негізделген қолдау және стандартты емес шығармашылық шешімдерді ұсынады. Қазіргі уақытта ЕС елдерінің күн тәртібі креативті салаларға қолдау көрсетпейді, керісінше басқа салалардың пайдасына дамуына серпін болатын дамудың басым бағыты ретінде кросс-инновациялық ынтымақтастықты дамытуға жәрдемдесу. Экономиканы әртараптандыруды арттыру. Сонымен қатар, экономиканың шығармашылық және нақты секторлары арасындағы ынтымақтастық жобалары бізге әлі де ОКВЭД кодтарының кең жүйесіне негізделген Creative Industries үлесін статистикалық бағалау аясында жаңа қадам жасауға мүмкіндік береді.Бұл тұрғыда шығармашылық салалардың ықпалы қазірдің өзінде олар өндіретін қосымша құн мен құрылған жұмыс орындарының санынан асып түседі.

Басқаша айтқанда,біз акценттің субъектісінен (өнімді өндірушіден) өндірілетін өнімге және оның құнына ауысуы туралы айтып отырмыз.

Жоғарыда айтылғандар қазіргі кездегі практикалық құндылығы мен өзектілігін зерттеу.

Біртіндеп өзгеретін сұлулық стандарттары және әртүрлі ойын-сауық түрлерінің танымалдылығы жаңа мамандықтардың дамуына және бұрыннан барлардың эволюциясына әкеледі. Солардың бірі – өте сирек кездесетін және қызықты«гример-постижер»мамандығы. Бұл мәдени индустриясының жалпы маманы, ол эскиздер мен сипаттамалардан бірегей бейнелер жасайды немесе визажисттің ниетіне сәйкес макияжды, шаш үлгісін және технологияның басқа да көптеген кәсіби атрибуттарын пайдалана отырып,актерлердің сыртқы келбетін өзгертеді және қажетті мүмкіндіктерді береді. топтық көріністер мен қосымшалардағы қатысушылардың бет-әлпетіне көріну, портрет және жеке грим жасайды.

Кіріспе

Шығармашылық индустрияның даму әлеуеті зор және көптеген елдердің экономикасына елеулі үлес қосады. Дегенмен,олардың дамуы назар мен ресурстарды қажет етеді. Шығармашылық экономика тұжырымдамасы идеялардан өзгеше құндылық жасау үшін адамның шығармашылық қиялын пайдалануға негізделген. Бұл белгілі бір секторлармен шектелетін креативті индустриялардың тұжырымдамасы.

Қазақстанда «креативті қалалар» және креативті индустриялар тақырыбы креативті болса да,жаңа салалар қазірдің өзінде екі негізгі секторда шоғырланған жарнама және ақпараттық технологиялар секторы. Дегенмен, аймақтың кино, музыка, дизайн, сәулет және т.б. сияқты мәдени және шығармашылық салаларын дамыту үшін орасан зор әлеуеті бар.

Шығармашылық индустрияны дамыту көптеген пайда әкеледі, соның ішінде жоғары білікті мамандарды құру үшін жұмысқа орналасу мүмкіндігі туризмді дамыту және олар орналасқан аймақтың беделін арттыру.

Бірақ олардың дамуына қаржылық ресурстардың шектеулілігі, білікті мамандардың жетіспеушілігі, заңнамалық және экономикалық саладағы тұрақсыздық, өнімді өткізу сияқты кедергілер туындауы мүмкін [1].

Сонымен қатар қиындықтар шығармашылықтарды дамытуға жәрдемдесу үшін олардың өсуіне қолайлы жағдайлар жасауға,оның ішінде білікті кадрлардың болуына, мемлекеттік және іскер топтар тарапынан қаржылық және ұйымдастырушылық қолдауға, қолайлы экономикалық инвестициялық орта жасауға көңіл бөлінеді. Сонымен қатар, бұл салада халықаралық ынтымақтастықты дамытып, креативті индустрия дамып келе жатқан елдермен тәжірибе алмасу маңызды [2].

Салалар, төлеу қажет шығармашылық индустриядағы инновациялардың ауқымы шығармашылық индустриядағы инновация тұтынушылардың қажеттіліктерін қанағаттандыру және саладағы өнімділік пен тиімділікті арттыру үшін ең жаңа әдістерді пайдаланатын жаңа идеяларды,тұжырымдамаларды, өнімдерді, қызметтерді және технологияларды қамтиды [4].

Инновацияның нақты мысалдары салаға байланысты әр түрлі болуы мүмкін,бірақ жалпы олар мыналарды қамтуы мүмкін:

Виртуалды және кеңейтілген шындық: Бұл технология сізге көбірек ақпараттандыру үшін пайдалануға болатын бірегей көрнекі және есту әсерлерін жасауға мүмкіндік береді. ойындар, фильмдер және театр қойылымдары сияқты интерактивті және эмоционалды тартымды өнімдер. Мысалы,виртуалды шындық (VR) - бұл толығымен ойдан шығарылған немесе нақты әлемді көшіретін пайдаланушының виртуалды әлемде болуы туралы елесін жасайтын технология. Бұл технология әртүрлі салаларда кеңінен қолданылады, соның ішінде медицина, білім беруде, өндірісте және ойын ойнауда кеңінен қолданылады «Гример-постижёр» кәсібін дамытудағы заманауи тенденциялар келесі аспектілерде көрінеді.

Біріншіден, «гримёр-постижёр» мамандығының дамуы театр, киноиндустрия,теледидар,сән көрсетілімдері,музыкалық бейнелер,фотосессиялар және шоу-бағдарламалар сияқты әртүрлі ойын-сауық түрлерінің танымалдылығыменбайланысты.Бұл гримерларға әр жобаның талаптарына, әртүрлі дәуірлерге, стильдер мен жанрларға бейімделуді және қажетті бейнелерді жасау үшін әртүрлі бет, тері және шаш түрлерімен жұмыс істей білуді талап етеді. Қазіргі кинода қаһармандардың образдарын жасау ал теледидар индустриясы арнайы эффектілер мен компьютерлік графиканы көбірек пайдаланады. Цифрлық технология фильмдер мен теледидарлар үшін грим жасау процесінің ажырамас бөлігіне айналды, бейнелерді жанды, шынайы және мәнерлі етеді. Бұған мысал ретінде виртуалды грим жасауды келтіруге болады: цифрлық технология сонымен қатар беттегі қартаю процесін және әртүрлі жарақаттарды елестетуге мүмкіндік береді. Бұл визуализацияға мүмкіндік береді, әртістерге әр түрлі жағдайларда олардың кейіпкерлері қандай болуы керек екенін, әртістердің беттеріне қолданбас бұрын әртүрлі грим нұсқаларымен қалай көрінетінін жақсы түсінуге мүмкіндік береді. Сандық технологияның пайда болуымен театрлық грим жаңа мүмкіндіктер мен

құралдарға ие болды. Егер бұрын гримерлар қолмен грим жасауы керек болса, енді сіз бұл үшін арнайы бағдарламалар мен қосымшаларды пайдалана аласыз. грим суретшілері кейіпкерлердің интерактивті және шынайы көріністерін жасау үшін кеңейтілген шындық бағдарламаларына импортталатын бет модельдерін жасау үшін 3D бет модельдеу және анимация бағдарламаларын пайдаланады. Толықтырылған шындық (AR) технологияларын пайдалану бірегей театрлық грим жасау үшін үлкен әлеует береді, дегенмен театрлық гримді пайдалана отырып бейнелерді жүзеге асырудағы мамандардың негізгі жұмысы әртүрлі материалдарды,құралдарды және технологияларды қолдану арқылы қолмен орындалады.

Екіншіден, косметика өнеркәсібінде жаңа технологиялар мен инновациялардың пайда болуымен макияж суретшілері күрделі және ерекше көріністер жасау үшін өнімдер мен құралдардың кең спектріне қол жеткізе алады. Мамандар клиенттердің жеке ерекшеліктерін, олардың қажеттіліктері мен қалауларын ескеруі керек. Олардың грим ретінде дағдылары және әртүрлі грим әдістері болуы керек.Олар жалған мұрттарды, шаштараздарды, париктерді, жасанды материалдарды, маскаларды, протездерді, сондай-ақ әртүрлі арнайы эффектілерді пайдалана алады,максималды жасалған кескінге қол жеткізу үшін бұрын қол жетімді болмаған компьютерлік графика және басқа инновациялық құралдар реализм.

Үшіншіден, «гример-постижер»мамандығы барған сайын танылып, құрметтеліп келеді. Бұл кәсіпқойлықты,шығармашылық ойлауды және стилистерлер, костюмдер дизайнерлері және режиссерлер сияқты басқа мамандармен командада жұмыс істеу қабілетін талап етеді. Грим мамандығын дамытудағы жаңашылдық шығармашылық көзқарас пен экспериментте жатыр. Заманауи мәдени индустрияның талаптарын қанағаттандыру және бірегей және ерекше бейнелерді жасау үшін грим суретшілері жаңа идеяларды ойлап, түстермен, текстуралармен және пішіндермен тәжірибе жасау еркіндігіне ие болуы керек және тез өзгеруге дайын болуы керек. Соңында,грим суретшісі мамандығын дамытудағы қазіргі тенденциялар этика мен қауіпсіздіктің маңызды аспектілерін қамтиды.

Ақырында, «гример-постижер кәсібін дамытудағы заманауи тенденциялар маңызды аспектілерді қамтиды,олардың кейбіреулері: этика және қауіпсіздік.

-Мұнда Қауіпсіз пайдалану өнімдер. Гример өз жұмыстарында қолданылатын косметикалық өнімдердің құрамына мұқият болуы керек. Олар тек сертификатталған косметиканы пайдалануы керек және өнімдерде зиянды немесе тыйым салынғанингредиенттердің болмауын қамтамасыз етуі керек.

-Гигиена, гримерлар міндетті түрде инфекциялардың таралуын болдырмау үшін гигиенаның ең жоғары стандарттарын сақтау. Бұған қолды үнемі жуу, таза щеткалар мен құралдарды пайдалану және әр қолданғаннан кейін макияжды дұрыс тазалау кіреді.

- Аллергиялық реакцияларды бақылау. грим суретшілері тұтынушыларды ықтимал қауіптер туралы ескертуі керек және қолданар алдында аллергиялық реакцияларға алдын ала сынақ жүргізуі керек.

- Жеке ерекшеліктерін ескеру, грим суретшілері тері және шаш түрі,сезімталдық пен артықшылықтар, аллергиялық реакциялар мүмкіндігі сияқты клиенттердің жеке ерекшеліктерін ескеруі керек. Олар өз әдістері мен өнімдерін әр клиентке жеке сәйкестендіруге дайын болуы керек.

-Этикалық нормалар, грим суретшілері этикалық стандарттарды сақтауы және өз клиенттерінен ақпараттың құпиялығын сақтауы керек. Олар жеке ақпаратты жария етпеуі немесе жұмыс барысында алынған ақпаратты орынсыз мақсаттарда пайдаланбауы керек.

-Мамандардың экологиялық санасы, қазіргі әлемде экологиялық мәселелерге көбірек көңіл бөлінуде. Грим суретшілері косметика өнеркәсібіндегі экологиялық тұрақты тәжірибелерден хабардар болуы керек. Оларға назар аудару керек.

Гримерлар экологиялық таза косметика өнеркәсібіне балама нұсқаларды біледі. Олар өнімдерді, табиғи және органикалық ресурстарды пайдалануға, тиімді пайдалануға назар аударуы керек Қалдықтарды азайту үшін; Жануарларда сыналмаған және қоршаған ортаға

ең аз әсер ететін өнімдерді таңдаңыз. Санитарлық-гигиеналық ережелерді сақтау «визажист» мамандығының ажырамас бөлігі болып табылады, ол үшін қауіпсіздік пен жайлылықты қамтамасыз етеді. Этикалықтұтынушылар.Жалпы, «гример-постижер» кәсібі дамып,мәдени технологиясы мен индустриясының заманауи талаптарына бейімделуде. экспансия Шығармашылық қабілеттердің дамуы мен кәсібиліктің жоғарылауымен гримерлар әсерлі және ұмытылмас кәсіби бейнелерді жасауда және шығармашылық кәсіптегі адамдарға өздерінің ең жабайы идеяларын жүзеге асыруға көмектесуде маңызды рөл атқарады.

Әдебиеттер тізімі:

1.**Щербаков В.А.** «Искусство грима» учебное пособие для студентов, обучающихся по специализации «Сценография грима театра, кино и ТВ / **Щербаков В.А**. — Алматы — КАЗНАИ им. Т.Жургенова, 2007. — 45 с. — ISBN 9965-13-171-6. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система. — URL: https://onlinelib.kz

2.**Халықов Қ.З.** Сценографиядағы инновациялық технологиялар. Оқу-әдістемелік құралы. / **Халықов Қ.З.** — Алматы — Т.Қ.Жүргенов ат.ҚҰӨА, 2019. — 49 с. — ISBN 9965-630-62-3. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система. — URL: https://onlinelib.kz

3.Составитель: **Л.П. Медведева** Учебно-методический комплекс дисциплины «Парикмахерское дело» для студентов специальности 5В041000 «Сценография» специализации «Сценография грима театра, кино и ТВ » / Составитель: **Л.П. Медведева** — Алматы — КазНАИ им.Т.Жургенова, 2010. — 115 с. — ISBN 000-000-000-0. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система. — URL: https://onlinelib.kz

4. **Жангужинова, М.Е.**Методика формирования профессиональный компетентности [Текст]:Учебно-методическое пособие / **М.Е. Жангужинова**.- Алматы: ТОО "Лантар Трейд, 2020.- 91 с.ISBN 9789984-44-217-4

5. **Баймуханова, Ж.А.**Программа профессиональный практики образовательной программы "Мультимедийная сценография" [Текст] / **Ж.А. Баймуханова.**- Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2021.- 40 с. ISBN 978-601-265-231-4

6. **Мынбаева, А.К.**Основы научно-педагогических исследований [Текст]: Курс лекций для бакалавриата / Алматы: Қазақ университеті, 2013.- 220 с.ISBN **А.К.Мынбаева**.-978-601-04-0318-5

7. **Тозик, В.Т.**Компьютерная графика дизайн [Текст]: учебник / В.Т. **Тозик, Л.М.** Корпан.- 6-е издания.- М: Издательский центр "Академия", 2015.- 208с.ISBN 978-5-4468-2303-1

8. **Халықов, Қ.З.**Сценография: қазақ драма театрындағы қойылымдардың көркемдік тиімділігі [Мәтін]: Монография / **Қ.З. Халықов,** Қ.Ж. Тустикбаев.- Алматы: Smart University Press, 2023.- 161 б.ISBN 978-601-269-109-2

9. **Базанов, В.В.**Сцена XX века: Учебное пособие / **В.В. Базанов**.- 2-изд., стер.- СПб.: Лань, Планета Музыки, 2022.- 260 с.ISBN 978--5-8114-8782-0 Лань

10. **Гвоздева, В.А.**Основы построение автоматизированных информационных систем [Текст]: учебник / **В.А. Гвоздева, И.Ю. Лаврентьева**.- М: ИД Форум, 2018.- 318 с.ISBN 978-5-8199-0315-5

11. **Бисембаева, А.А.** Сценография мен театр кеңістігінің игерілу концепциялары ("Прагалыквадриеннале" кµрмелерінің мысалында) [Мєтін]: С6М041000- "Сценография "мамандыѓы бойынша µнертану ѓылымының магистрі дєрежесін алу үшін дайындалѓан магистрлік диссертация (ѓылыми-педагогикалыќ баѓыт) / **Айдана Абаевна Бисембаева**.- Алматы: Т.Жүргенов атын.ЌазҰӨА, 2019.- 104 б.

12. **Айдарова, М.С.** ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ [Текст]: Магистерская диссертация на соискание степени магистра искусствоведческих наук по ОП 7М02195 - "Искусствоведение" (научно-педагогическое направление / **М.С. Айдарова**; Научный руководитель, (**С.Ж., Кобжанова**.- Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенева, 2023.- 81с.

УДК 792.01

Hrotsvitha of Gandersheim: The First Female Playwright in Theatre History

Хросвита Гандерсгеймская: первая женщина-драматург в истории театра

Ana Kvinikadze
PhD Program, PhD student of Art Studies, Specialty: Theatre Studies
Konstantine Gamsakhurdia Sokhumi State Drama Theatre / Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia, Tbilisi
E-mail: anuki.kvinikadze21@gmail.com

Аннотация. Сегодня гендерные исследования являются одной из ключевых тем в театре и академической науке, что подтверждает актуальность данной статьи. В ней исследуются биография и вклад Хросвиты Гандерсгеймской, первой в истории театра и драмы известной исследователям женщины-драматурга. Основное внимание в статье уделяется уникальному статусу Хросвиты как драматурга в эпоху существования церковного запрета театральных представлений. В статье приводится анализ ее литературных трудов, в центре которого - ее драматические произведения и их особенная значимость в контексте вызова традиционным гендерным ролям и религиозным мотивам. Цель исследования заключается в раскрытии новаторских достижений Хросвиты и оценке ее влияния на историю женской литературы, западную драматургию и „феминизм“. Методология исследования включает в себя элементы исторического анализа и литературного обсуждения. В рамках данной методики проводится анализ произведений Хросвиты с учетом исторических особенностей периода раннего средневековья и воздействия церкви на сферу театрального искусства. Помимо этого, в статье представлен анализ феминистской перспективы, заложенной в творчестве Хросвиты, и изучается её представление о сильных женских персонажах. В этой научной работе Хросвита предстаёт перед нами как первопроходец, нарушающий устоявшиеся общественные стереотипы и смело создающий неканонические драматические произведения. Результаты нашего исследования подчёркивают продолжающееся влияние Хросвиты на развитие театра, литературы и феминистской мысли. Творчество Хросвиты выходит за рамки исторической узнаваемости. Её тексты продолжают формировать дискуссии о роли женщин в культуре и научных кругах, что делает её определяющей фигурой для исследователей и феминисток, интересующихся ранними женщинами-писательницами и драматургами. В завершение следует подчеркнуть, что Хросвита Гандерсгеймская занимает важнейшее место в истории театра, женской истории и западной литературы. Её имя, которое буквально переводится как «сильный голос», идеально отражает её новаторскую роль как первой женщины-драматурга. Её произведения ставят под сомнение устоявшиеся гендерные стереотипы, и её наследие остаётся живым, вдохновляя женщин-писательниц и учёных более позднего времени. Глубокий след, оставленный Хросвитой в искусстве, выходит за рамки определенного исторического периода, укрепляя её статус как выдающейся фигуры в истории вклада женщин в культуру и науку.

Annotation: This article delves into the life and contributions of Hrotsvitha of Gandersheim, the earliest recorded female playwright in the history of theatre and drama. The focus is on Hrotsvitha's unique position as a playwright during a time when the church had banned theatrical activities. It explores her literary works, particularly her dramas, and their significance in challenging traditional gender roles and religious themes. The purpose of this work is to shed light on Hrotsvitha's groundbreaking achievements and her impact on the history of women's literature, Western drama, and feminism. It aims to provide a comprehensive understanding of her life, works, and legacy. The

methodology involves historical research and literary analysis. It examines Hrotsvitha's writings, situating them in the context of the early Middle Ages and the church's influence on theatre. It also explores her feminist perspective and the portrayal of strong female characters in her plays. Her works challenged gender roles and explored themes such as gender violence and women's autonomy. The results highlight her lasting influence on theatre, literature, and the feminist discourse. Hrotsvitha's legacy extends beyond historical recognition. Her contributions continue to shape discussions about women's roles in culture and academia, making her a pivotal figure for scholars and feminists interested in early women writers and dramatists. In conclusion, Hrotsvitha of Gandersheim occupies a significant place in theatre history, women's history, and Western literature. Her name, meaning "strong voice," aptly characterizes her pioneering role as the first recorded female playwright. Her works challenge traditional gender roles, and her legacy endures, inspiring later women writers and scholars. Hrotsvitha's profound impact transcends time, solidifying her position as a trailblazing figure in the history of women's contributions to culture and academia.

Ключевые слова: Хроцвита, Женщина-драматург, История театра, Гендерные исследования, Феминизм, Средневековая литература, Западная драма, Женские писательницы, Гендерные роли.

Keywords: Hrotsvitha, Female playwright, Theatre history, Gender studies, Feminism, Medieval literature, Western drama, Women writers, Gender roles.

In the history of world theatre and drama, Hrotsvitha, also known as Roswitha von Gandersheim or Hrosvit (c. 935-973), is recognized as the earliest known female playwright. Accurate biographical details of her life have been largely lost to history, with the majority of our knowledge about Hrotsvitha derived from a one surviving manuscript. In Munich, the Bavarian State Library (German: Bayerische Staatsbibliothek) preserves the most significant manuscript of her works, which contains eight legends about saints, six dramas, and two historical epics, accompanied by prefaces, dedicatory poems and inscriptions, from which we learn scant information about her life and work. Hrotsvitha was born into a noble family in the German city of Bad Gandersheim and subsequently assumed the role of canoness of the monastery of Gandersheim. She wrote in Medieval Latin and devided her work into three volumes. The first volume, known as „Liber Primus“ (The Book of Legends) includes eight legends about saints: „Maria“, „Ascensio“, „Gongolfus“, „Pelagius“, „Theophilus“, „Basilius“, „Dionysius“, and „Agnes“. The second volume, referred to as „Liber Secundus“ (The Book of Drama) presents six plays: „Gallicanus“, „Dulcitius“, „Calimachus“, „Abraham“, „Pafnutius”, and „Sapientia“ and the third volume, known as „Liber Tertius“ (Epic), is dedicated to the prominent representatives of the Saxon dynasty, Emperors Otto I and Otto II. Within this volume, Hrotsvitha presents two historical epics: „Gesta Oddonis“, which narrates the saga of the Ottonian dynasty and its ascension to authority, and „Primordia Coenobii Gandeshemensis“, which chronicles the history of Gandersheim Abbey.

Among Hrotsvitha's works, her dramas are widely regarded as the most significant. She holds the distinction of being the first playwright to pen dramas in the Latin West following the decline of the Roman Empire. During the early Middle Ages (c. 900-1050), the era in which Hrotsvitha lived and worked, all theatrical activities were banned by the church. This process is tied to the growth of Christianity and its strengthening. Even during the time of Western Roman Empire, the Christian Church imposed limitations on theatrical performances, a restriction attributed to various factors. Firstly, theatre was closely associated with pagan deity festivals. Additionally, the often satirical and at times derisive nature of mime performances offended the moral sense of church leaders. Mimes frequently ridiculed Christian rituals such as baptism and the eucharist, which involved the sacrament of bread and wine. As a result, the break between the church and the theatre became inevitable. Tertullian (c. 155 – c. 220 C.E.), the North African theologian, strongly criticized the theatre in his

work „De Spectaculis“, contending that Christians should abstain from attending the theatre once they were baptized [1, p.64]. Starting around 300 C.E., church councils tried to discourage Christians from going to theatres. By 398, the Council of Carthage even declared that Christians who attended the theatre instead of church on holy days would face excommunication. Actors were prohibited from partaking in church sacraments until they abandoned their profession. This decree persisted in many regions until the eighteenth century. Following the collapse of the Western Roman Empire in 476, organized theatrical performances all but vanished in Western Europe, a consequence tied to the emergence of new historical circumstances. However, the enduring impact of ancient culture remained notable during the development of feudal society. Theatrical elements persevered in at least two distinct forms of engagement: within popular folk festivals, where people celebrated the changing seasons with games, songs, and dances marking the end of winter, the arrival of spring, and bountiful harvests, as well as in pagan rituals and Christian ceremonies. Moreover, small traveling theatre groups, made up mainly of storytellers, clowns, acrobats, jugglers, tightrope walkers, and animal trainers, offered entertainment to wherever there was an audience. It appears that their activities were notably pronounced in the 9th century, as this period witnessed the highest number of church decrees issued against professional entertainers, specifically histrions. In the early Middle Ages, the (dramatic) theatre supposed to be reborn from these „early theatrical forms“, as it happened in the 6th century BC.

Drama largely disappeared from Western Europe when Christianity gained political prominence in the fourth century [2, p.5]. Hrotsvitha of Gandersheim turned out to be the first (female) dramatist to write non-liturgical dramas in the early Middle Ages. In her second book Liber Secundus (The Book of Drama) Hrotsvitha combined six Latin plays, which she created under the influence of the comedies by the Roman playwright Terence. However, in contrast to the latter, her plays centered around religious themes. It is widely believed that Hrotsvitha’s works were never staged, and most scholars concur that they resemble „closet drama“, intended not for direct stage performance but for reading. Hrotsvitha’s dramas were initially published in 1501 and had a significant impact on religious and didactic plays during the 16th century. Her plays hold significant importance in the history of theatre for several reasons: Hrotsvitha is the earliest recorded female playwright, the pioneering Western dramatist of the post-classical era, and the first to introduce a feminist perspective into drama. In her plays, composed in rhyming prose, Hrotsvitha contrasted the worldview of the Carthage-born Roman playwright Publius Terentius with the Christian perspective. She delved into topics such as the persecution of Christian women during the pagan Roman era, as seen in „Dulcitius“ and „Sapientia“, and also explored narratives of women who converted to Christianity, exemplified by „Abraham“. Overall, it can be said that her plays belonged to the hagiographic genre, which is unsurprising considering that Hrotsvitha's works were grounded in the values of the prevailing Christian religion during the Middle Ages. However, it is possible to analyze her work from a feminist perspective. Many of her dramas showcase female characters who receive equitable treatment from the author, spanning from prostitutes to devout women. The virgin/harlot (Mary/Eve) dichotomy offers valuable insights into the analysis of how Hrotsvitha reflects the societal attitudes toward women prevalent in the 10th century [3, p.96]. Hrotsvitha of Gandersheim's plays can be seen as addressing topics relevant to women in her era, including marriage, prostitution, rape, and the objectification of women by men. For instance, the plays „Dulcitius“ and „Calimachus“ tackle the issue of gender violence as a form of oppression experienced by women during the Middle Ages. Characterizations of women in the literature of Hrotsvitha's era were notably infrequent. In both classical texts and hagiographic works, female characters typically occupied passive roles, serving primarily as objects defined by their relationship to male figures. Hrotsvitha of Gandersheim, however, stands as a pioneering figure in literature, as she was among the first to endow female characters in her writings with autonomy and agency. Hrotsvitha's writings reflect feminist ideas, and she's one of the few women from the early Middle Ages who wrote about her life. Hrotsvitha of Gandersheim is a unique figure from the tenth

century who offered a historical perspective from a woman's point of view. This distinction led to her recognition as one of the important figures in the history of women. Her works remained entirely unknown to the public until 1493 when the humanist scholar Conrad Celtes (German: Konrad Celtes; Latin: Conradus Celtis; 1459-1508) rediscovered them in the Cloister of St. Emmeram in Regensburg. They were published in the original Latin in the year 1501. Hrotsvitha of Gandersheim's works were translated into English in the 1600s, leading to increased interest in her writings. In the 1970s, feminists rediscovered Hrotsvitha's works and interpreted them through a gendered lens. They used her writings to argue that women in the past held significant roles in society, even though much of their work had been lost or disregarded for a considerable period. This observation is reinforced by the case of Hrotsvitha, whose presence is conspicuously absent in the annals of theatrical, dramatic, and literary history. Hrotsvitha of Gandersheim's persona continues to captivate contemporary feminist scholars, enriching our comprehension of the historical recognition, achievements, and relevance of women who have long been excluded and marginalized from prevailing metanarratives. However, it's important to acknowledge that, despite the evident traces of feminist discourse in Hrotsvitha's work, she cannot be categorized as a proto-feminist writer in the conventional sense. This is because, as a female Christian canonist living in the 10th century, she adhered to the belief that, following the biblical Eve's fall, women were considered to be at a lower status, both physically and intellectually, compared to men. This perspective, spanning from the early Middle Ages to the present day, drew its influence from several foundational texts of Christianity, including the initial canonical book of the Bible, Genesis. Considering this context, it is probable that Hrotsvitha, as the canoness of the Gandersheim monastery, aligned with the prevailing Christian views on gender roles and functions that were prevalent in her society at that time.

It is noteworthy that the name Hrotsvitha, meaning „strong voice“ or „strong shout”, is quite apropos, considering her unique position as the singular playwright we know of who successfully bridged the gap between ancient Roman and Greek classics with medieval European drama. Her name holds a pivotal role in the history of women's literature, as she was the first to demonstrate to society that there is a place for women writers in various forms of literary expression, including drama. Hrotsvitha of Gandersheim's plays hold monumental significance in the realm of women's dramaturgy, given the historical scarcity of female playwrights in Western theatre. Following in Hrotsvitha 's footsteps, several female church servants started writing dramas. Among them, one of the most significant figures is the German Benedictine abbess, writer, composer and philosopher Hildegard of Bingen (German: Hildegard von Bingen; Latin: Hildegardis Bingensis; c. 1098-1179), who is also recognized as Saint Hildegard and the Sibyl of the Rhine. One of her notable works is the Latin drama titled „Ordo Virtutum” (c. 1151), which is believed to be among the earliest examples of allegorical drama - Morality play. Rather than recounting biblical narratives, the lives of saints, or miraculous events, the Ordo Virtutum portrays a conflict for the human soul between the Virtues and the Devil. This allegorical drama, depicting the battle between personified virtues and the forces of evil, was performed within a community of noblewomen and nuns at Hildegard's convent. Similar to Hrotsvitha of Gandersheim, Hildegard of Bingen introduces a feminist perspective to drama. In this play, the „virtues" are embodied as women, a departure from the customary male patriarchs and prophets, and they play a pivotal role in reintegrating the fallen into the community of believers. Another notable aspect is Hildegard's portrayal of the devil as a male figure who does not sing but rather screams and roars. According to the author's perspective, this is because the devil is incapable of creating divine harmony. Other nuns, like Hrotsvitha and Hildegard of Bingen, made notable contributions to the development of theatre and drama throughout the Middle Ages. For instance, Katherine of Sutton, Abbess of Barking (active between 1358 and 1376), authored plays in late fourteenth-century England. However, the majority of these women writers remained predominantly associated with religious-themed dramas.

In summary, Hrotsvitha of Gandersheim holds a significant place not only in the realm of theatre history but also in women's history, Western literature, and the Middle Ages as a whole. Her writings challenge traditional gender roles and offer insights into the intersection of religion, gender, and society in her time, making them still relevant to scholars today. Beyond historical recognition, she is acknowledged as the first female writer and poet in the German-speaking world and a pioneering female historian. She stands alongside notable historians of her time, such as Flodoard, Liutprand of Cremona, and Widukind of Corvey [4, p.96]. Hrotsvitha's legacy is a multifaceted one that goes beyond her pioneering literary and historical contributions. It continues to shape the ongoing conversation about women's contributions to culture and academia, making her a pivotal figure in history.

Bibliography:

Books:

1. Brockett O. Hildy F. The Theatre. - Boston: Allyn and Bacon, 2003. - p. 64.
2. McCall R. Do this: liturgy as performance. - Indiana: University of Notre Dame Press, 2007. - p. 5.
3. McCue L. Feminist Views of the Fallen Woman: From Hrotsvit of Gandersheim to Rebecca Prichard. – California: University of California, 2015. - p. 96.
4. Reuter T. The New Cambridge Medieval History. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015. - p. 96.

Electronic Resources:

1. Celtis K. Hrotsvitha's Poems // Library of Congress www.loc.gov / URL: https://www.loc.gov/item/2021667975 (Accessed on 25.09.2023).
2. Hrotsvitha G. The Plays of Roswitha // The Project Gutenberg www.gutenberg.org / URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/59770/pg59770-images.html#fn1 (Accessed on 25.09.2023).
3. Sack H. Hrotsvitha of Gandersheim - The Most Remarkable Women of her Time // Scihi Blog www.scihi.org / URL: http://scihi.org/hrotsvitha-gandersheim/#google_vignette (Accessed on 25.09.2023).

The question of interpretation of the new drama

In Sofo Kelbakiani's play "Freken Julie"

Тамта каджаиа
Грузинский театр Шота Руставели
и аспирант Государственного университета «Кино».
Руководитель темы:* Лаша Чхартишвили *– доктор искусствоведения, доцент

аннотация
В европейском театре в конце 19 — начале 20 веков начались большие перемены в искусстве. В их числе и в театральном искусстве, что привело к формированию нового течения. Эпоха, названная «новой драмой», противостоит уже существовавшему, установившемуся буржуазному вкусу, традиции и позднейшему романтизму.

«Новая драма» — условное обозначение самых незначительных новшеств, которые были осуществлены в европейской драматургии и театре в 1860-1890-е годы. Новая драматургия задумывалась как социально-психологическая драматургия, тесно связанная с процессами, происходящими в литературной прозе. В нем основное внимание уделялось естественности, неприукрашенному изображению действительности, показу социальных или психологических основ человеческого поведения. На первый план в театре вышли темы, актуальные для общества. «Новая драма» бросила вызов буржуазной, изысканной и гламурной эстетике позднего романтизма. В противовес сложившемуся мелодраматическому репертуару он вывел на сцену новые социальные типы, подчеркнул драматизм человеческого существования.
Режиссер Софо Келбакян предлагает поставить в театре Атонели пьесу драматурга "женоненавистник". Для Софо Кельбакяна, как и для автора пьесы, Фрекен, Жан и Кристина — персонажи, которые предстают «гнилыми деревьями» и не дают расти новым деревьям. Наконец, мы видим, что режиссер Софо Келбакян более или менее разделял взгляды драматурга. Главная актриса Анастасия Чантурая — именно тот персонаж-полумужчина/женщина, каким его представляет драматург. Декорации в спектакле минималистичны, грим отвергается и в основном используются только те вещи, которые упомянуты в аннотации к спектаклю. Основное внимание уделяется актерским способностям, что позволяет думать, что режиссер частично разделяет мысли драматурга как идею (фабулу), а своей концепцией делает произведение актуальным и предлагает зрителю разные точки зрения.

Keywords: August Strindberg, New Drama, Naturalism, Symbolism, Freken Jules

The works created in the period of Modern Art (1860-1970) are united by the desire for experiments and the neglect of traditions, a kind of rejection, destruction.
In the European theater at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, great changes in art began. Among them, in theater art, which led to the formation of a new current. The era called "new drama" is opposed to the already existing, established bourgeois taste, tradition and later romanticism.
New drama" is a conditional designation of the most important innovations that were implemented in European dramaturgy and theater in the 1860s-1890s. The new drama was conceived as socio-psychological dramaturgy, which was closely connected with the processes taking place in literary prose. It was focused on naturalness, unadorned depiction of reality, showing the social or psychological foundations of human behavior. In the theater, topical topics for the society came to the fore. The "new drama" challenged the bourgeois, tasteful, and glamorous aesthetics of late romanticism. In contrast to the established melodramatic repertoire, he brought new social types to the stage and emphasized the drama of human existence.
Technical progress, as a global event and increasing the horizon of consciousness, led to the "unfolding" of conflicts and brought to the fore in literature and drama new social types, heroes of a new era, a new person of a new time with a new outlook and aspirations.
The founders-representatives of the new drama are considered to be the playwrights of the end of the 19th century and the beginning of the 20th century with a completely different outlook and style: the French Brie, the German Hauptmann and Zudermann, the Austrian Wedekind, the Swedish Strindberg, the British Shaw, the Spanish Buenevente, the Russian Tolstoy and Chekhov... "New Among the creators of "drama", the monumental figure of the playwright Henrik Ibsen, standing at its beginnings, stands out.
Along with the sharp development and expansion of the horizon of consciousness, people have discovered many contradictions in their worldview and everyday life. This is what led to the "unfolding" of intense moral-philosophical or social conflicts in literature and theater - between truth

and lies, being and thinking, self-awareness and behavior. All this was reflected in his psychological or symbolic drama.

In the history of the theater, August Strindberg first of all entered as a dramatist, however, in fact, he was also a reformer of the modern stage and had quite interesting views on the theater. In his theatrical thinking, we can find many different elements of theatrical aesthetics, on the one hand, he is close to the directorial principles of naturalism, methods of psychological theater, and on the other hand, to modernist directing.

Strindberg believes that the actor, in order to fully reveal the face of the character, must study the play very well, because the character is often characterized by replicas of other characters. An artist must also be a good listener. The partners on the stage have to listen carefully to each other, which is very difficult, because these words have been said and heard many times. He should have a sense of moderation and style and should know when to use this or that method. It should be understood that mimicry taken from farce is unsuitable for drama and tragedy. "Any means to effect"[10] is unjustified.

"You have to give the actor as much freedom as possible... I was repeatedly noticed at the general rehearsal, how the artist changed my idea. If I was satisfied that his performance was the result of thoughtful work and did not disrupt the action as a whole, I allowed the actor to play as he wished."[11]

The director Sofo Kelbakian is proposing to stage the dramatist's play "The Misogynist" in the Atoneli Theater.

In the play, on the stage we see a long kitchen table on which all the necessary props described in the play are placed. A transparent glass box has been added, which creates an associative image of an aquarium. There is a round mirror on the wall on the left, which depicts a bunch of hands with burning fire, it seems to be an invisible character and periodically points to the fire that is moving on the stage and disturbs both the audience and the actors. The performance is opened by the character of Christina (Taki Mumladze), who in a blonde wig introduces us to the leading introduction of August Strindberg's play. I think the embodiment of a misogynist playwright in a woman's body is another interesting finding of the director. I would like to mention here about the introduction of "Freken Jules", which has the meaning of a manifesto. Strindberg himself analyzes the play in detail and provides a kind of guide for the directors. Sofo Kelbakiani meticulously follows the playwright's instructions, although she creates her own interpretation with individual details. The director also does not forget the fourth wall and leaves the entrance to the stage open, which the playwright attaches great importance to and explains that the fourth wall left open in the play is important for the audience to develop their imagination.

The clothes of the characters absolutely define the character of the actors. Christine's black dress in the kitchen apron looks quite modest and plain, but as soon as she takes off the apron, we see her provocative cleavage, which is quite eye-catching. The character embodied by Taki Mumladze is exactly like this, as if Christine is humble and God-fearing, but at the same time we see a passionate servant whose main interest is marriage.

Irakli Gogoladze creates a rather interesting face for Zhan. Clearly shows the character's goals and aspirations. Jean seems to be tense at the beginning of the play and his monologue is monotonous and monotonous for a short period of time, but the actor offers quite an interesting version of Jean throughout the play, accurately portraying and conveying the character. Irakli Gogoladze enters cleaning the count's boots (as in the play) which he puts in a corner, and throughout the play we see both his spiritual servitude to his master and his desire to wear boots like the count as a leitmotif. The actor tries to be a well-bred, well-educated young man who speaks French, but he still never gets rid of the servant complex and remains the count's lackey until the end. A servant's low-necked "batink" can never become a count's boot. The character of Iraklis Gogoladze accurately conveys the diversity of human nature, in which seemingly mutually exclusive features are combined.

[10] Strindberg A., An Open Letter to the Intimate Theater, in Scandinavian Essays. Vol., 1992, p. 137

[11] Same, Strindberg A., An Open Letter to the Intimate Theater, in Scandinavian Essays. Vol., 1992, p. 137

In the play, during the escape of Jean and Freken, Jules takes a small ant with him, and in the play a fish. This mise-en-scène reminds us of the biblical text where it is said that only the fish survived the flood that God sent to pay for the sins of the people. In Sofo Kelbakiani's play, neither Freken nor his fish can overcome the sins of life. Jules's fish becomes Jean's victim, he chops the live fish in front of us, and we can't read any sympathy on his face.

For Sopho Kelbakian, as well as for the author of the play, Freken, Jean and Christina are the characters who appear as "rotten trees" and do not allow new trees to grow. Finally, we see that the director Sofo Kelbakian more or less shared the views of the playwright. The lead actress Anastasia Chanturaia is exactly the kind of half-man/woman character that the playwright envisions. The scenery in the play is minimalistic, makeup is rejected and mostly only the things mentioned in the play's note are used. The main focus is on the actor's abilities, which allows us to think that the director partially shares the playwright's thoughts as an idea (fabula), and with his concept, he makes the work relevant and offers different perspectives to the audience.

Bibliography:

• Strindberg A., An Open Letter to the Intimate Theater, in the book "Scandinavian Essays". Tb., 1992.

• Modern drama and modern theater. In the book Scandinavian Essays. Tb., 1992.

• Banham, Martin, ed. 1998. The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-43437-8.

•T. Javakhishvili, artistic currents, http://darejanjavaxishvili.blogspot.com/p/blog-page_19.html

УДК 792.022

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ТЕАТРЛАРДЫҢ ТЕАТР ӨНДІРІСІН САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВОДСТВА КАЗАХСТАНСКИХ ТЕАТРОВ

COMPARATIVE ANALYSIS OF THEATER PRODUCTION IN KAZAKHSTAN THEATERS

Болегенова Н.М.,
Темірбек Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның
2 курс магистранты,
Алматы, Қазақстан
nurshatbolegenova@gmail.com
Жангужинова М.Е.,
Темирбек Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның
пед.ғ.док., ассоц. профессоры,
Алматы, Қазақстан
aumira@mail.ru

Аңдатпа: Мақалада қазақстандық театрлардың театр өндірісіне салыстырмалы талдау жүргізілген. Сценографиялық тілді кеңейтудегі және спектакльдің көркемдік бейнесін ашудағы қазақ театрларының театр өндірісін талдау мәселелері осы уақытқа дейін өте аз зерттелген, сондықдан өзекті мәселе болып табылады. Қазақстандық театрлардың театр өндірісін

салыстырмалы талдау театрлардың құрылымы мен ұйымдастырылуын, репертуарын, актерлік құрамын, қаржыландырылуын, мәдениет пен қоғамға ықпалын және т.б. қоса алғанда, әртүрлі аспектілер бойынша орындалуы мүмкін. Қазақ театрларындағы театр қойылымын салыстырмалы талдау Қазақстанның әртүрлі театрларының ұқсастықтары мен айырмашылықтарын зерттеуді көздейді. Мақалада қазақстандық театрлардың театр өндірісіне салыстырмалы талдау жүргізіледі.
Кілт сөздер: *сценография, театр өндірісі, қоюшы-суретші, салыстырмалы талдау, театр, эффект.*

Аннотация: В статье проведен сравнительный анализ театрального производства казахстанских театров. Вопросы анализа театрального производства казахских театров в расширении сценографического языка и раскрытии художественного образа спектакля до сих пор очень мало изучены и поэтому являются актуальной проблемой. Сравнительный анализ театрального производства казахстанских театров может быть выполнен по различным аспектам, включая структуру и организацию театров, репертуар, актерский состав, финансирование, влияние на культуру и общество и др. Сравнительный анализ театральной постановки в казахских театрах предполагает изучение сходств и различий между различными театрами Казахстана. В статье проводится сравнительный анализ театрального производства казахстанских театров.
Ключевые слова: *сценография, театральное производство, художник-постановщик, сравнительный анализ, театр, эффект.*

Abstract: The article presents a comparative analysis of the theatrical production of Kazakhstani theaters. The issues of analyzing the theatrical production of Kazakh theaters in expanding the scenographic language and revealing the artistic image of the performance are still very little studied and therefore are an urgent problem. A comparative analysis of the theatrical production of Kazakhstani theaters can be performed on various aspects, including the structure and organization of theaters, repertoire, cast, financing, impact on culture and society, etc. Comparative analysis of theatrical performances in Kazakh theaters involves the study of similarities and differences between different theaters in Kazakhstan. The article provides a comparative analysis of the theatrical production of Kazakhstani theaters.
Keywords: scenography, theatrical production, production designer, comparative analysis, theater, effect.

Кіріспе. Театр - бұл назар аударуға және көрермендерді шабыттандыруға лайықты оқиғаларды өмірге әкелетін өнер. Қазақстанда театр өнері оның алуан түрлілігі мен тарихын көрсете отырып, елдің мәдени өмірінде маңызды рөл атқарады. Театр -бұл күнделікті өмірді сиқырға айналдырып, актерлік шеберлік, сахна кеңістігі және режиссердің шығармашылығы арқылы адамның терең эмоцияларын жеткізе алатын ерекше өнер. Театрдың назарында әрқашан адам мен оның оқиғалары, оның қуанышы мен азабы, арманы мен азабы. Театр – жанды өзара әрекеттесу өнері. Кино немесе теледидардан айырмашылығы, театр осы жерде және қазір болады. Актерлер мен көрермендер бір кеңістікте және бір уақытта, ортақ тәжірибелер мен эмоциялармен бөліседі. Театрландырылған қойылым – эмпатия мен өзара әрекеттесу әрекеті, мұнда әрбір көрермен ешқашан бұрынғыдай қайталанбайтын бірегей оқиғаның куәсі болады.

Негізгі бөлім. Театр сонымен қатар бейнелеу және дыбыстық әсер ету өнері. Сценография, костюмдер, жарық әсерлері мен музыкалық сүйемелдеу шығарманың атмосферасы мен көңіл-күйін тудырады, көрерменді сюжеттік атмосфераға батырады. Спектакльдің әрбір егжей-тегжейлі элементі көрермендердің эмоционалдық және эстетикалық тәжірибесін арттыру мақсатына қызмет етеді. Сонымен қатар маңызды әлеуметтік-мәдени

мәселелерді талқылайтын алаң болып табылады. Көптеген пьесалар мен қойылымдар өзекті әлеуметтік мәселелерді қозғап, аудиторияда рефлексия мен ішкі диалогты тудырады. Демек, театр қоғамдық пікір мен сананы қалыптастыруда маңызды рөл атқарады.

Театр – әлемді, адам жанын өзгерте алатын өнер. Ол біздің ішкі дүниемізді байытады, түсіну көкжиегімізді кеңейтеді, эмпатия мен шығармашылық ойлауды дамытады. Театр - біздің әлемді қабылдауымызды өзгерте алатын және оны жарқын және бай ете алатын шабыт пен сиқырдың қайнар көзі.

Қазақстанның бай театрлық мұрасы және әр түрлі театр ұжымдары мен кәсіби актерлар ұсынған сан алуан театр сахнасы бар. Елімізде өнердің әртүрлі жанрлары мен стильдерін көрсететін көптеген театрлар бар. Мұнда көрнекті театрландырылған қойылымдарымен назар аударатын Қазақстандағы бірнеше танымал театрлар бар.

Зерттеу нәтижелері. Қазақстандық театрлардың театр өндірісін салыстырмалы талдау театрлардың құрылымы мен ұйымдастырылуын, репертуарын, актерлік құрамын, қаржыландырылуын, мәдениет пен қоғамға ықпалын және т.б. қоса алғанда, әртүрлі аспектілер бойынша орындалуы мүмкін. Қазақ театрларындағы театр қойылымын салыстырмалы талдау Қазақстанның әртүрлі театрларының ұқсастықтары мен айырмашылықтарын зерттеуді көздейді. Төменде зерттеу нәтижесінде мұндай талдауды қалай жасауға болатындығы туралы жалпы шолу берілген.

Қазақстан театрларының бағыттары:

1.Академиялық (Абай атындағы қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры, «Астана Опера» мемлекеттік опера және балет театры, Қарағанды академиялық музыкалық комедия театры, Қ.Қуанышбаев атындағы қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театры)

2.Ұлттық (Мұхтар Әуезов атындағы қазақ мемлекеттік академиялық драма театры, Ғабит Мүсірепов атындағы Қазақ Мемлекеттік Академиялық балалар мен жасөспірімдер театры, Түркістан)

3.Аймақтық (Шахмет Құсайынов атындағы Ақмола облыстық қазақ музыкалық-драма театры, С. Мұқанов атындағы Солтүстік Қазақстан облыстық қазақ музыкалық драма театры, Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театры, Н. Жантөрин атындағы Маңғыстау облысының музыкалық-драма театры, А. Тоқпанов атындағы Жамбыл облыстық қазақ драма театры, Б.Римова атындағы Талдықорған драма театры)

4.Эксперименталдық (АРТиШОК, BUNKER, Жас сахна)

1. Театрлардың құрылымы және ұйымдастырылуы:

- Қазақстанның түрлі өңірлеріндегі театрлар саны.
- Театр түрлері (драма, опера, балет және т.б.).
- Мемлекеттік және жеке қолдау деңгейі.

2. Репертуар:

- Репертуардағы жанрларды салыстыру (классикалық, заманауи драма, комедия, мюзикл және т.б.).
- Шығармалардағы ұлттық және мәдени бірегейлікке баса назар аудару.

3. Актерлік құрам:

- Актерлер мен режиссерлердің кәсіби деңгейі.
- Танымал және жас таланттардың қатысуы.

4. Қаржыландыру:

- Театрларды қаржыландыру көздері (бюджеттік, демеушілік, билет түсімдері).
- Қаржы ресурстарының өндіріс сапасына әсері.

5. Инфрақұрылым және техникалық ресурстар:

- Театр ғимараттары мен жабдықтарының жағдайы.
- Арнайы эффектілер мен ауқымды қойылымдарды өткізуге арналған техникалық мүмкіндіктер.

6. Мәдениет пен қоғамға әсері:

- Қазақстанның мәдени дәстүрлерін сақтау мен ілгерілетудегі театрлардың рөлі.
- Театр қойылымдарының қоғамдық пікір мен пікірталастарға әсері.

7. Жұртшылық және аудитория:

- Қараушының демографиялық профилі.
- Әр түрлі аймақтардағы театр өнеріне қызығушылық деңгейі.

8. Халықаралық ынтымақтастық:

- Қазақ театрларының халықаралық фестивальдар мен жобаларға қатысуы.

9. Инновация және шығармашылық:

- Режиссураға, декорацияларға, костюмдерге және жарықтандыруға инновациялық тәсілдер.

10. Табысы:

- Сыншылар мен аудиториялардың рейтингі.
- Ұлттық және халықаралық марапаттар мен мойындау.

Жанры мен тақырыбы: қазақ театрлары классикалық театр, драма, комедия, мюзикл және эксперименталды қойылымдарды қоса алғанда, пьесалардың кең спектрін қояды. Әр түрлі театрлар тарихи пьесалар, әлеуметтік мәселелер немесе мәдени дәстүрлер сияқты белгілі бір жанрларға немесе тақырыптарға назар аудара алады. Әр түрлі театрлардың репертуарын салыстыру олардың көркемдік көзқарасы мен бірегейлігі туралы түсінік бере алады.

Актерлік стильдер мен әдістер: актерлік өнерге деген көзқарас әр театрда әр түрлі болуы мүмкін. Кейбір театрлар дәстүрлі және ресми көзқарасты ұстануы мүмкін, ал басқалары эксперименттік немесе авангардтық әдістерге баса назар аударуы мүмкін. Әр түрлі театрларда қолданылатын актерлік стильдер мен әдістерді талдау олардың көркемдік ерекшелігін және әр түрлі театр дәстүрлерінің әсерін түсінуге көмектеседі.

Сценография және сахналық шеберлік: театр қойылымдары сонымен қатар сценографиялық дизайнымен және жалпы сахналық шеберлігімен ерекшеленеді. Әр түрлі театрларда әр түрлі бюджеттер мен ресурстар болуы мүмкін, бұл олардың жиынтықтарының мөлшері мен күрделілігінің айырмашылығына әкеледі. Қойылымдардың көрнекі аспектілерін салыстыру әр түрлі театрлар көрсеткен шығармашылық пен техникалық тәжірибеге байланысты болуы мүмкін.

Музыка мен биді қолдану: музыка мен би қазақ театрларында ажырамас рөл атқарады. Дәстүрлі халық музыкасы мен би формалары көбінесе жергілікті мәдениеттің элементтерін заманауи тақырыптармен үйлестіре отырып, қойылымдарға қосылады. Әр түрлі театрларда музыка мен бидің қолданылуын зерттеу олардың қазақ мұрасымен қаншалықты байланысты екенін көрсете алады.

Қабылдау және әсер ету: аудитория мен сыншылардың реакциясын бағалау театр қойылымдарының жетістігі мен әсерін бағалау үшін өте маңызды. Салыстырмалы талдау әр түрлі театрлар мен олардың қойылымдарын қабылдауды бағалау үшін көрермендердің шолуларын, марапаттары мен пікірлерін зерттеуді қамтуы мүмкін.

Қорытынды. Жалпы, қазақ театрларындағы театр қойылымын салыстырмалы талдау қазақ театр сахнасының алуан түрлілігі мен байлығы туралы түсінік беріп, бұл әр түрлі көркемдік көзқарастарды, мәдени әсерлерді және театрдың қазақстандық қоғамды бейнелеу мен қалыптастырудағы рөлін бағалауға мүмкіндік береді.

Салыстырмалы талдау әрбір театрдың күшті және әлсіз жақтарын ашып, қай аспектілері жетілдіруді қажет ететінін анықтайды. Мұндай талдау қазақ театрларын дамытудың стратегияларын әзірлеуге және олардың еліміздің және одан тысқары елдердің мәдени өміріндегі маңызын арттыруға пайдалы болуы мүмкін. Театрларды осы параметрлер бойынша салыстыра отырып, олардың күшті және әлсіз жақтарын анықтауға, сондай-ақ Қазақстандағы театр саласын жетілдіру және дамыту бағыттарын анықтауға болады. Мұндай талдау театрларға олардың қажеттіліктері мен мақсаттарын жақсырақ түсінуге көмектеседі.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:
1. Базанов, в. Сахна техникасы мен технологиясы: Оқу құралы / В. Базанов.- 3-ші басылым..- Санкт-Петербург.: Лан, Музыка Планетасы, 2022.- 372 б.
2. Базанов, В. В. XX ғасыр сахнасы: оқу құралы / В. В. Базанов.- 2-басылым, - Санкт-Петербург.: Лан, Музыка Планетасы, 2022.- 260 б.
3.Сценография: қазақ драма театрындағы қойылымдардың көркемдік тиімділігі: Монография / Қ.З. Халықов, Қ.Ж. Тустикбаев.- Алматы: Smart University Press, 2023.- 161 б.
4. Данилкина И. И. Шығармашылықтағы қиялды бейнелеу тұжырымдамасы мәдениет феномені ретінде: автореф. дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / И. И. Данилкина; Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2009. – 20 с.
5. Елхова О. И. Виртуалды шындықтың онтологиялық мазмұны: автореферат. дис. ... доктор филос. ғылымдар: 09.00.01 / О.И. Елхова. - Уфа, 2011. – 38 б.
6. Крыжановская Я. С. Көрнекі және әсерлі / Я.С. Крыжановская // Мәдениеттану сұрақтары. – 2009. - №10 (қазан). - 4-7 б.
7. Базанова, В. В. Театр ғимараттары мен құрылыстары: құрылымы мен технологиясы [Мәтін]: оқулық / В. В. Базанова.- 2-ші басылым.- Санкт-Петербург.: Санкт-Петербург, 2013.- 104 б.
8. Театртану [Мәтін]: Кіріспе / Кристофер Балм; Аудармашы: Жеңісұлы Е.- 1-ші басылым.- Алматы: Ұлттық аударма бюросы қоғамдық қоры, 2020.- 224 б.

«Ұлттық салт-дәстүрдің классикалық шығармалар бойынша қойылған спектакльдерде көрініс табуы»

М.С. Алтынбек
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан
mereialtynbek@gmail.com

Мақалада қазақ классикалық шығармаларындағы салт-дәстүрдің сахнада көрініс табуы қарастырылған. Көрнекті жазушы-драматург М.Әуезовтың «Қарагөз» трагедиясының бірнеше нұсқасын салыстыра отырып, уақыт өте келе салт-дәстүрдің қандай өзгеріске түскеніне талдау жасалынды. Қойылымдағы режиссерлік шешімдерге және актерлік ойындарға салыстырмалы театртанушылық талдау жасалған.
Түйін сөздер: әдет-ғұрып, автор, драматургия, режиссура, актер.

«Отражение национальных традиций в спектаклях по классическим произведениям»

В статье рассматривается отражение традиций и обычаев в казахских классических произведениях. Сравнивая несколько вариантов трагедии выдающегося писателя-драматурга М. Ауэзова «Карагоз», был проведен анализ того, какие изменения претерпел обычай и традиции с течением времени. Проведен сравнительный театроведческий анализ режиссерских решений и актерской игры в постановках.
Ключевые слова: традиции, автор, драматургия, режиссура, актер.

«Reflection of national traditions in performances based on classical works»

The article considers the reflection of traditions and customs in Kazakh classical works. Comparing several versions of the tragedy of the outstanding writer-playwright M. Auezov "Karagoz", an analysis was made of what changes the custom and traditions have undergone over time. A comparative theatrical analysis of director's decisions and acting in productions is carried out.
Keywords: traditions, author, drama, direction, actor.

Жазылмаған дала заңының бізге тартқан сыйы, атадан-балаға жалғасып отыратын тұрмыстық, әлеуметтік ұстанымдардың бірі салт-дәстүр. Дәстүр – адамдардың іс-әрекеттерін, өмірлік көзқарастарын, рухани болмыстарын реттеу мәселесінде негізгі рөл атқарып, тәрбие негізін қалыптастыруға көмектеседі. Кез-келген дәстүр белгілі бір заманда өзінің өмір сүру заңдылығына толық ие болғаннан кейін ғана ары қарай жалғасын тауып, келер қоғамнан тұрақты орын алады. Демек, біздің қазіргі қоғамда қолданылып жүрген қазақтың әдет-ғұрыптары мәңгілік өмір сүру құқығын алған салт-дәстүрлер деп айтуға толық негіз бар. Ал, уақыт өте келе қолданыстан қалып отырған дәсүрлер өмір сүру салтымызға қарай маңызын жойған. Ұлттық дәстүрдің жаманы болмайды, тозығы болады, тозығы қолданыстан шығып, озығына орын беріп отырады. Қазақ халқының салт-дәстүрлері тіршілік кәсібіне, наным-сенімінен туындап отырған. Кез-келген әдет-ғұрып, сол халықтың дүниетанымынан туындайды. Дүниетанымға байланысты әдет-ғұрып қалыптасып, өмір сүру салтына айналады. Яғни, халқымыздың ежелгі салт-дәстүрі арқылы біз оның дүниетанымын біле аламыз. Дегенмен, көшпелі өркениеттен алыстаған сайын, ата-бабаларымыз аманаттаған салт-дәстүрлеріміздің, наным-сенімдеріміздің, ұлттық рухани болмысымыз бен ұстанымдарымыздан алыстап бара жатырмыз. Ұрпақ тәрбиесінде өлшеусіз үлесі болған отбасылық ғұрыптарды білу бүгінгі жас ұрпақ үшін аса маңызды.

Салт-дәстүр сөзі әр кез қосарланып айтылғанымен, екеуі екі түрлі мағына береді. Салт – күнделікті өмірде жиі қолданылатын мінез-құлық, қарым-қатынас ережелері мен рәсімдер жиынтығы. Ол жеке адам өмірінде еңбек, іс-әрекет, адамгершілік, құқық, діни ережелермен байланысты көрініс береді де, біртіндеп ауыл-аймақ, ру-тайпаға ортақ рәсімге (ритуалға) айналады. Ал, дәстүр – қоғамдық сананың барлық салаларымен байланыста дамыған. Сонымен қатар, дәстүр – тарихи тұрақтанған, қоғамдық қарым-қатынастың ұрпақтан-ұрпаққа жалғасын тауып, көпшілік қоғам мүшелеріне ортақ әдет-ғұрыптардың жинақталған түрі болып табылады. Дәстүрдің өресі салттан әлдеқайда кеңірек. Мұнда салт жеке адам өмірінде көрініс тауып, ақырындап ауыл-аймақ, ру-тайпаға ортақ рәсім ретінде танылса, дәстүр топтасқан қауымның бірыңғай көзқарасынан туындаған рәсім. Яғни бірі тұрақты болса, екіншісі бұл қасиетке ие емес.

Әлем елдеріне көз салатын болсақ, қоғам мәдениеттерінде әдет-ғұрыптардың рөлі мен орны бірдей емес. Батыс Еуропа халықтарында ежелгі әдет-ғұрыптар жоқ. Ал, шығыс елдері ерекше дәстүрлерімен ерекшеленеді және олар үшін салт-дүстүрдің орны ерекше. шығыста тұратын халықтар үшін әдет-ғұрыптардың маңызы өте зор. Ислам дінін ұстанған елдер үшін әдет-ғұрып қоғамдық қатынастардың реттеушісі болып табылады. Қазақ этнопедагогикасында салт-дәстүрдің алатын орны ерекше. Халықтың игі әдеттері дағдылана келе әдет- ғұрыпқа, салт-дәстүрге қалыптасқан.

Кез-келген халықтың ежелгі әдет-ғұрыптарын білу арқылы таным-түсінігін білуге болады. Түркі халқының діннен кейінгі күшті құралдарының бірі – әдет-ғұрпы, салт-дәстүрі болып табылады. Қай ұлт пен ұлысты алып қарасақ та, дәстүрлері халықтық тәрбиеге негізделген болып табылады. Дәстүр қанша уақыт өтсе де ескірмейді, керісінше уақытқа қарай дамып, кейде өзгеріске ұшырап, ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырады.Әдет-ғұрып пен салт-дәстүрді сахна өнерімен байланыстырудың маңызы өте зор. Санамыздан сөніп бара жатқан тәрбиелік мәні бар құрал мәдениетімізбен ұштасатын болса, жас ұрпаққа негізгі білі мен тәрбие көзі болар еді. Қазіргі таңда қазақ театрында салт-дәстүрлерді қолдану көбінесе фольклорлық және тарихи қойылымдарда ғана жүзеге асып келеді. Атадан балаға мирас болған дәстүрлерлерді ұлықтау театр сахнасында кемшін тартып жатыр. Ұлттық код пен қазақы бірегейлікті тану мақсатында ата-дәстүрді қайта жаңғыртудың театр өнері үшін маңызы зор болып табылады.

Дәстүр – мәдениеттің бір бөлігі. Ұлттық өнерді оның ішінде сөз өнері, сурет өнері, театрын өнерін дамытуда әдет-ғұрыптың маңызы зор. Себебі, төл өнер ұлттық жауһарлармен

тығыз байланысты. Тарих көшіне көз жүгіртетін болсақ, ата дәстүрге арқау болып жазылған шығармалар көп. Ерте кезеңдегі эпостық жырлар мен классикалық шығармалардың басым көпшілігінің арқалаған тақырыптары – салт-дәстүр мен әдет-ғұрыпқа байланысты. Мәселен, бір ғана қыз баласына қатысты тақырыпты қозғар болсақ, бесік құда болу, атастыру, жеті атаға толмай қыз алысу, әмеңгерлік дәстүрлер. Қазіргі таңда өткен кезеңде өзекті болған мәселеге арнап жазылған кейбір трагедиялар күні бүгінге дейін театр төрінде сахналанып келеді. Жалпы, қазақтың ұлттық театрында салт-дәстүр тәжірибелері жиі қолданылады. Қолдану тәжірибелеріне келер болсақ, қазақтың қаламы қарымды қаламгер жазушысы М.Әуезовтің «Қарагөзін» сахналамайтын театр, қоймайтын режиссер, бейнесін жасағысы келмейтін актриса жоқ. Дегенмен, ұлттық драматургияның жарқын үлгісі болған трагедияға екінің бірінің тісі батып, батылы жете бермейді.

1925 жылы жазылған трагедия ең алғаш Семейдің драмалық труппасында қойылған. Сахна өнерінің бабы келіспей тұрған кезі болса да, бағы жанған қойылымның поэтикалық мөлдірлігі басым болған. Ал, кәсіби тұрғыда 1926 жылдың 8 сәуірінде Құрманбек Жандарбековтың режиссурасымен сахналанды. Бұл кезеңде қазақ режиссурасының толық қалыптаспаған, актерлық өнер мектебінің әлсіз екендігін ескеретін болсақ, орындаушылар өмірлік тәжірибеге, таза табиғи дарынға жүгіне отырып бейне жасауға тырысқан. «Автордың асқан шеберлікпен пайдаланған жар-жар, беташар, айтыс өлең-жырларының үлгілерін шеберлікпен жеткізуге күш салған. Бұл қойылымға ерекше көркемдік көрік беретіні даусыз. Қаракөз көшінің көрікті болып, жасауының сәнді болуына қазақ қауымының қаймағы бұзылмаған салт-дәстүрін сахнаға алып шыққан Қ.Жандарбеков (Сырым), З.Атабаева (Қарагөз), И.Байзақов (Нарша), Ш.Байзақова (Мөржан), Е.Өмірзақов (Асан), Қ.Қуанышбаев (Дулат), Ә.Қашаубаев (Қоскелді), С.Қожамқұлов (Жабай), Ә. Абдуллин (Жарылғап) сияқты ығай мен сығай топжарғандардың дарқан даладай дарындары аса зор роль атқарғаны ақиқат» [1, 45 б.], - сынды пікір қойылымда қазақ театрының ұлы қайраткерлерінің бой көрсеткеніне дәлел.Сері Сырымның бейнесін жасаған Қ.Жандарбеков әншілік қабілетімен, аса сезімтал табиғатымен көзге түскен. Сырымның сұлуының бейнесінде – Зура Атабаева. Жастайынан жетім қалып, ананың аялы алақанын сезінбеген актрисаға кейіпкердің қайғы-қасіретін түсініп, рольге енуі қиын болмаған сыңайлы. Аңыз актер Қ.Жандарбековпен терезесі тең ойын көрсеткен З.Атабаеваның Қарагөзінде – нәзіктік пен батылдық, ақылдылық пен ынтызарлық сынды қасиеттер қатар көрініс тапқан. Қос өнерпаздың ойын өрнегін актерлық өнердің теориясынан құр алақан болса да, жоғары деңгейде алып шығулары дарындылықтарын тағы бір дәлелдейді. Махаббат үштігінің үшінші тағанын көтеріп тұрған Нарша – Иса Байзақов. Ақиық ақын, дүлдүл домбырашы бейнесі көркемдік қуатымен ерекше. Жан жолдасы болған Асан салды Е.Өмірзақов ойнауы сахнадан салдар өмірінің салтанатын дәріптеп, қойылымға ерекше лирикалық әуен әкелген. Олардың ауыздарынан айтылып, күйімен төгілген ән мен жыр актерлық толғаныстарын жеткізіп, ішкі ойларын терең аша білген. Қ.Жандарбеков режиссурасымен қойылған «Қарагөздің» сәтті шығуы – сайдың тасындай болған сахна саңлақтарының халық дәстүрін жетік білуімен қатар, ән-күймен сусындап өсіп, ұлттың кешегісі мен бүгінгісінің ара-жігін ажырата білуінде болса керек. Өз заманының заңғар биігі болған режиссер мен әрқайсысы таудың сеңгіріндей болған абыз актерлердің аттары тарих беттерінде алтын әріптермен жазылып қалған.

Кәсіби театрлардан алғашқылардың бірі болып «Қарагөзді» Семей сахнасында қойған Б.Омаров спектакльге поэзиялық атмосфера мен ән-жырдың өзіндік эстетикасын беруге тырысқан. Ұлттық айтыс өнерінің озық үлгілерін қойылымдағы «Жар-жар» және «Беташарға» сәтті пайдаланған. Труппасында кәсіби актерлар аз спектакльде Сырымды – Жаңбырбаев, Қарагөз – Иісованың актерлық тандемі психологизмге құрылғанды. Осындай халықтық сипатта сахналанған спектакльдердің бірі Шымкент театры сахнасында Ә.Ордабаев режиссурасымен қойылды. Қойылымда кейіпкерлер болмысы ашылмай, кейіпкерлер ерекшелігі ескерілмеген, ал, сәтті шыққан бейненің бірі Ж.Серікбаеваның шынайы Қарагөзі. Облыстық театрлардың бірі

Қызылорда театрында қойылған «Қарагөздің» Режиссері Мен Дон Ук. Жұлдызы жанған қойылымда режиссер спектакльдың алғашқы минуттарында музыкалық кіріспе арқылы тартысты дамытушы кейіпкерлердің көңіл-күйін жеткізе отырып, бейнелік тың шешім табуға тырысқан. Жоғарыда аталып өткен режиссерлердің барлығы Қарагөз спектаклінде дайын халықтық әндер мен күйлерді пайдаланған болса, А.Мадиевскйидің қойылымына Н.Тілендиев арнайы ән жазған. Қ.Қуандықов спектакль жайында: «Перде жылжып ашыла басталғанда-ақ Мұхтар ағаның суретін көреміз. Ол өткен күннің қайғылы халін шерлемек. Қарагөзді махаббат жолында ашық айқасқа түскен батыл күрескер бейнесінде көрсетем деушілігінде болып отыр. Қарагөз – З.Шәріпова бойында әлі гүлі ашылмаған, уыз махаббаттан гөрі, махаббат құмарлығы басым. Оның аршын төсін кере ыстық құшақ аңсайтын отты қимылы, тым сезімталдық танытып тұратын ал қызыл еріндерінің сиқырлы қозғалысы, танадай жалтылдаған қара көздердің кейде бір сүзіле қарауы, ұшқыр көңілдің тынымсыз алабұртуы – бәрі-бәріде Қарагөз бейнесіне сыя бермейді. Ал, Қарагөз - ата жолын аттамаған, салт-сана, дәуір-дәстүрінің шідерін үзіп шығуға күрес ашып,бұлқынбаған момын бейне» [1, 46-47 б.], - деп пікір білдірген.

Классикалық шығармалардың ішінде шоқтығы биігінің бірі болып саналатын қазақтың «Қарагөзін» бүгінгі күнге дейін бірнеше режиссер түрлі шешіммен сахналаған. Ғ.Мүсірепов атындағы театрда Ф.Молдағалидың режиссурасымен сахналанған «Қарагөз» спектаклінде қос тараптың тартысқа толы оқиғасы тың шешімдермен шешілген. Жас режиссер жазушы М.Әуезовтің трагедия астарына жасырып қойған мәнін түсінгендей әсер қалдырады. Қарагөздің әжесі - Мөржанның :«Жеті атадан бері қай қазақ қыз алысып еді?», - деген сөзін автор кейіпкер аузына салып қойған. Тепе-теңдікті ұстанған жазушының режиссер жеті атадан бері қыз алыспау керек, ұлттық тазалық пен қазақы тәрбиені сақтау керек деген ойын дөп басқан. Ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрге қос ғашықтың қарсы келуі, махаббаттан үмітті болған үшінші адамның өзегінің өртенуі сәтті сахналанған. Спектакльде қазақтың сол уақыттағы тұрмыстық декорациясы, күнделікте өмірде қолданатын құрал-жабдықтары көрініс таппаған. Ерекше көзге түсетіні - сахнаны бойлай созылған арқан іспеттес көпір қызметін атқаратын жіп. Бірде екі жастың өмірі қыл үстінде екенін көрсетсе, екеуінің күнәға батқан сәтін көпшілікке әшкере қылғандай.

Режиссер Сырымды махаббатқа адал, жағымды кейіпкер ретінде емес, өзімшілдігі басым сері етіп көрсеткен. Ал, Наршаны ешқандай жағдайға қарамастан сүйгенін артық сөзге айырбастамайтын бір сөзді жігіт ретінде алдыңғы қатарға шығарған. Қарагөздің Наршаның көңілін қанша қиғысы келмегенімен, Сырымға деген сезімінің сергелдеңге салынуы оң шешімін тапқан. Нарша рөліндегі - Нұржан Асылхан әншілік қабілетімен көзге түссе, Сырым - Алихан Карибаев мінезді серіні, Қарагөз - Мадина Өсербаева ақылын тежеп сарсаңға түскен аруды айнытпай бейнелегенімен ерекшеленді. Спектакльдегі киімдерді ерекше атап өткен жөн. Қазақы көйлектер мен киімдерден бас тартқан режиссер қойылымда заманауи киімдерді қолдану арқылы өзгеше бояу берген. Қойылымның тағы бір ерекшелігі - музыкалық әрлеуінде. Дауылпаздың дыбысы сүйемелдейтін спектакльдің лейтмотиві — Мая Исмаиловаңың орындауындағы ноғайдың «Не қалды?» деген әні. Әрбір әннің сөздерінде сүйгеніне жетпеген көптеген қарагөздердің зары, басына түскен қиындыққа шыдай алмайтын жігіттердің жігерсіздігі, сондай-ақ, трагедияны нар болып көтеріп жүрген жігіттердің жан қиналысы көркем түрде баяндалады. Жалпы, бұл қойылымда қазіргі таңда көп кездесе бермейтін махаббат тақырыбы да көрініс тапқан. Қойылым келген көрерменді қазіргі таңда дәріптелуі кенжелеп қалған салт-дәстүрімізді, жігітке тән болмысты және махаббат пен ақылдың ара-жігін ажырата білуге үндейді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Монография. 2-басылым.-Алматы:Лантар Books, 2022-213 б. Алматы, «Жазушы», 1969. 244-б.

2. Кенжеахметұлы С. Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары. Алматы, Атамұра,2010.-380 б.
3. Гротовский Е. Ритуал и театр. Рипол Классик, 2013.- 18 б.

УДК 792.022

СЦЕНОГРАФИЯНЫҢ ТЕХНИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ТЕХНОЛОГИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН КӨРКЕМДІК-БЕЙНЕЛЕУ МОДЕЛЬДЕРІ

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ МОДЕЛИ СЦЕНОГРАФИИ

TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL ASPECTS AND ARTISTIC AND VISUAL MODELS OF SCENOGRAPHY

Болегенова Н.М.,
Темірбек Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның
2 курс магистранты,
Алматы, Қазақстан
nurshatbolegenova@gmail.com
Каржаубаева С.К.,
Темирбек Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның
проф., өнер.док.,
Алматы, Қазақстан

Аңдатпа: Мақалада заманауи қазақ театры сценографиясындағы визуализация және техникалық инновация мәселелері қарастырылған. Сценографиялық тілді кеңейтудегі және спектакльдің көркемдік бейнесін ашудағы дәстүрлі және инновациялық технологиялар мен олардың бейнелеу мүмкіндіктерін синтездеу мәселелері осы уақытқа дейін өте аз зерттелген, сондықан өзекті мәселе болып табылады. Қазақ театры сценографиясына визуализациялық және цифровизациялық технологияларын іс жүзінде қолдану бүгінгі деңгейі қарастырылады. Заманауи көрініс жоғары театр технологиясын талап етеді, мұнда бүкіл спектакль ең заманауи жабдықта және аса көп материалдық шығындар қажет етпеу де мүмкін. Өйткені, визуализация және цифрландыру, біріншіден, жандылыққа ие болуы керек. Мақалада кәзіргі заманғы сценографияда қазақ театрына заманауи цифровизациялық процесстері қалыптастыру аспектілері анықталады және осы процесстеріне жан жақты талдау жүргізілді.
Кілт сөздер: инновациялар, қоюшы-суретші, 3D модельдеу, визуализациялау, арнайы эффектілер, виртуалды декорацияларды жаңғыртуға арналған жабдық, видеопроекциялар.

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы визуализации и технического новаторства в сценографии современного казахстанского театра. Проблемы синтеза традиционных и инновационных технологий и их репрезентативных возможностей анализируются с позиций расширения возможностей современного сценографического языка, ориентированного на раскрытие художественного образа спектакля. Эта проблема является малоизученной и потому особенно актуальной. Практическое применение технологий визуализации и цифровизации в сценографии казахского театра находится на этапе становления. Современная сцена требует высоких театральных технологий, где весь спектакль исполняется на самом современном оборудовании, с учетом требований к рентабельности и экономическому эффекту современного театрального производства.

Ключевые слова: инновации, художник-постановщик, 3D моделирование, визуализация, спецэффекты, оборудование для воспроизведения виртуальных декораций, видеопроекции.

Abstract: The article deals with the problems of visualization and technical innovation in the scenography of the modern Kazakh theatre. The problems of synthesis of traditional and innovative technologies and their representational capabilities are analyzed from the standpoint of expanding the capabilities of the modern scenographic language, focused on the disclosure of the artistic image of the performance. This problem is poorly studied and therefore especially relevant. The practical application of visualization and digitalization technologies in the scenography of the Kazakh theatre is at the stage of formation. The modern stage requires high theatrical technologies, where the whole performance is performed on the most modern equipment, taking into account the requirements for profitability and economic effect of modern theatrical production.
Keywords: innovations, production designer, 3D modeling, visualization, special effects, equipment for reproducing virtual scenery, video projections.

Кіріспе. Инновация – бұл бағыттар мен жобаларды жүзеге асырудың бірегей және шығармашылық тәсілі, ол бұрын нарықта болмаған өнімдерді енгізу. Театр саласында да басқа салалар сияқты оның сапасын арттыратын техникалық жаңалықтар пайда болады. Машина жасау, 3D технологиялар, дыбыс және жарық жүйелері. Әрине, жаңашылдық қажет. Бүгінгі күні көрермен үшін қиын күрес жағдайында мемлекеттік театрдан көбелектің иісі шықпауы керек. Ал инновацияларды енгізу әрқашан қаржылық шығындармен қатар жүреді. Бірақ театрдағы жаңашылдықтың тиімділігі тікелей қаржыландыруға байланысты. Қазіргі заманғы цифрлық театр интерактивтіліктің жоғары деңгейімен ерекшеленеді (бұл театрға тән, өйткені театр коммуникациясындағы көрермен театр іс-әрекетінің тәжірибесінің белсенді жағы болып табылады); интегративтіліктің жоғары деңгейі (бұл спектакль идеясын жүзеге асыру үшін әртүрлі орта аймақтарды
біріктіруге мүмкіндік береді); ұтқырлықтың жоғары деңгейі (бұл көрерменнің жоғары ұтқырлығы мен көрермендердің қызығушылығы саласына енуге мүмкіндік береді; мультимедиа мен видеоарттың жоғары дәрежесі (бұл монтаждау әдістерін, анимацияны және толықтырылған шындықты пайдалануға, спектакльдердің визуалды құрылымын қиындатуға мүмкіндік береді). Сандық театр көрермен жоғары интерактивті болған кезде бәсекеге қабілетті.

Әдістер. Театрландырылған оқиғаның негізі – театр қойылымы интерактивтіліктің шектеулі деңгейлері бар цифрлық технологияға, ал мазмұнның негізі-әңгіме немесе оқиғаны құрайтын мәтінге айналады. Көрермендер арасында бүгінде танымал болған сандық театр форматтары: - бейне-пьесалар (мысалы, youtube желісіндегі театр қойылымдары); - Instagram-спектакльдер (мысалы, АРТиШОК театры «Ер-Төстік» - screenlife-спектакльдер - осы үшін арнайы құрылған әлеуметтік желідегі мессенджердегі кейіпкерлердің қарым-қатынасы арқылы баяндалатын онлайн-спектакльдер - онлайн-опералар (мысалы, Абай атындағы қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры «Еңлік-Кебек» операсы) - VR қойылымдары (VR-көзілдірікпен қарау мүмкіндігі бар интернет-конференцияларға арналған бағдарламалар арқылы бетпе-бет репетициясыз жасалған; -LED-экран -видеопроекция. Қазіргі сахна өнеріндегі визуализация мен цифрландыруды қарастыратын болсақ, негізінен, цифрлық өнімділікке тән бірнеше критерийлер бар. Аралық, мөлдірлік және гипермедиалдылық (Болтер, 2000) сияқты ұғымдардың цифрлық сахна кеңістігінде не бейнеленгенін және олардың қалай түрленетінін қарастырған жөн. Кеңістікті қабылдауды кеңейту және иммерсивті және кинетикалық театр сценографиясын жасау. Әртүрлі техниканы қарастыру және визуализация мен цифрландырудың көркемдік тәсілдері, атап айтқанда батыру және интерактивтілік, медиа, бейне карта, сахналық-цифрлық кеңістікте кеңінен қолданылатын сандық сахналық көріністі жүзеге асырудағы мәселелер [1; 2].

Заманауи зерттеулер мен жарияланымдарға сүйенсек виртуалды орталар мен иммерсивті технологиялар мәселеріне байланыста шетелдік авторлар жан-жақты аспектілерін талқылады, олар: Mikropoulos, T. A., & Natsis, A., Warburton, S., Dede, C., Blascovich, J., Loomis, J., Beall, A. C., Swinth, K. R., Hoyt, C. L., & Bailenson, J. N., Sanchez-Vives, M. V., & Slater, M. Freitas, S. d., & Neumann, Cheung, W. S., Dunleavy, M., Dede, C., & Mitchell, R., Cummings, J. J., & Bailenson, J. N., Potkonjak, V., Gardner, M., Callaghan, V., Mattila, P., Guetl, C., Petrović, V. M., & Jovanović, K.

Нәтижелер және талқылау. Мысалы, талдау үшін Стив Диксон ұсынған критерийлерге сүйене отырып, «жаңа буын» техникасы ретінде талдайтын Intermedia Performance the Builders Association компаниясының марапатқа ие болған «Super Vision» цифрлық шоуы таңдалды. Осы сандық ойын-сауық мазмұнында қолданылатын әртүрлі көркемдік тәсілдерді қарастырыңыз. Біз талдауды тірі сөйлеу аспектісіне (сахнада) емес, жазылған бейнеге қолданамыз, өйткені спектакльді тікелей эфирде көруге мүмкіндік жоқ, сондықтан YouTube арнасы сияқты опция таңдалады. Бұл сахнаға қарағанда бейне арқылы сахналық әрекетті қабылдаудың сәл өзгеше тәсілі. Бейне өзінің табиғаты бойынша көрерменнің назарын нені және қашан қарау керектігін көрсетеді. Бұл көрерменге эмоционалды әсер ете отырып, тірі қойылым кезінде жіберіп алған сәттерді көруге мүмкіндік береді. Сахналық қойылым мен цифрлық технологиялардың өзара әрекеттесуін, атап айтқанда, сандық медианы пайдалану қазіргі сахна мен театр өнерін қалай өзгертетінін қарастырайық. Бұл тақырып жаңа, үнемі өзгеріп, жетілдіріліп отыратын мультимедиялық құралдар мен құралдардың әсері, сондай-ақ оларды пайдаланудың болашақ перспективалары тұрғысынан театрдың бүгінгі жағдайын түсіну үшін маңызды. Қазіргі заманғы сандық технологиялар өміріміздің ажырамас бөлігіне айналды, бұл өнер саласына да қатысты. Визуализация мен цифрландыруды зерттей отырып, мен оларды сахналық актерлік/театрлық актерлік өнердің берік классикалық фонын бұзбай өз пайдасына қалай пайдалану керектігін түсінгім келеді. Сандық ақпарат құралдары мен компьютерлік проекцияларды пайдаланатын театрландырылған қойылымдардың жүз жылдан астам тарихы бар. Бұл жұмыста біз жаңа медиа-технологиялар онтологиясында шын мәнінде не жаңалық болып табылатынын және олардың сахна өнері саласында қолданылуын сұрап, түсінуге тырысамыз. Бүгінгі таңда қандай жаңа цифрлық құрылғылар қолданылуда және олар аудиторияның қабылдауын қалай өзгертеді. Компьютер шын мәнінде бірегей көркем бейнелеу режимдерін және желілік және интерактивті көріністің жаңа әмбебап формаларын тудырады деп айтуға болады, бұл Мэтью Косидің мәлімдемелеріне қарсы келеді, ол былай дейді: «Киберкең .стікте және экрандалған кеңістікте мұндай виртуалды ештеңе жоқ. әлі сахнада орындалмаған технологиялар». Бірақ визуализация мен цифрландыру жағдайында компьютерлік технологиялар жаңа процестер мен құбылыстарды туғызатыны бірдей мойындалады. Театр әрқашанда пәнаралық, «мультимедиялық» форма болып табылады, ғасырлар бойы музыкамен және декорацияның бейнелеу элементтерімен, реквизиттермен, костюмдермен және жарықтандырумен тығыз одақ болды, адам дауысы мен ауызша мәтінді одан әрі ерекше көрсетеді. Ғасырлар бойы театр жаңа технологиялардың драмалық және эстетикалық мүмкіндіктерін тез танып, пайдалана білді. Театрдағы цифрлық технологиялардың даму жолы салыстырмалы түрде жақында басталды, бірақ қазір оның ауқымдылығы мен әртүрлілігін атап өтуге болады. Сахна өнері мен театр саласындағы цифрлық шығармашылық үлкен қарқынмен дамып келеді. Жыл сайын кез-келген режиссерлік идеяларды жүзеге асыра алатын жаңа технологиялық құрылғылар әзірленуде. Бұл саладағы ең үлкен жетістіктерді XXI ғасырда

байқауға болады. Визуализация және цифрландыру, біріншіден, жандылыққа ие болуы керек. Бұл дегеніміз, тірі актерлер мен қазіргі уақытта болып жатқан оқиғалар болмаса, тек фон болған кезде де сахналық әрекет туралы айту қиын болар еді. Екіншіден, визуализация және цифрландыру ауызекі немесе тілдік мазмұнға негізделуі керек. Тілдік мазмұнсыз сахналық акт - музыкалық-би қойылымына айналады. Виртуалды шындықтың мәні сахналық өнерде /

театрда өзіндік сипаттамалары бар дәстүрлі бағдарламалық мағынада қарастырылады: 1) бағдарламалау құралдарымен жасалған, нақты объектілерге барынша жақын объектілердің үш өлшемді бейнелері; 2) анимацияның болуы (субъектінің Виртуалды кеңістіктегі орнын өзгерту, белгілі бір әрекеттерді орындау, көру аймағын таңдау мүмкіндігі бар 3) нақты уақыт режимінде деректерді желілік өңдеу процесі жүреді (субъектінің әрекеттері, мысалы, оның аяқ-қолдарының қозғалысы, бастың қисаюының өзгеруі, виртуалды шындықты көрсету сипатын өзгертуге мүмкіндік береді және т. б.); 4) бағдарламалау арқылы жасалған қатысу әсері – emersivity art эмерсивность эмерсив (presence) (субъект жасанды түрде жасалған ақпараттық шындықта заттармен немесе басқа субъектілермен жәрдемдесу елесін сезінеді) [5]. Видеопроекция - виртуалды шындық технологияларының өсіп келе жатқан танымалдылығы жақын болашақтағы негізгі позицияларды анықтайды, ал иммерсивті технологиялардың келешегі мен қолданылуы адам мен компьютердің өзара әрекеттесу жүйесіне (HCI) жаңа көзқараспен қарауға мүмкіндік береді. VR технологияларының дамуын ретроспективті талдау технологиялық шешімдердің дайындығы мен қолжетімділігін көрсетеді, олардың болмауы бұрын VR саласының дамуына кедергі келтірген. Иммерсивтілік заманауи техникалық мүмкіндіктер аспектісінде кеңейтілген және толықтырылған заманауи батыру технологиялары мен көріну принципіне сапалы түрде басқаша қарауға мүмкіндік береді [8]. Иммерсивтілік ұғымы туындайды және көбінесе театр өнері саласында (иммерсивті театр) пайда болады, ол пассивті бақылаушы позициясынан көрерменнің сахнаның белсенді қатысушысына айналу пішімін анықтайды, ол сахналық қойылымға тікелей қосылады. Телекөрсету технологияларын қарастыру иммерсивтілік (батыру эффектісі) сияқты тиімділік көрсеткішін бөліп көрсетеді. Иммерсивті эффект виртуалды ортада, нақты орын ретінде болу сезімін тудырады, ол әртүрлі ақпараттық ағындардың толық дамуы үшін жаңа мүмкіндіктер ашатын жасанды орталардың мүмкіндіктері контекстінде өз алдына маңызды [8]. Иммерсивтілік көрерменді сахнада ойнайтын, рөлге ие актерге айналдыруды білдіреді. Олар іс-әрекеттің болуын, оның айналасында болып жатқан барлық нәрселердің шындығын сезінуді сезінеді, оны тек аудиовизуалды арна ғана емес, бүкіл дене де қабылдайды оның ішінде. SuperVision заманауи технологиялардың байланыс желілерінің күрделі портретін салады, олардың күшті және әлсіз жақтарын, сондай-ақ пайдаланушыларының күшті және әлсіз жақтарын ашады. Технологияны басқаруға болады. Адамдарды қалаулы немесе қауіп төндіретін деп анықтап, бағыттай алатын жеке тұлғалар немесе коммерциялық кәсіпорындар мен үкімет. Визуализация және цифрландыру

технологиялары, виртуалды шындық және иммерсивті технологиялар бірегей технологиялық сипаттамалардың арқасында қуатты және перспективалы ойын-сауық құралына айналды. Бірқатар көзқарастар таныс әлемнің түбегейлі өзгеруін, барлық салаларға, атап айтқанда ойын-сауық ойын-сауықтарына әсер ететін революцияны көрсетеді [3]. Сандық құрылғылардың әртүрлілігі осы саладағы зерттеушілер үшін үлкен мүмкіндіктер ашады. Әрине, цифрлық сахналық іс-әрекет /цифрлық театр қазіргі заманның жаңа бағыты ретінде өз мүмкіндіктерін кеңейтеді, оның ішінде интернетпен қажетті медиа алаң ретінде, нақты және виртуалды шындықта-жаңалықтар бар. Бұл жағдайда көрермен экранмен өзара әрекеттеседі, ал сахналық акт /театр қойылымы экран мәдениетінің басқа нысандарымен бір қатарда болады. Мұндай театрда Gear VR пайдалану жаңа тыныс алып, көрермендерге шексіз мүмкіндіктер ашуы мүмкін [4; 9].

Қорытынды. Цифрлық технологияларды, жалпы визуализация мен цифрландыруды енгізу, біздің ойымызша, сахна өнері /театрының идеясы мен рухын бұрмаламайды. Бұл әлі де керемет, тірі қойылым мұнда және қазір болып жатыр. Жаңа технологиялар автордың идеясын үйлесімді толықтырады, оның міндеттері ойлауға және жанашырлыққа үйрету, рухани қуыстан құтқару. Жаңа технологиялар бұл процесті VR мазмұнын кеңейтуге негізделген жарқын және мәнерлі етуге көмектеседі, ол ең күрделі және соңғы дизайн шешімдеріне жауап береді, цифрлық ұрпақтың көрермендерін баурап алады, оларды эмоционалды түрде баурап алады, ақпараттық

кеңістікті өнер кеңістігі және адамдар арасындағы нақты байланыс ретінде дамытады. Болашақтың театры қандай болмақ? Сұрақ ашық күйінде қалды. Көрнекі бейнелермен эксперименттер және техникалық арнайы эффектілерді әзірлеу тіпті талғампаз көрерменнің қиялын таң қалдыруда.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Берн Д. Цифровизация мен визуализация / Джереми Берн; пер. с англ. И. В. Берштейна. – М.: «Вильямс» басылым үйі, 2003. – 330 б.
2. Галкин Д. В. Техно-көркем гибридтер немесе дәуірдегі өнер туындылары оның компьютерлік өндірісі / Д. В. Галкин. http://huminf.tsu.ru/ejurnal/magazine/4/gal.htm.
3. Гройс Б. Медиалды ашықтық феноменологиясы // Гройс Б. Феноменология медиа /Б.Гройс; пер. с нем. А.Фоменко. – М.: Художественный журнал, 2006. – С. 57–69.
4. Гудмен Н. Әлемдерді құру жолдары /Н.Гудмен. – http://www.ereadinglib.org/book.php?book=106971.
5. Данилкина И. И. Шығармашылықтағы қиялды бейнелеу тұжырымдамасы мәдениет феномені ретінде: автореф. дис. … канд.филос. наук: 24.00.01 / И. И. Данилкина; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2009. – 20 с.
6. Елхова О. И. Виртуалды шындықтың онтологиялық мазмұны: автореферат. дис. ... доктор филос. ғылымдар: 09.00.01 / О.И. Елхова. - Уфа, 2011. – 38 б.
7. Круткин В. Л. Әлеуметтік танымдағы техногендік бейнелер / В.Л. Круткин // Әлеуметтану және әлеуметтік антропология журналы. – 2012. XV Том. – № 2 (61). – 114-128 ББ.
8. Крыжановская Я. С. Көрнекі және әсерлі / Я.С. Крыжановская // Мәдениеттану сұрақтары. – 2009. - №10 (қазан). - 4-7 б.
9. Маклюэн М. Медианы түсіну: Сыртқы адамның кеңеюі /М. Маклюэн; ағылшын тілінен. В. Николаева; М. Вавилова. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково өрісі, 2003. – 464 б.

ӘӨЖ 792.03

Қазақстандағы Корей театрының даму тарихы және осы театрдағы қазақ драматургиясы

Самиева Талшын Саматовна
«Актер өнері» мамандығының 1 курс магистранты
Республикалық Мемлекеттік академиялық корей музыкалық комедия театры/
Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы,
Алматы қ., Қазақстан
asusamiyeva@mail.ru

Аннотация: Мақалада Мемлекеттік Республикалық академиялық корей музыкалық комедия театрының құрылған сәтінен бастап, қазіргі таңға дейінгі корей ұлттық театрінің дамуының маңызды мәселелерін тарихи тұрғыдан қарастыру, корей театрының мәдениет саласындағы орны мен театрдағы қазақ драматургиясының қойылымдарын зерделеу қарастыралады. Корей театры корей диаспорасына, көпұлтты республикада тұратын корейлердің мәдениетінің сақталуына және дамуына үлкен мүмкіндік беретін мәдениет ошағы болып табылады. Ұлттық театр өнерінің тарихын зерттеу және корей театрындағы қазақ

драматургиясының деңгейін қарастыру отандық тарихнаманың өзекті ғылыми міндеттерінің бірі. Театрдаға қазақ драматургиясының рөлін, алатын орнын және маңызын қарастырамыз.

Түйін сөздер: корей театры, спектакль, қазақ драматургиясы, тарих, ерекшелік, пьеса, рөл.

История развития корейского театра в Казахстане и казахская драматургия в этом театре

Аннотация: В статье рассматривается историческое рассмотрение важных вопросов развития корейского национального театра с момента создания Государственного республиканского академического театра корейской музыкальной комедии до настоящего времени, место корейского театра в области культуры, а также изучение казахских драматических спектаклей в театре. Корейский театр – центр культуры, дающий большие возможности корейской диаспоре, сохранению и развитию культуры корейцев, проживающих в многонациональной республике. Изучение истории национального театрального искусства и рассмотрение уровня казахской драматургии в корейском театре является одной из актуальных научных задач отечественной историографии. Мы рассмотрим роль, место и значение казахской драматургии в театре.

Ключевые слова: корейский театр, спектакль, казахская драматургия, история, уникальность, пьеса, роль.

History of development of Korean theater in Kazakhstan and Kazakh dramaturgy in this theater

Annotation: The article examines the historical consideration of important issues in the development of the Korean national theater from the creation of the State Republican Academic Theater of Korean Musical Comedy to the present, the place of the Korean theater in the field of culture, as well as the study of Kazakh dramatic performances in the theater. The Korean theater is a cultural center that provides great opportunities for the Korean diaspora, the preservation and development of the culture of Koreans living in a multinational republic. Studying the history of national theatrical art and considering the level of Kazakh drama in the Korean theater is one of the urgent scientific tasks of domestic historiography. We will consider the role, place and significance of Kazakh drama in the theater.

Key words: Korean theater, performance, Kazakh drama, history, uniqueness, piece, role.

Қазақстан Республикасының Стратегиялық жоспарлау және реформалар агенттігі Ұлттық статистика бюросының ақпараттарына сүйенсек елімізде 2023 жылдың 1-ші қаңтарына арналған есептілік бойынша елімізде барлығы 73 театр және олардың 23-і Алматы қаласында қызмет етуде. Барлық театрлардың 57-і мемлекеттік нысандағы және театрларды жанрлар бойынша бөліп қарастырғанда музыкалық комедия театрлары барлығы төртеу, олар Шымкент, Қарағанды және Алматы қалаларында орналасқан. Алматы қаласында мемлекеттік Құдыс Қожамьяров атындағы ұйғыр музыкалық комедия театры мен Республикалық мемлекеттік академиялық корей музыкалық комедия театрлары қызмет етуде. Соңғы аталған театрдың қалыптасуы мен даму тарихы және аталған театрдағы қазақ драматургиясы *зерттеу жұмысының нысаны болып табылады* [1, 2-3].

Қазақстан Республикасы көп ұлтты мемлекет болғандықтан, өзге ұлт теартларының болуы, дамуы және оларды мемлекет тарапынан қолдау заңды үрдіс. Мемлекеттік

Республикалық академиялық корей музыкалық комедия театры - Қазақстандағы ең көне ұлттық театр, әрі әлем бойынша алғашқы мемлекеттік Ұлттық корей театры. Бұл атақпен Корея Республикасында тек 1 театр жұмыс атқарады. Сонымен қатар, Корей түбегінен тыс жерде өз қызметін атқаратын жалғыз корей театры болып табылады. Корей ұлттық өнерінің барлық жанрлары шоғырланған драма, балет труппалары, вокал және музыка бөлімдері бар бұл театрға осы жылы 91 жыл толды [2,1].

Корей театрды корей диаспорасына, көпұлтты республикада тұратын корейлердің мәдениетінің сақталуына және дамуына үлкен мүмкіндік беретін мәдениет ошағы болып табылады. Театрда драмалық спектакльдерден бастап классикалық және фольклорлық жанрдағы концерттік бағдарламаларға дейінгі шығармашылық ауқымы бар. Корей театрының репертуары көрермендердің рухани сұраныстарының ауқымын айқындайды. Ұлттық театр өнерінің тарихын зерттеу және корей театрындағы қазақ драматургиясының деңгейін қарастыру отандық тарихнаманың өзекті ғылыми міндеттерінің бірі. Театрдаға қазақ драматургиясының рөлін, алатын орнын және маңызын төменде көрсетілген туындылар арқылы айқындауға болады: Ғ. Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» махаббат туралы пьесасы, Ж. Солтиеваның «Әйел махаббаты» пьесасы, Д. Исабековтың «Актриса» және «Мұрагерлер» спектаклдері, М. Ауезовтың «Қаракөз» пьесасы. Әр туындыға жеке тоқталып, театр өміріндегі қазақ драматургиясының корей тілінде қазақстандық корей халқына, алыс-жақын шетелдерге насихатталып жатқанын көруге болады.

Театрдың дамуы әрдайым жалпы мәдениеттің және қоғамның мәдени дамуынан жай-күйінен ажырамас бөлігі. Оның өркендеуі немесе құлдырауы, театрдағы белгілі бір көркемдік тенденциялардың басым болуы және елдің рухани өміріндегі рөлі әлеуметтік дамудың ерекшеліктерімен байланысты [3,202].

Қазақстан корейлерінің корей мәдениетінің маңызды ошағына айналған корей театрының маңызы зор. Театр 1932 жылы Ресей жерінде Владивосток қаласында «Корей өлкелік театры» көркемөнерпаздар үйірмесі ретінде ұйымдастырылып, 1930 жылдардың аяғында Корей музыкалық драма театры болып құрылды. 1937 жылы корейлерді қазақ жеріне депортациялағандықтан, театр 1937-1941 аралығында сол кездегі Қызылорда облысында, кейін 1959 жылға дейін Үштөбе қаласында орнығып, кейін қайта 1968 жылға дейін Қызылордаға көшірілген. Театр репертуары негізінен әлеуметтік-тұрмыстық, халық қаһармандары, сатиралық комедиялар сынды тақырыптық категорияларға бөлінген. Атап айтқанда:

- әлеуметтік-тұрмыстық тақырыпта: Ли Ден Нимнің «Чунхян қызы аңызы» (1935), Цай Еннің «Симчен қызы аңызы» (1936) және «Ариран» (1959), Ен Сененнің «Чангок және Хон Нан» (1961);
- халық қаһармандары тақырыбында: Тай Дян Чунның «Құлдар» (1937).), Ким Ги Чудің «Хон Гильдон» (1943), Ким Ду Чираның «Нон Гэ» (1963), Тен Дон Хектің «Ондаль туралы аңыз» (1972), Хан Диннің «Тірі Будда» (1979);
- сатиралық комедиялар: Тай Диан Чунның «Хынбу туралы аңыз» (1946), Ни Николайдың «Қоян туралы аңыз» (1959), Мен Дон Ука «Эран» (1963), «Янбан туралы аңыз» (1973) және Хан Диннің «Феникс Ким Сендар» (1975) және тағы басқалар.

Кеңес дәуірінің соңғы жылдарында Қазақстандағы Корей театрының шығармашылық ұжымының құрамы мен санында үлкен өзгерістер болды: 1932 жылы актерлік труппа 16 адам, 1950 жылдың басында – 50 адам, ал 1964 жылы - 69 адам болып өсіп отырды. Сапалық өзгерістер 1968 жылға қарай ұжымның кәсіби және актерлік деңгейін артты: 18 актер жоғары театр білімі және 11 орта арнаулы білімі болды. 1940-1960 жылдары Қиыр Шығыстағы театр көркемөнерпаздарының дарынды өкілдері, корей театрының негізін қалаушылар: Ким Дин, Ли Гир Су, Ли хан Дек, Ли Ген Хи, Цой Бондо, Пак Чун Сеп, Ли н.П., Ким Хо Нам, Сон Бен Хо сынды актерлерды атауға болады.

Соғыс жылдарынан кейінгі жылдары театр трагедия, драма, комедия сынды әр түрлі жанрда қойылымдар қоя бастады. [5,171-176].

Корей және қазақ театр қызметкерлерінің достастығы нәтижесінде К.Шаңғытбаев пен Қ.Байсейітовтың «Беу, қыздар-ай!» комедиясы және Қалтай Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астында» комедиясы қойылды. 1970 жылы театр О. Бодықовтың «Қарақұм трагедиясы» және т.б. пьесаларын қойды.

1946-66 жылдардағы театр сахнасында шетелдік драматургия туындылары қойыла бастады және театр репертуарында маңызды орын алды. Аталмыш жағдай актерлік шеберлікті жетілдіруге, көрермендерді жалпы гуманитарлық рухани мәдениеттің әлемдік қорына енген батыс және шығыс театр классиктерінің жетістіктерімен таныстыруға ықпал етті.

Осылайша, корей театрының репертуарлық саясаты, шығармашылық жолын таза ұлттық пьесалар қоюдан бастап, әлемдік классиканың ең жақсы туындыларына, әртүрлі халықтардың драматургиясына негізделді.

Кеңес дәуіріндегі Қазақстанның халықтар достығы корей сахнасында қазақ классикалық драматургиясының туындылары қойыла бастады. КСРО Халық әртістері Х.Бөкеева, Қ.Қуанышпаев, А.Мамбетов, ҚазКСР Халық әртістері С. Қожамқұлов, Қ.Қармысов, Қ.Бадыров, А.Токпанов және басқалар қазақ пародиясының өзіндік мәдениетін тереңірек түсінуге, шығармашылық тәжірибелерімен бөлісуде баға жетпес шығармашылық көмек көрсетті.

Корей театрының шығармашылық өмірінде М. Әуезовтің драматургиясы ерекше орын алады. «Еңлік – Кебек» (1961), «Қарагөз» (1970), «Қобыланды» (1979) пьесалары корей көрермендері арасында үлкен жетістікке ие болды.

Театр актерлердің, кадрдың жетіспеу проблемасын, 1975 жылы Алматы Өнер институтының түлектерінің есебінен шеше алды. Театр жанынан «Ариран» эстрадалық ансамблі мен ұлттық би труппасы ашылды. Гастрольдік сапар Жамбыл, Қызылорда, Талдықорған, Шымкент облыстарын қамтыса, осы уақыттарды басқа жақын облыстарды, республиканы және Өзбекстан, Қырғызстан, Қарақалпақстан және Сахалин облыстарында өнер көрсетіп, Кеңес Одағы бойынша гастрольдік сапарға белсенді шыға бастады. 1982 жылы театр өзінің жарты ғасырлық мерейтойын Мәскеу қаласында шығармашылық есебімен атап өту барысында кеңестік театр өнерін дамытуға сіңірген еңбегі үшін және құрылғанына елу жыл толуына байланысты республикалық корей музыкалық комедия театры «Құрмет Белгісі» орденімен марапатталды.

Қазақстан тәуелсіздік алған жылдарда, корей театрі Сеул қаласындағы мемлекеттік ұлттық театрі мен шығармашылық қарым қатынасын нығайтты. 1992 жылы Сеул қаласында өткен Ұлттық театр өнерінің Бүкіләлемдік фестивалінде Хан Диннің «Ағашты шайқамау керек» спектаклі үшін театр бірінші сыйлыққа ие болды. Осы уақыт аралығына дейін театр репертуары *** толығып, театр ұжымы алыс-жақын шетелдердегі театр өнерінің халықаралық фестивальдеріне қатысып, шыңдалып келеді. 2022 жылы 90 жылдық мерейтойын атап өтті. [6, 2-3].

«Театр - бұл әлемге жақсылық туралы көп нәрсе айтуға болатын кафедра»-, деп Н.В.Гоголь айтқандай, театрдың репертуары құнды шығарма-ларға өте бай. Алғашқы уақыттан-ақ театр репертуарында корей ұлтының шығармаларынан басқа қазақ, орыс, өзбек және т.б. шетел жазушы-драматургтерінің туындылары қойылған. Сахналанған қазақ шығармаларын тізіп айтар болсақ, олардың қатарында М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек», «Қарагөз», Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш - Баян сұлу», Қ.Байсейітов пен Қ.Шаңғытбаевтың «Беу, қыздар-ай», Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астында», О.Бодықовтың «Қарақұм трагедиясы», Д.Исабековтың «Мұрагерлер» және «Актриса», халық ауыз әдебиетінен алынған Алдар көсе туралы «Ең үлкен пайда», «Қобыланды», Ж.Солтиеваның «Әйел махаббаты», Абайдың қара сөздеріне, философиялық, дана ойларына негізделе дайындалған «Атымды адам қойған соң», О.Сүлейменовтың «Аз и Я» және т.б. қойылымдары бар [8, 120-125].

Зерттеу жұмысының тақырыбы бойынша корей театрындағы қазақ драматургияларына жеке тоқталып кетсек. Корей театры сахнасында көптеген қазақ шығармалары көрсетілуде. Театр үшін үлкен, айрықша орны бар қойылым – «Қозы Көрпеш пен Баян Сұлу», бұл

«Махаббат туралы дастан». «Қозы Көрпеш пен Баян Сұлу» - XIX ғасырдың ортасында жазылған XIII-XIV ғасырларда орын алған қазақ лирикалық-эпикалық дастаны. Оның негізінде Ұлы қазақ драматургі Ғабит Мүсірепов «Махаббат туралы дастан» спектаклінің негізін қалаған аттас пьеса жазды.

Әр халықтың фольклорында қайғылы махаббат хикаясы туралы аңыз бар. Ағылшындарда Ромео мен Джульетта туралы, ирландиялықтарда Тристан мен Изольд туралы, өзбек халқында Тахир мен Зухра туралы аңыз бар. Бізде Қозы Көрпеш пен Баян Сұлудың тарихы бар…

Орталық Азия мен Қазақстанның белгілі зерттеушісі Григорий Потанин «Бұл көне махаббат аңызын Орынбордан Зайсан жеріне жеткен барлық дала, қазақ этикасының шыңдары білген», - деп жазған.

Әңгіме зұлымдық пен алдауға, қайғы-қасіретке ұшыраған жанқиярлық, үлкен махаббат туралы. Қозы мен Баян, жақындарының сатқындығы мен қатыгездігіне қарамастан, бірге болуға ұмтыла, бірақ қосыла алмағандары жайлы. Бұл шынайы сезім мен адалдық туралы аңыз. Тек қазақ еліне ғана емес, жерімізден тыс елдерде де танымал бұл махаббат хикаясы корей театры сахнасында көрсетіліп келе жатқанына жарты ғасырдан астам уақыт болды.

Спектакль арқылы көрермендер алыс ғасырдың қасиетті рәсімдеріне, халық эпосының аңыздарына бой алдыра алады. Көптеген ерекше символдарға толы бұл спектакльде қазақ дәстүрлерін, тұрмыс-тіршілгін корей интерпретациясында көру ерекше әсер қалдырады. Грим, костюм, реквизиттер жаңаша қазақ-корей стилін көрсетеді. Театрда қойылатын спектакльдерінің барлығы дерлік корей тілінде өтеді. Бұл ретте көрермендер қазақ және орыс тілдерінде синхронды аударманы құлаққап арқылы тыңдай алады. Көрермендерді алғашқы сәттерден бастап, классикалық пьесаның ерекше түсіндірмесі таң қалдырады. Актерлер барлық драматургия мен сюжетін сақтай отырып, сонымен бірге көрермендерге әйгілі эпостың өзіндік нұсқасын ұсынды. Актерлер өз рөлдерін әсерлі орындағаны соншалық, спектакльдің соңына қарай залда көзіне жас алғандар да табылды. Спектакль аяқтала актерлер ұзақ уақыт көрермендердің овациясына бөленді. [9,1-2].

Дина Жұмабаева режиссерімен қойылған бұл спектакль біршама жетістіктерге жетті. 2019 жылы Қостанай қаласында өткен Қазақстанның ұлттық театрларының V Республикалық фестивалінде «Ең үздік спектакль» номинациясы бойынша жүлделенген еді.

Театр репертуарындағы үлкен орны бар қазақ шығармаларының тағы бірі «Әйел махаббаты». Жұмагул Солтиеваның мистикалық драмасы шын өмірдегі оқиғаларға негізделген және ақын Мағжан Жұмабаев пен оның әйелі Злиханың өмірі туралы баяндайды. «Біздің қойылым – қуғын-сүргінге ұшыраған зиялы қауым өкілдерінің барлығына және олардың өмірлік серіктеріне деген махаббаты мен адалдығын, сүйіспеншілігін еш нәрсеге қарамастан сақтай білген әйелдеріне арнау», - дейді басты кейіпкер рөлін сомдаған және қойылым режиссері Елена Ким. Спектакль үш уақыт кезеңінде өтеді: қазіргі, өткен және болашақ. Мұны көрермендерге түсінікті, ерекше жолмен көрсету үшін жарықпен ойынды және пластикалық элементтерді қоса, жақсы нәтижеге ие болды. Бұл спектакльдің бір ерекшелігі, жас кездегі Злиха сахнада мүлдем сөйлемейді, ол барлық эмоцияларын пластика арқылы білдіреді. [10,2].

2014 жылы «Әйел махаббаты» спектаклімен корей театры Корея Республикасының Кунсан қаласында өткен 32-ші Халықаралық театр фестивалінде Кореяның Театр Қайраткерлері одағының арнайы грамотасымен және медалімен марапатталды. Ал режиссерлер мен сыншылар «Әйел махаббаты» драмасын Фестивальдің ең үздік қойылымы деп саналды.

2015 жылы Республикалық корей музыкалық комедия театрының актерлері Шымкенттегі ұлттық театрлар фестивалінде керемет әсер қалдыра, көрермендердің жылы лебіздері мен ыстық шапалақтарына ие болды. Жұмагул Солтиеваның пьесасы бойынша қойылған спектакль үздік деп танылып, Гран-при иеленді.

Мағжан Жұмабаевтың өмірінде тек Злиха досы да, махаббаты да, құтқарушысы да бола алды. Злиха барлық өмірін сүйгеніне арнады. Ол оның бар өлеңдерін жинап, қолжазбаларын көрпе-жастығының астында, шатырларда сақтап, оларды НКВД-ның көздерінен құтқарды. Бұл қайғылы махаббат туралы спектакль осы жылдың сәуір айында театр режиссері Екатерина Пеннің өндеуімен қалың халыққа жаңа құраммен көрсетілді. Пьеса авторы Жұмагүл Солтиеваның өзі тамашалап, жаңа құрамнан ерекше әсерде қалғанын айтты. Спектакльге атсалысқандар мен театрға өз үлкен алғысын білдірді.

Жазушы, драматург Дулат Исабековтың «Актриса» пьесасы - әртістің шығармашылық жолы мен оның сахна артындағы өмірі туралы пьесасы. Жетістіктерге жету мен құлдыраулар, сахна артындағы интригалар, отбасылық келіспеушіліктер – осы проблемаларға қарамастан, Айгүл (басты кейіпкер) сахнаға, театрға және өнерге адал болып қала береді. Театр оның бары, өмірі және ол не үшін, кім үшін ойнайтынын түсінуге тырысатын әйелдің монологы. Спектакль премьерасы 2016 жылдың мамыр айында болды. Премьера жоғары деңгейде өтті. Алдыңғы қатарда отырған пьесаның авторы көзіне жас алғандығы да байқалды. Спектакль аяқтала: «Антонина Петровна (басты кейіпкер) бүгін өзінің кейіпкеріне шынымен ғашық бола білгендіктен, қойылым сәтті шықты. Қазақ мәдениеті мен драматургиясына деген үлкен құрметі үшін корей театрына үлкен рахмет айтқым келеді» , - деп жылы лебізін білдірді пьеса авторы Дулат Исабеков. [11,12-14].

«Актриса» спектаклімен корей театры біршама жетістіктерге ие болды. 2016 жылдың тамыз айында корей театры осы бір спектакльмен Корея Республикасының Сеул қаласында өткен кезекті Халықаралық театр фестивалінде арнайы шақырылған театр ретінде өнер көрсетті. Спектакльде қазақ әндері, шығармалары корей тілінде орындалады. Корей халқы бұл спектаклді түсіне алды, сезіне алды. Атап өтетін тағы бір жетістік, Ұлыбритания елінің астанасы – Лондон қаласында өткен Дулат Исабековтың 75 жылдығына арналған III қазақ өнері фестивалі аясында осы қойылыммен өнер көрсеткен болатын. Актерлердің жетістігін қазақстандықтар мен театр өнерінің жанкүйерлері бөлісті.

Фестивальдің ашылуында Қазақстан Республикасының Ұлыбританиядағы Елшісі Ерлан Ыдырысов, Лондонда өткен осындай фестивальді өткізудің маңыздылығын атап өтті. Ол фестиваль Қазақстанның заманауи мәдениетін әлемде ілгерілету жөніндегі жаһандық жобаның маңызды бөлігі болып табылатынын айтты. Осы фестивальға қатысқан корей театры бұл мәдениеттің органикалық және оның ажырамас бөлігі екенін көрсететінін атап өтті.

Көптеген жылдар бойы Англия Парламентінің Лордтар палатасы жетекшілік ететін Шыңғыс Айтматов әдеби қоры ұйымдастырған беделді фестивальге Қазақстаннан екі театр – қазақ және корей театрлары қатысты. Фестиваль бағдарламасын Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театры «Жаужүрек» спектаклімен ашты. Екі спектакль де, сәйкесінше, белгілі қазақ жазушысы, драматург, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Дулат Исабековтың пьесасы негізінде қойылды. Халықаралық бұл мереке шынында өте жоғары деңгейде өтті. Фестиваль аясында қазақ жазушысының мерейтойына орай «London Pajarito Theatre» атты Британдық театрының жергілікті труппа – әртістері алғаш рет Д. Исабековтың «Аққу Жібек» пьесасы бойынша ағылшын тілінде қойылым ұсынды. [12,1-3].

Актерлерінің ойынын Ұлыбританияның саяси, іскерлік және академиялық топтарының өкілдері, Қазақстан-Британ қоғамының мүшелері, дипломатиялық миссиялардың басшылары бағалады. Спектакльге Англиядағы қазақ диаспорасының өкілдері, бұқаралық ақпарат құралдары және Біріккен Корольдікте қоныстанған қазақстандықтар көрермен болды.

Этникалық театр көрерменге өзінің тар ұлттық тақырыбымен емес, Еуропадағы көрерменге жақын және түсінікті басқа, яғни ұлттық, әлемдік мәдениеттің туындысын алып келді. Қазақстандық «Актриса» спектаклі корей театрының қойылымында өте шынайы, сәтті болғандығын, көрермендердің спектакль бойы аса қатты назар салып, ал спектакльден кейін актерлер «бис»- ке шақырылып, бүкіл зал тұра қол соғып, қарсы алғандығы айқындайды.

Махаббат пен айырылысудың әсерлі тарихы, сезім мен ережелердің күресі, өзіндік және қоғамдық, дәстүрлер мен ішкі қалаулардың қақтығысы - бұл Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасының сюжеті. Әлемдік мәдениеттің алтын қорына кіретін Қазақстан әдебиетінің классикасы - түпнұсқадағы мәтіннің барлық сұлулығын, мән-мағынасы мен тереңдігін сақтай отырып, корей тілінде өзінің жаңа дыбысына ие болды.

Оңтүстік Кореяда Есан қаласында 31-ші Халықаралық театр фестивалі аясында қазақстандық корей театрының әртістері Мұхтар Әуезовтің «Карагоз» драмасын ұсынды. Спектакльдің көркемдік жетекшісі ҚР еңбек сіңірген әртісі Есмұхан Обаев, ал қоюшы режиссері, театр әртісі Роман Цой болды.

Драма кеңес заманында корей тіліне аударылған, бірақ спектакльді Тәуелсіз Қазақстанда көрермендер алғаш рет 2012 жылдың желтоқсанында көре алды. ««Қарагөз» драмасы - қазақ классикалық әдебиетінің құнды туындысы, оның ұлты да, өтер мерзімі де жоқ. Осындай көлемдегі спектакльді ұсыну біз үшін үлкен мәртебе», - деді Корей театрының қоюшы-режиссері Роман Цой.

Әуезовтің драмасы Қарагөз қыздың өзінің немере ағасы - ақын Сырым арасындағы бақытсыз махаббаты туралы баяндайды. Оңтүстік Кореяда екі қойылым өтті, екі қойылым да аншлагпен өтті. «Бүгін біз «Қарагөз» спектаклін көрерменге алып келген болатынбыз, қазақ халқы мен корея халқының бір-біріне қаншалықты өз құндылықтары мен дәстүрлерінің ұқсас болуымен жақын екендігін тағы да түсіндім», - дейді Роман Цой. - Мысалы, бізде, қазақтарда жетінші руға дейінгі туыстарымызбен некеге тұруға тыйым салынады, корейлерде сәйкесінше өз бондарының (біздің тілмен «ру») адамдары өз ішінде тұрмыс құра алмайды». «Бүгін біз сахнада нағыз мәдени құбылысты - корей тілінде ойнайтын қазақстандық әртістердің орындауындағы қазақ тарихын көрдік», - деді Ұлттық театр қауымдастығының Бас хатшысы Чон Че Хо. [13,71-72].

Қорытындылай келе, өзінің тарихында ұлттық Корей театры әрқашан корей диаспорасының рухани, мәдени және адамгершілік орталығы ретінде қызмет етті және оның айналасында ұлттық өнердің, сондай-ақ әдебиеттің негізгі жанрларын бейнелейтін ең жақсы шығармашылық күштер шоғырланды. Корей театрындағы қойылымдармен ең шалғай ауылдық жерлердегі тұрғындар әлемдік, орыс және кеңестік әдебиет, қазақ және корей драматургиясының классиктерінің шығармашылығымен танысты. Корей театры ұжымы қазақ актерлерімен, режиссерлерімен және жазушыларымен ынтымақтастықта. Оңтүстік Корея театрларымен және тарихи Отандық шығармашылық топтарының өкілдерімен Дипломатиялық қатынастардың орнатылды.

Корей театрі ұжымының алдында үнемі белсенді шығармашылық ізденіс, идеялық-тақырыптық және әртүрлі жанрды қамту, салт - дәстүрді игеру және дамыту, көркемдік жаңа әдістерді түсіну мен қолдану, сондай-ақ қазіргі қоғамның рухани-эстетикалық талаптарын қанағаттандыру аясындағы міндеттері тұр. Жалпы, бүгінгі таңда корей театрында қазақ драматургиясы бірқатар тамаша сахналық туындыларды толықтыра отырып, дұрыс бағытта сенімді түрде жүріп жатыр деп айтуға болады.

Қазіргі кезеңдегі дамудың басты бағыттары театр репертуарын ұлттық шығармаларымен толықтыру, режиссерлер мен актерлердің кәсіби шеберлігіне қойылатын жоғары талаптардың деңгейін арттырумен қоса, ұлттық Корей мәдениетін ғана емес, сондай-ақ, Қазақстан халқының халықаралық деңгейдегі көпұлтты өнерін лайықты көрсетуге және қазақ жеріндегі мемлекеттік корей театры болғандықтан қазақ драматургиясын өз көрермендеріне таныстыруға, жеткізуге ұмтылу болды. Ең маңызды міндеттердің бірі – әлемнің түрлі елдерінің көрермендеріне ежелгі корей мәдениеті туралы баяндайтын және Қазақстандағы корей диаспорасына қазақи салт-дәстүрді, қазақтың мәдениеті мен жалпы болмысын тереңнен түсіндіретін жаңа концерттік театрландырылған бағдарламаларды, спектакльдерді, шығармаларды іске асыру және таныстыру.

92 жылдық тарихы бар корей театрының жеткен жетістіктері өте көп. Алғашқы театр жетістіктерінің бірі: 1982 жылы кеңестік театр өнерін дамытуға сіңірген еңбегі үшін «Құрмет белгісі» орденімен және 2005 жылы театр басшылығы Корея президентінің құрмет грамотасымен марапатталды. 2010 жылы Корея Республкикасының Сеул қаласында өткен «Жібек жолы» Халықаралық театрлар фестиваліне Қазақстаннан: М.Әуезов атындағы драма театры, М.Ю.Лермонтов атындағы орыс драма театры, Ғ.Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театры және осы фестивальді өткізуге бастамашы болған корей музыкалық комедия театры қатысқан болатын. «Алатау тауларындағы таңертеңгі балғындық» қойылымы еліміздің астанасы Астанадағы «EXPO-2017» феноменальды халықаралық көрмесінің ұсынылатын мәдени бағдарламасына енгізілді. Бірнеше рет театр Қазақстан Республикасының бірінші президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың Алғыс хатымен марапатталған. Корей театры өмір сүруді, дамуды, өз жанкүйерлеріне, халқына қуаныш сыйлауды жалғастыруда. Театр осы уақыт ішінде расында өсті, күшейе түсті, сұранысқа ие және маңызы бар театрға айналды. Театрдың өзіндік келбеті бар, театрды алда әлі де бағындырар белестері, сенімді, жарқын болашақ тосып тұрғанына сенеміз [1,3].

Пайдаланған әдебиеттер тізімі

1. Республикалық мемлекеттік академиялық корей музыкалық комедия театрының ресми сайты. https://koreantheatre.com/kk/
2. Қазақстан Республикасының Стратегиялық жоспарлау және реформалар агенттігі Ұлттық статистика бюросының мәдениет статистикасы-ҚР театрлар қызметі туралы есептілік. 2-3бб.
3. Ким И.Ф. Советский корейский театр. – Алма-Ата, 1982. – 202 с.
4. «Корё Ильбо» республикалық Корей газеті. Корейский театр. №14.2023. 4-5 стр.
5. Ким Г.Н. // Сотрудничество Казахстана и Южной Кореи в сфере культуры, образования и науки. Известия корееведения в Центральной Азии. 2012 – 171-176 стр.
6. Цхай А.С., Саитова Г.Ю. // Истоки зарождения корейского театра в контексте «Новой истории Кореи» в Казахстане/ [Электронды ресурс]. -2014 – 2-3бб.https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-zarozhdeniya-koreyskogo-teatra-v-kontekste-novoy-istorii-korei-v-kazahstane/viewer (қаралған күні 11.07.2023)
7. Ким Г.Н. Қазақстан халқының сахна өнері жинағындағы Корей театры Монографиясы. 2014 - Алматы: «Evo Press».217-262бб.
8. Ким Г.Н. // Корейский театр как литературный центр корейских драматургов, писателей и поэтов советского союза. Энциклопедия Корё сарам – 2014, 120-125стр.
9. Мұқан А., Бүгінгі қазақ драматургиясы мен театры // [Электронды ресурс]. 2016 - https://www.oner.kz/theatre. (қаралған күні 08.07.2023)
10. Б.Бақытұлы Б. // Республикалық корей музыкалық комедия театры [Электронды ресурс]. – 2021- https://ulagat.com (қаралған күні 09.07.2023)
11. Ким Г.Н. // Корейский театр в Казахстане: зарождение, развитие и перспективы. [Электронды ресурс] 2020- https://library-koresaram.com/f/kim_gn_kor_teatr.pdfНи Л.А., Кан Г.В., Цой Е.Г /Корей театрының тарихы. Кітап. Алматы – 2007. 1-бөлім. 12-14бб.
12. Цхай А.С., Саитова Г.Ю. Некоторые аспекты формирования и развития корейского театра в Казахстане. [Электронды ресурс]. – 2014.1-3бб. https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-formirovaniya-i-razvitiya-koreyskogo-teatra-v-kazahstane. (қаралған күні 10.07.2023)
13. Ауезов М., Мақалалар, әңгімелер, аудармалар, пьесалар. Алматы – 2014.71-72бб

Бүгінгі күнгі сахна тілінің мәні мен маңызы

Ақанов Ж.Д.
Өнертану ғылымдарының магистрі
Т.К.Жүргенов атындығы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Сахна тілі кафедрасының оқытушы
Алматы қаласы, Қазақстан
akanov_jalyn@mail.ru
Жұмаш А.Ы.
Өнертану кандидаты
Т.К.Жүргенов атындығы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Сахна тілі кафедрасының меңгерушісі, доцент
Алматы қаласы, Қазақстан

Түйін сөз

Қазіргі уақытта театр өнеріндегі сөйлеу мәдениеті заманауи тұрғыда дамып, қалыптасу үстінде. Әлемдік модернизация процесі сахна тіліне, сөз өнеріне де өз әсерін тигізуде. Тілдік қолданыстар өзгеріске ұшырап, ертедегі қалыптасқан жанрларды өзгерістерге түсіріп отырғаны рас. Бұл актерлердің сахнадағы болмысына да айтарлықтай өзгерістер әкелуде. Сахна тілі – көптеген өнерпаздың күшімен қалыптасатын, сахнадағы сөздің қолдану ерекшелігін айқындайтын мәдениеттің басты компоненті.

Түйін сөздер: сахна тілі, театр, актер, артикуляция, пластика

Аннотация

В настоящее время культура речи в театральном искусстве развивается и формируется в современном контексте. Процесс мировой модернизации оказывает свое влияние и на сценический язык, и на словесное искусство. Это правда, что языковые обычаи претерпели изменения, что привело к изменениям в ранних устоявшихся жанрах. Это также вносит существенные изменения в образ актеров на сцене. Сценический язык-главный компонент культуры, формирующийся силами многих артистов, определяющий специфику употребления слова на сцене.

Ключевые слова: сценическая речь, театр, актер, артикуляция, пластика

Annotation

Currently, the culture of speech in theatrical art is developing and forming in a modern context. The process of world modernization has an impact on both the stage language and the verbal art. It is true that linguistic customs have undergone changes, which has led to changes in early established genres. It also makes significant changes to the image of actors on stage. Stage language is the main component of culture, formed by the forces of many artists, determining the specifics of the use of the word on stage.

Key words: stage language, theater, actor, articulation, plastic

Адамзат тілі – белгілі даму жолынан өткен және адам өмірінде маңызды әрі елеулі рөл атқаратын қажетті құрал. Ал, сөз болмыстың белгілі бір құралдарының, мәдениеттің танымдық негіздерінің көрінісі болып табылады. Бұл мәдени құбылыс ретінде әңгімелесушіге әсер етеді, қандай да бір бейненің қалыптасуына ықпал етеді, сонымен бірге сөз сөйлеушінің тұлғасын

ашады. Білімділік, рухани байлық, мәдениеттілік сияқты қасиеттердің барлығы немесе олардың болмауы сөз сөйлеу барысында байқалатындығы белгілі. Осындай құрылымы, күрделілігі жағынан ең жетілдірілген механизмнен кем түспейтін сөздің әлі жете меңгерілмеген, ашылмаған қыр-сыры мен өзгеше қасиеттері өте көп.

Елімізде театр өнері ертеден-ақ, әдебиетші-ғалымдар мен театр- танушылардың зерттеу объектісі болып келеді. Мәселен, М. Әуезов, С. Ордалиев, Қ. Қуандықов, Қ. Мұхамеджанов, Б. Құндақбайұлы, Ә. Сығай, А. Кадыров, С. Кабдиева, Б. Нұрпейіс, Т. Жаманқұлов, Е.Жуасбек, Г.Жұмасейітова, А.Мұқан, З.Исламбаева, А.Еркебай, М. Жақсылықова, А. Жұмаш, О. Хожамбердиев т. б. зерттеушілер өздерінің ғылыми еңбектерінде ұлттық театрдың шығармашылық болмысын, жетістіктері мен келелі мәселелрін қарастырыған. Сахна тілінің қалыптасуы мен даму жолын сөз еткенде, алдымен Р. Қанықбаева, Д. Тұранқұлова және М. Омарбаева, С. Жақан, М. Әбзелбаев, Ш. Берсүгірова тәрізді озық мамандарды алға тартамыз. Өйткені сахна тілінің ерекшеліктерін зерттеуде бұл ғалымдардың еңбегі ерекше деуге болады.

Ұлттық таным мен бояу сахна тілінен алыстап, сөйлеу тілінің артикуляциясы өзгерістерге ұшырауда. Осы орайда сөз өнерінің құдіретін сезіну мен сездіру мәселелері актерлерге үлкен жүк артып отыр. Сахна тілі – халықты рухани жағынан сусындатып, көкрек көзін ашады десек, сөз өнері – оны жітілдіріп, дамытатын құдіретті өнер.

Сахна тілі қанша көрермен отырса, сонша адамның құлағына кіріп, жүрегіне ұялап, жан дүниесін шымырлатып, көкірегіне сәуле түсіретін тіл болуы қажет. Тілді әсерлі жаза білу мен сөйлей білудің айырмашылығы жер мен көктей. Тілді халыққа әдемі, мәнерлі, сазды жеткізе білу үшін сахна тілі ауадай қажет. Өйткені, драмадағы ең басты ерекшелік, ең шешушісі, ең негізгісі – тіл. Профессор Маман Байсеркеұлы: «Сахна тілі» – орфоэпия заңдылықтарын, оның ішінде: артикуляция, дикция, дем, тыныс, үн, өлшем-екпін, әуен-ырғақ, пластика саласы бойынша ым мен ишарат заңдылықтарына зер салады» - дейді [1,6]. Демек, сахна тілінің техникасы мен дене техникасын жымдастыра білетін білгірлік пен зергерлік әрбір актерге керек қасиет.Өткен ғасырдың екінші жартысы мен үстіміздегі ғасырдың бірінші жартысында көптеген зерттеушілер шешендердің немесе сахна өнеріндегі актерлардың орындауындағы көркем сөздің интонациясын жан-жақты қарастыра бастады. Олар өз зерттеулерінде сахна өнерпаздарының сөйлеу мәнерлерін қарастырды. Олар мәтіндердің, яғни, жазу тілінің өздеріне тән заңдылықтары болу керек деген жорамалға келеді. Сондықтан ол заңдылықтардың өзіне лайық интонациясын, оның әуенін, қарқыны мен паузасын, синтагма шекараларын тыныс белгілері көрсететіне сенді.

Сахна актері мәтінді өзінше оқып, оның сөздеріне басқаша мағына беріп, тыныс белгілерін орнынан жылжытып, паузаларды басқа жерге жасап, тыныс белгілерінің оқылу заңдылығын сақтамай оқыса, онда тілдің лексика-грамматикалық құрылысы мен интонациясы дұрыс берілмейді, екіншіден мазмұн өзгеріске түсіп, айтылар ой жеткізілмейтіні белгілі.

Сөз өнері, сөздің құдіреттілігі туралы мәселелер грек, рим ойшылдарының еңбектерінен басталады. XI ғасырдағы шығыс ғалымы Кайкаустың еңбегінде: «...Сөз төрт топқа бөлінеді. Біріншісі – білуге де, айтуға да қажеті жоқ сөздер. Екіншісі – білуге де, айтуға да қажетті сөздер. Үшіншісі – білуге қажеті жоқ, бірақ айтуға болатын сөздер. Төртіншісі – білу керек, бірақ айтуға қажетсіз сөздер. Негізінде, дүниенің бар жақсылығы – айту және білу үшін қажетті сөздерге тән қасиет. Бұл сөздер дүние үшін пайдалы болып, айтушыға да, тыңдаушыға да мән-мағынасымен әсерлі болуға тиіс» - дейді [2, 29]. Демек, сахна тілі сөйлеу мәдениетімен тығыз байланысты.

Сөйлеу мәдениеті – сахна тілінің негізгі элементі. Бұл туралы ғалым Рәбиға Сыздық өз еңбегінде: «Тіл мәдениеті сөздің тек нормаға сай жұмсалуын ғана емес, оның әсерлі, бейнелі, образды жұмсалуын да талап етеді. Айтушының сөзі әсерлі, бейнелі болу үшін: 1) өзінше ойлау, сөйлемдерді өз бетінше құру; 2) сөздің құрамындағы дыбыстардың айтылу ерекшелігіне көңіл бөлу, яғни мәнерлеп сөйлеу; 3) тілдің бейнелеуші, көркемдеуші тәсілдерін жақсы біліп, орынды қолдану; 4) сөздің стильдік реңкін ажырату тағы басқа шарттар жүзеге асу қажет» - дейді. [3,

13]. Ал, сахна тілінің маманы, профессор Дариға Тұранқұлова «Сөйлеу техникасы мен сөйлеу мәдениетін қатар меңгеру – дауыс сапасын жақсартудың бірден-бір жолы. Өйткені сөйлеу мәдениеті сөздерді білдірмек ойға дәл таңдай білу болса, сөйлеу техникасы – сол сөздерді тыңдаушысына жеткізе білетін дауыс құбылыстарын меңгеру болып табылады» деп тұжырымдаған [4, 30]. Демек, бұл мамандықтың иелері міндетті түрде сөздің қыр-сырын жете түсініп, соның ішінде интонацияның сөйлеудегі рөлін анық бағамдай білу керек. Актер автордың ойын, спектакльдің идеясын жеткізуде сөйлеу әрекетін алуан түрлі тілдік емес әрекеттер арқылы толықтырып, әртүрлі эмоцияны танытуда просодикалық тәсілдер арқылы да ақпарат бере алады.

Ғалым С. Аманжолов: «Сөз, сөйлем дегеніміз адамның көңіліндегі ойының дыбыстау арқылы жарыққа шығуы» - дейді. [5, 62]. Демек, сахна тілінде актерлердің мәтінді оқу интонациясына талдау жасағанда алдымен мәтінді фразаларға жіктеп, олардың әрбірінің әуенінің қозғалыс бағытын анықтаған жөн.

«Құрылымы әлдеқайда күрделірек көркем шығарма дискурсының басты қызметі – эстетикалық ықпал етіп, адресат санасының интел- лектуалдық-эмоциялық тұстарына қозғау салу» [6, 208]. Дискурстың бастауы, ортасы және соңы болатыны белгілі. Сахна тіліндегі дискурс дайындықсыз еркін түрде жүзеге аспайды. Сахна тілі эмоция мен экспрессияға бай болып келеді. Драмалық шығарманың мазмұндық ерекшелігіне орай әр түрлі мақсаттағы сөйлеу актілері жүзеге асады. Сахнадағы дискурста сөйлеуші де, тыңдаушы да, көрермен де, сөйлеу жағдаяты да бар. Сөйлеуші мен тыңдаушының қарым-қатынасындағы сөйлеу мақсатының жүзеге асуы кешенді түрде болады.

Қай елдің болмасын мәдениет тарихына мән берер болсақ, қалыптасу мен қарқынды даму үрдісінде заман талабының өз заңдылығы байқалады. Сондай заңдылықтардың бір бөлігі – сөйлеу мәдениеті бүгінгі уақытта үлкен қоғамдық мәселеге айналып отыр. Адамзат тілі – белгілі даму жолынан өткен және адам өмірінде маңызды әрі елеулі рөл атқаратын қажетті құрал. Ал, сөз болмыстың белгілі бір құралдарының, мәдениеттің танымдық негіздерінің көрінісі болып табылады. Бұл мәдени құбылыс ретінде әңгімелесушіге әсер етеді, қандай да бір бейненің қалыптасуына ықпал етеді, сонымен бірге сөз сөйлеушінің тұлғасын ашады. Білімділік, рухани байлық, мәдениеттілік сияқты қасиеттердің барлығы немесе олардың болмауы сөз сөйлеу барысында байқалатындығы белгілі. Осындай құрылымы, күрделілігі жағынан ең жетілдірілген механизмнен кем түспейтін сөздің әлі жете меңгерілмеген, ашылмаған қыр-сыры мен өзгеше қасиеттері өте көп.

Қазіргі театр өнеріндегі сөйлеу мәдениетінің деңгейін сахна тілін оқытудың ерекше тәсілдері арқылы көтеру үшін төмендегідей міндеттерді атқару қажет:

- сөйлеу мәдениетінің қалыптасу жолдары мен даму тарихын негізге ала отырып, актер шеберлігі мен сахна тілінің өзара ықпалдастығын бағамдау және оның маңызы мен ерекшелігін теориялық тұрғыда дайындау;
- сахна тілін оқытудың методологиялық принциптерін қалыптасқан мектеп үрдісінен тыс қарастыру;
- актер өнеріндегі сөз пластикасының рөлін жан-жақты ашып көрсету, оның эстетикалық маңызын айқындау;
- сахнадағы сөздің туу үдерісін актердің психо-физикалық трактовкасы мен интонация компоненттері негізінде саралау.

Сахна тілінің проблемалары жөнінде ой қозғау, сол мәселелерді шешудің жолдарын қарастыру уақыт өткен сайын жалғасып отыратындығы белгілі. Сондай заманауи сұраныстар сөйлеу мәдениетіндегі, яғни жаһандық терминдердің ұлттық лексикондағы алар орнына қарай өз жауабын алуға тиісті. Сахна тілінің заманауи талаптарын орындау және кейбір мәселелердің шешімін пайымдауда сөз өнерінің қолдану аясын кеңейту мен оны тарихи құндылықтармен байланыстыру қажеттілігі туындайды. Сондықтан сөйлеу мәдениетінің сахналық сипатын зерттеу қай кезеңде де маңызды болмақ.

Әдебиеттер тізімі:

1. Базарбаева З. Қазақ тілі: Интонология. Фонология.-Алматы: Жібек жолы, 2008. -326 б.
2. Қабуснама /өзбек тілінен аударған және алғы сөзін жазған Т. Айнабеков /. – Алматы, 2005.-160 б.
3. Сыздықова Р. Сөз сазы. — Алматы: Санат, 1995. -117 б.
4. Тұранқұлова Д. Сахна тілі.- Алматы: Білім, 1999. -210 б.
5. Аманжолов С. Тіл және жазу. — Өскемен, 2005. -404 б.
6. Уәли Н. Қазақ сөз мәдениетінің негіздері // филология ғылымдарының докторы ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. - Алматы, 2007.-330 б.

IMPLEMENTING THE "PRANAYAMA" PRACTICE INTO THE STAGE SPEECH TEACHING PROGRAM FOR FUTURE ACTORS

ВНЕДРЕНИЕ ПРАКТИКИ «ПРАНАЯМЫ» В ПРОГРАММУ ПРЕПОДАВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ У БУДУЩИХ АКТЕРОВ

БОЛАШАҚ АКТЕРЛЕРДІҢ САХНА ТІЛІ ОҚЫТУ БАҒДАРЛАМАСЫНА "ПРАНАЯМА" ТӘЖІРИБЕСІН ЕНГІЗУ

SCHOLARLY PAPER

UDC 371.39

Badelbayeva Kamila Timurovna

1st year master's student 7M02192 «The Art of Acting»
(scientific-pedagogical direction)
of Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan
kami.badel@gmail.com

Research supervisor and co-author:
The Candidate of Arts, associate professor and head of the stage speech department
of Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Zhumash Askar Iskakovich

INTRODUCTION

Breathing is a unique, complex biological process that is an integral part of any person's life. However, unlike ordinary people on our planet, many creative individuals have a direct influence of the respiratory process on their lives and professions. In particular, actors cannot do without the capability to correctly and rationally use speech breathing. It should be emphasized that although it can be different in nature (calm, rhythmic, superficial, etc.), and usually its mechanism works automatically, breathing can be learned to be controlled arbitrarily and consciously.

The main link between anatomy and art is that the respiratory system gives us specific energy, subsequently contributing to voice formation. Accordingly, this significantly affects the strength, beauty, lightness and flight of the actor's voice, his speech musicality and melody. Incorrect use of breathing not only deprives the artist of the voice richness and the ability to master the registers and speech-voice apparatus but also has an adverse effect on his health. [1, p. 390]

In this regard, a stage speech teacher plays a meaningful role in any actor's life. It is he who is able to reveal to the actor the inexhaustible fount of knowledge as if Merlin is pushing his student to get that very "Excalibur". The challenging task of teaching and training the actor to use his respiratory, speech and vocal apparatus correctly rests solely upon his shoulders. And like no other, the teacher must always try to discover new approaches and teaching methods, find techniques and exercises not only in his specialty but also uncover other fields and cultures of study.

Relevance of the article: This topic represents an important and relevant aspect of modern theatrical art, as it combines the philosophical and practical elements of breathing, particularly influencing future actors' acting skills.

The physical and emotional well-being of actors: Using Pranayama can significantly enhance future actors' physical and emotional preparation. This practice promotes breathing harmony, increased physical endurance and emotional openness.

Stage Presence and Emotional Depth: This practice can seriously impact the actors' stage confidence and emotional depth. They can learn to use breath as a powerful tool to convey emotion, improving their ability to submerge themselves in roles and persuade an audience.

Reduce Stress and Increase Concentration: This breathing technique can help future actors cope with stress and increase concentration levels. It is essential on stage, where actors must be highly focused and in the moment.

Compliance with modern trends in the performing arts: In the context of current trends in the performing arts, where originality and intensity of expression are valued, introducing traditional and unusual methods in the training of actors takes on particular importance.

Purpose of the Research: The research is aimed at assessing the impact of introducing this practice into the educational process of actors to determine the effectiveness of this method in improving the quality of acting, emotional expressiveness and general well-being of students.

Expected results: Introducing Pranayama into the stage speech teaching program will significantly enhance students' physical and emotional state, help refine voice and speech skills, and improve their overall professional training.

Abstract: The scientific article "Implementing the "Pranayama" Practice into the Stage Speech Teaching Program for Future Actors" is devoted to studying the effectiveness of integrating the practice of Pranayama into the educational process of acting students. The research seeks to evaluate the impact of these methods on future actors' physical and emotional well-being and stage speech.

The study's results will help to understand the impact of this technique on the level of professional training of future actors. They will also identify practical and psychophysiological changes associated with its implementation in the stage speech teaching program. This study will not only add new knowledge to the field of acting education but also offer recommendations for integrating this method into teaching practice to optimize the professional development of future actors.

Keywords: Pranayama, stage speech, teaching actors, the implementation of practice, breathing techniques, self-awareness through breathing, yoga and acting, development of voice and breathing, improvement of acting course, breathing energy, integration of yoga into theatre education

Аннотация: Научная статья «Введение пранаямы в программу преподавания сценической речи у будущих актеров» посвящена исследованию эффективности интеграции практики пранаямы в образовательный процесс студентов актерского искусства. Исследование стремится оценить воздействие этих методов на физическое и эмоциональное благосостояние будущих актеров и сценическую речь.

Ожидается, что результаты исследования помогут понять влияние данной методики на уровень профессиональной подготовки будущих актеров, а также выявят практические и

психофизиологические изменения, связанные с ее внедрением в программу преподавания сценической речи. Это исследование не только добавит новые знания в область актерского образования, но также предложит рекомендации по интеграции этого метода в практику преподавания для оптимизации профессионального роста будущих актеров.

Ключевые слова: пранаяма, сценическая речь, преподавание актерам, внедрение практики, техники дыхания, самосознание через дыхание, йога и актерское искусство, развитие голоса и дыхания, улучшение актерской техники, энергетика дыхания, интеграция йоги в театральное образование

Аннотация: "Болашақ актерлердің сахна тілі оқыту бағдарламасына пранаяманы енгізу" ғылыми мақаласы пранаяма тәжірибесін актер шеберлігі студенттерінің оқыту процесіне енгізудің тиімділігін зерттеуге арналған. Зерттеу осы әдістердің болашақ актерлердің физикалық және эмоционалдық әл-ауқатына және сахна тілінің әсерін бағалауға бағытталған.

Зерттеу нәтижелері бұл әдістеменің болашақ актерлердің кәсіби даярлық деңгейіне әсерін түсінуге көмектеседі, сонымен қатар, оны сахна тілін оқыту бағдарламасына енгізуге байланысты практикалық және психофизиологиялық өзгерістерді анықтайды деп күтілуде. Бұл зерттеу актерлік білім саласын жаңа деректермен толықтырып қана қоймай, болашақ актерлердің кәсіби дамуын оңтайландыру үшін осы әдісті педагогикалық тәжірибеге енгізу бойынша ұсыныстар береді.

Түйін сөздер: пранаяма, сахналық сөйлеу, актерлерді оқыту, тәжірибемен таныстыру, тыныс алу техникасы, тыныс алу, йога және актерлік шеберлік, тыныс алу арқылы өзін-өзі тану, дауыс пен тыныс алуды дамыту, актерлік техниканы жетілдіру, тыныс алу энергиясы, йоганы театрлық білімге біріктіру

THE PRACTICE OF "PRANAYAMA"

A clear example of a teacher-seeker is none other than Konstantin Sergeevich Stanislavsky. Few people know that while working on his system of training an actor, the great theatre reformer was inspired by many Eastern practices, especially the famous Indian yoga. His diaries can testify to this, in which many found hidden references that Konstantin Sergeevich did not directly indicate for political censorship reasons. One of the most significant borrowings was the concept of "prana". As Sharon Carnicke noted, for Stanislavsky, "prana became a means of infecting the audience with the artist's feelings" [2, p. 141]. He drew his knowledge from the teachings of the "rays of the vital energy of prana" and projected his discoveries into ensuring genuine communication with a partner, with the spectator and most importantly, with oneself. [8, p. 255] Even in the book "The Actor: Work on Oneself," Tortsov admits that "the basis of plasticity should be placed not at all on the visible external, but on the invisible internal movement of energy" that is, as K.S. Stanislavsky concludes "We call this internal sensation of energy passing through the body the feeling of movement." [3, p. 49.] These expressions about the internal movement of energy clearly refer to "prana" and yogic teachings.

"Prana," according to Bellur Iyengar's definition, identifies that same energy and vitality; it is like the axis of the wheel of life; it is the breath of all living beings in the Universe. Absorbing the vital energy of the air, it moves in the chest and allows us to control our breathing. [4, p. 42] However, in combination with "ayama" (extension, lengthening), they create a symbiotic binding, forming the concept of "Pranayama".

Pranayama is a collection of techniques that force the organs of the respiratory apparatus to move and expand deliberately, intense and rhythmic. This technique of consciously increasing the duration of inhalation, retention and exhalation, in addition to everything, also allows you to

concentrate the mind and develops willpower. It consists of a long, continuous flow of inhaled air (puraka), exhaled air (rechaka) and breath retention (kumbhaka). [4, p. 44] Puraka stimulates the organism, rechaka expels used air and toxins, and kumbhaka distributes energy throughout the body. Taking a deep breath enriches the body with oxygen, which leads to subtle chemical changes. Nevertheless, suppose you put aside the entire spiritual part of this practice and consider it from a physiological point of view. In that case, you can still come to the conclusion that it is vital for actors.

It is widely known that at rest, a person's lungs absorb about 500 cubic centimeters of air per breath. The vital capacity of the lungs, consisting of additional and reserve air, totals about 3000 cubic centimeters. [1, p. 388] In order to increase the vitality of the lungs, it is recommended to practice breathing exercises and play sports. Indeed, it has a beneficial effect on the respiratory system, but Pranayama should also be included here, as it increases the vital capacity of the lungs, fills them with energy and allows you to optimize their ventilation. The main goal of Pranayama is to make the respiratory system function optimally. [4, p. 46] In this teaching, through persistent training of the lungs and nervous system, changing the rhythm, depth and quality of breathing, you can make breathing more effective and learn to control it.

In Pranayama, breathing begins from the base of the diaphragm on both sides of the body in the pelvic region. At the same time, the diaphragm of the chest and the auxiliary respiratory muscles of the neck are relaxed. The breathing cycle consists of 3 parts: inhalation, exhalation and retention. Inhalation is an active expansion of the chest, filling the lungs with fresh air. Exhalation is the standard and passive return to its original state of the elastic walls of the chest, through which waste air is removed and the lungs are emptied. A hold (retention) is a pause at the end of each inhalation and exhalation. During increased breath holding, a slowdown in heart rate is observed, which gives rest to the heart muscle.

Dr Albert Neumann, in his detailed and comprehensive book "Die Athmungskunst des Menschen" ("The Art of Breathing") [5, p. 34], mentions four classifications of breathing:

1. Upper or clavicular breathing**,** often called high chest breathing. It occurs when the corresponding muscles of the neck use predominantly the upper part of the lungs.

2. Intercostal or middle breathing**;** here, only the central part of the lungs is activated.

3. Lower or diaphragmatic breathing uses the lower lobes of the lungs to a greater extent.

4. Full diaphragmatic or pranamayama breathing, which Leo Kofler prefers to call "full breathing with the help of the united respiratory muscles" [6, p. 44].

In Pranayama breathing, contraction of the diaphragm is delayed until there is a conscious contraction of the muscles of the anterior and lateral abdominal walls. These muscles are connected diagonally to the rib cage above and the pelvis below. They lower and maintain a dome-shaped diaphragm, which originates at the lower edges of the ribs; this, in turn, puts pressure on the abdominal organs and increases the volume of the chest. It prepares the diaphragm for subsequent contraction to the greatest extent and most effectively by reducing centripetal tension. The previous action reduces the possibility of intersection with the following step (with inhalation). This process is completed by vertical diaphragm pressure, followed by activation of the intercostal muscles. Finally, the uppermost intercostal muscles and the muscles connecting the upper ribs, sternum and collarbone to the neck and skull contract, thus allowing the upper part of the lungs to fill. Then, the already expanded chest cavity expands even more: forward, upward and to the sides. [7, p. 30]

These series of movements of the abdomen, chest and neck, in which each move sets the stage for the next, lead to maximum filling of the lungs, creating space for air to enter all corners of them. With this method, we achieve what we aimed for at the beginning: to learn to inhale the most incredible

possible amount of air with the least, comparatively speaking, labor costs. When performing the technique, you need to take the most comfortable position. Of course, it is advisable to perform breathing exercises while standing, but yogis practice this while sitting, most notably with their shoulders down and their back straight, and their hands should rest freely on their knees. First, you have to take a full breath, combining diaphragmatic and chest breathing. When inhaling, the stomach inflates, and the movement smoothly moves to the chest. Exhalation is done in the reverse order.

Pranayama is not just another breathing system; it is a way to liberate yourself physically, feel harmony with your body and relieve psychological pressures. It requires focus and deep concentration, allowing the actors to immerse themselves, which K.S. Stanislavsky wanted in his teachings on public loneliness. This practice of developing breathing could significantly influence the methods of teaching stage speech in theatrical universities. For beginning actors, such a concept at the initial stages of training would help not only understand how their breathing apparatus works and how to learn to control it but would also become a foundation and contribute to the further development of practices and exercises.

CONCLUSION

In this article, we have found that the practice of "Pranayama" is a valuable and positive contribution to the methodology of teaching stage speech. It not only develops correct, holistic breathing and reveals the possibilities of developing the voice of actors but also influences their acting art by gaining harmony with themselves, liberation on stage and control over their respiratory apparatus.

It is indispensable from my experience of putting this theory into practice. This unusual breathing technique is not only captivating and exciting to perform, but it has also immensely contributed to my acting career. I began to control my breathing on stage and correctly combine breathing with movements, and my diaphragmatic air supply increased significantly. Thus, as a professional actress, I consider this practice integral in training future actors.

However, I believe it is better to introduce this technique precisely at the initial stages of preparing students while they are just beginning their journey of becoming acquainted with all aspects of stage speech. In this way, they will be able to learn to perceive their breathing apparatus consciously, see and further develop the boundaries of their lung range, and, most importantly, learn to control their breathing. After practicing Pranayama, it will be easier for them to master all subsequent more complex practices, training and exercises.

In conclusion, implementing this practice represents a promising step in enriching educational methods in the performing arts. This method can serve as a valuable addition to existing techniques and may even significantly influence the current strategies of teaching stage speech in theatre universities.

BIBLIOGRAPHY

Books:

1. Kozlyaninova I.P., Promptova I.Y. *Scenic speech. Textbook.* 9th ed., rev. And additional M.: GITIS Publishing House, 2021. – 560 p.
2. Carnicke S. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century,* 2nd Edition. Routledge, 2008. – 272 p.
3. Stanislavsky K.S. *The Actor: Work on Oneself,* 1936. Moscow: AST Publishing House, 2021 – 704 p.
4. Iyengar B.K.S. Light on Pranayama: The Yogic Art of Breathing, 1981. Trans. from English – M.: Patanjali Yoga Institute, 2002. – 368 p.
5. Neumann A.C., 1859. Die Athmungskunst des Menschen. Wentworth Press Publication, 2018. – 240 p.

6. Kofler L., 1897. The Art of Breathing as the Basis of Tone Production. J. Curwen & Sons Ltd. Library of the University of Toronto, 1972. – 277 p.
7. Ramacharaka Y., The Hindu-Yogi Science of Breath. – St. Petersburg, 1913. – Reprint "Information Bulletin" - 144 p.

Magazines, newspapers:

8. Cherkassky S.D. Yogic elements of Stanislavsky's system. / Magazine "Theatre Issues", 2010. – pp. 252-270

Т. ЖАМАНҚҰЛОВ: АКТЕР – РЕЖИССЕР – ҰСТАЗ
Т. ЖАМАНКУЛОВ: АКТЕР – РЕЖИССЕР– ПЕДАГОГ T. ZHAMANKULOV: ACTOR – DIRECTOR – TEACHER

Қабылова Дана Мұхаметжанқызы
1 курс магистранты
e-mail kabylova1211@gmail.com
Жалалова Акшай Максутовна
PhD, доцент
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан

Түйіндеме: Мақалада Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың актерлік шеберлігі мен өнері қарастырылған. Мақаланың жазылу мақсаты – қазақ сахнасында актерлік шеберлік пен режиссерлік біліктілікті бірге алып жүрген бірегей ұлағатты ұстаздың өнердегі жолына шолу жасау. Қолданылған әдістер: актердың күні бүгінге дейін театр және кино кеңістігінде сомдаған бейнелері, актерлік және режиссерлік ізденістері негізінде, өнер жұлдызының шығармашылығына талдау жасалынды. Сомдалған рөлдердің жанрлық ерекшеліктері мен жетістіктерін негізге ала отырып, «Ұяда не көрсең, ұшқанда соны аларсың» деп ата-бабамыз айтқандай, театр және кино майталманы Т.Жаманқұловтың өмірлерін өнер жолына арнағалы отырған болашақ ұрпаққа берер мұрасының көп екендігі тағы да дәлелденді.

Түйін сөздер: сахна, театр, кино, актер, бейне, кейіпкер, режиссер, жанр, қойылым.

Аннотация: В статье рассмотрены актерское мастерство и искусство Тунгышбая Кадыровича Жаманкулова. Цель статьи - дать обзор пути в искусстве уникального почетного учителя, который сопровождает актерское мастерство и режиссерскую квалификацию на казахской сцене. Использованные методы: на основе образов, актерских и режиссерских поисков, сыгранных актером в пространстве театра и кино, проведен анализ творчества звезды искусства. Основываясь на жанровых особенностях и достижениях сыгранных ролей, еще раз доказано, что, как говорили наши предки, «то, что ты видишь в гнезде, получаешь, когда летишь», деятель театра и кино Т.Жаманкулов передаст жизнь будущим поколениям, посвятившим себя искусству.

Ключевые слова: сцена, театр, кино, актер, образ, персонаж, режиссер, жанр, спектакль.

Annotation: The article examines the acting skills and art of Tungyshbay Kadyrovich Zhamankulov. The purpose of the article is to give an overview of the path in the art of a unique honorary teacher who accompanies acting and directing skills on the Kazakh stage. Methods used: based on the images, actor's and director's searches played by the actor in the space of theater and cinema, the analysis of the creativity of the art star was carried out. Based on the genre features and achievements of the roles played, it is once again proved that, as our ancestors said, "what you see in the nest, you get when you fly," theater and cinema activist T.Zhamankulov will pass on life to future generations who have devoted themselves to art.

Keywords: stage, theater, cinema, actor, hero, character, director, genre, performance.

Өнердің қай түрін алсақ та, ол халықтың жан жүрегінен жарып шығатын ізгі ой-арманының өшпес аманаты, ұлттық мәдениет пен өнердегі белгілі бір із қалдыратын тарихи жолы. Әсіресе, театр өнері қай заманда да халықтың жарқын болашаққа ұмтылған асқақ ойын, арман-тілектерін айшықтап бере алған, «сахна арқылы сан алуан кейіптегі образдар галереясын сомдап бейнелі көрсеткен өнердің қасиетті ордасы» [1, б. 3].

Актер - театрда, кинода, теледидарда немесе басқа сахналық медиада өнер көрсететін кәсіби суретші. Ол кейіпкерлердің эмоциясын немесе оқиғаларды көрермендерге жеткізу үшін әртүрлі рөлдерді сомдайды. Актерлер сахнада да, камера алдында да жұмыс істей алады, олардың міндеті – көрермендердің сахна төрінде болып жатқан оқиға әлеміне енуі үшін тартымды және ұмытылмас бейнелер жасау. Актерлік мамандық экспрессивтілікте, эмоционалды тереңдікте және әртүрлі рөлдерге бейімделу қабілетінде шеберлікті қажет етеді. Актерлік - бұл сахнада немесе камера алдында сөйлеу арқылы эмоцияларды, тәжірибелерді және кейіпкерлерді жеткізу өнері. Актерлік шеберліктің бірнеше қыр-сыры бар:

– эмпатия: актер өз эмоциясы мен мотивациясын шынайы жеткізу үшін ойнайтын кейіпкерді сезіп, түсіне білу;

– физикалық экспрессивтілік: кейіпкердің эмоциялары мен күйлерін жеткізу үшін денеңізді басқара білу және жестау;

– дауыстық шеберлік: актердің дауысы кейіпкердің мінезі мен көңіл-күйін жеткізудің күшті құралы болып табылады;

– рөлді зерттеу: актер сенімді және сенімді спектакль жасау үшін өзінің кейіпкерін, тарихын, мотивациясы мен мінезін терең зерттеу;

– режиссермен жұмыс: режиссермен ынтымақтастық жобаның көзқарасын түсіну және үйлесімді актерлік ойын құру үшін маңыздылығы;

– сахнада болу: актер бір сәтте болуы керек, кейіпкер мен сахнаға толығымен сіңіп кетуі керек, сонда көрермен оқиғаға толықтай ене алу;

– бейімделу: актер жобаға байланысты әр түрлі рөлдер мен актерлік стильдерге бейімделе білуі керек;

– оқыту және тәжірибе: актерлік шеберлікті дамыта оқу, жаттығу және үздіксіз жұмыс тәжірибесі арқылы маңызды.

Осындай актерлық мамандықтың қыр-сырын меңгерген бірегейлердің қатарында – актер, режиссер, театр педагогы Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловты айтпай кетпесек болмайды. Себебі, «Қазақтың ұлттық театры мен кино өнеріндегі бүгінгі жарық жұлдыздардың ішінде Қазақстанның халық артисі, ҚР Мемлекеттік және Жастар Одағы сыйлықтарының лауреаты, өнертану кандидаты Тұңғышбай әл-Таразидің (Жаманқұлов) орны ерекше. Ол - қазақ кино өнерінің аса көрнекті тұлғасы, театр сахнасына қойылған көптеген спектакльдердің орталық хәм басты кейіпкерлерінің бейнелерін жасап, репертуар ауыртпалығын қара нардай

көтеріп келе жатқан, бүгінде бүкіл қазақ елі ғана емес, төрткүл дүниеге әйгілі болып, өнерсүйер қауымның көзайымына айналған айшықты сахна шебері, сындарлы суреткер, терең ойлы ғалым, ұлағатты ұстаз, көрнекті қоғам қайраткері. Тұңғышбайдың шығармалық жолы – мазмұнды да мағыналы актерлік ізденістің нәтижесі. Ол сомдаған сахналық тұлғалардың ішінде театр тарихына алтын әріппен жазылып, ұлттық көркемдік құндылығымыздан берік орын алғандары да бар [2, б. 6]. Атап айтсақ, отандық сахнада: Ш.Құсайыновтың «Үкілі Ыбырайындағы» Ақан, Қ.Мұқашевтың «Дала дастанындағы» Бейсенбай, Арыстан – Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астындасында», Бақтығұл – Қ.Ысқақовтың «Таңғы жаңғырығында», Т.Ахтановтың «Күтпеген кездесуіндегі» Мырзахмет, Адам Ата – К.Аширдың «Қабыл – Адам Ата перзентінде», Демесін – Д.Исабековтің «Кішкентай ауылында», Көтібар, Сырым (М.Әуезовтің «Айман – Шолпан» және «Қарагөзінде»), Жалмұхан – Ғ. Мүсіреповтің «Ақан сері – Ақтоқтысында», Абылай хан – Ә.Кекілбаевтың «Абылай ханында», М.Байсеркеновтің «Абылайдың ақырғы күндерінде», Ш.Айтматовтың «Ғасырдан да ұзақ күнінде» Әбутәліп, А.Тоқпанов қойған «Әлішер Науаидағы» Әлішер Науаи бейнесі, Н.В. Гогольдің «Ревизорында» Хлестаковты, А.Чеховтың «Ваня ағайында» Астров, У.Шекспирдің «Юлий Цезарьінде» Брут, Ласло Дюрконың «Электра, сүйіктім менің» пьесасында Орест, М.Кәримнің «Тастама отты, Прометей» қойылымында Прометейді, Софоклдың Ә.Мәмбетов режиссерлығымен қойылған «Эдип патшасындағы» Эдип т.б. [3] рөлдерді сомдады. Осындай рөлдерімен актер өзінің ұлттық және әлемдік театр мектептерінің дәстүрін терең меңгерген, диапазоны өте кең дарын иесі екенін байқатты.

Кино актеры ретінде Тұңғышбай ағамыз еліміздің аталмыш саласының дамуына өз үлесін қосты. Кино актерының қоржынында М. Бегалинннің Чекисі (Орал от құшағында), Ә. Мәмбетов, Ю. Мастюгиннің Тәңірбергені (Қан мен тер), Ә. Мәмбетов, Цой Гук Ин түсірген «Жаушыдағы» Әбілқайыр, А. Тәжібаевтың «Ақырғы аманатында» Оразмерген, Қ. Жетпісбаев, С. Жармұхамедов түсірген «Түрксиб» фильмінде Заңғаров, Ғ.Мүсіреповтың әңгімесі бойынша түсірілген В. Пұсырмановтың «Тарғыл қауынындағы» Болат, Е. Шынарбаевтың Әзімханы (Қаралы сұлу) және «Қарындасым, Люся фильмінде Ахмед, А. Әміркұловтың «Отырардың күйреуіндегі» Қайырхан және Құнанбай (Жас Абай) рөлдері, Б. Қалымбетовтың Шонай қолбасшы (Сардар), Т. Әлпиевтің «Көкбөрі серті» фильмінде Темір, Т. Теменов, И. Пассер, С. Бодровтың «Көшпенділеріндегі» Әбілқайыр рөлдері бар. Осы фильмдердегі өзінің орындаушылық шеберлігімен қайсыбір кейіпкер тұлғасын жасауға бүгінгі бейнелеу тәсілдерімен шектеліп қана қоймай, «халық өнерінің мол қазынасынан да үйлесімді нышандардың көзін тауып пайдалануға болатынын дәлелдеп берген сияқты» [2, б. 9]. «Отырардың күйреуі» фильміндегі Қайырхан рөлі үшін Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты атағын иемденді.

Өнер әлемінде өзін режиссерлік қырынан да көрсете білген ағамыздың режиссерлік қойылымдары: К.Гоццидің «Турандот ханшайым», М. Ғапаровтың «Тұзды шөл», Қ. Шахимарденнің «Томирис», Қ.Ысқақ, Қ. Шахимарденнің «Қазақтар», Д. Исабековтың «Бонапарт» пьесалары сахна төріне шығарылып, тіпті кейбіреуінде өзі де бірде Кир патшаны, келесі біреуінде Жәнібек хан, т.б. да рөлдерді сомдап, отандық театр өнері деңгейінің өрлеуіне үлкен үлес қосты. Бұл туралы ғалымдардың айтқанына сүйенсек: «Т. Жұманқұловтың режиссурамен бірге сахнада роль ойнау ерекшеліктері де соңғы кездері мол ізденістің үстінен көрініп жүр. Және ол рольдері сахнадан тек қана бой көрсетіп, сөзі мен бір-екі болымсыз әрекеттің желісімен тындыра салатын дүниелер емес. Бәрі де ыждағаттықты, қопара қарастыруды, сантүрлі әдеби-тарихи кітаптардан дәйек пен дәнек іздейтін сауаттылықты, сонан туындайтын ойлы түсіндірме мен шеберлікті тілейтін күрделі кейіпкерлер» [2, б. 13].

Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Шәмшәгүл Меңдиярова Тұңғышбай Жаманқұловтың еңбекқорлығы, бесаспап актерлық шеберлігі жайлы: «Тұңғышбайдың қолтаңбасы дегенде ол, барлық рөлді бірдей ойнай береді, комедияны да жақсы ойнайды, драманы да, трагедияны да ойнайды. Оған қандай рөл берсе де, ол соны түп-тамырын зерттеп ойнайды, үстіртін ойнай салатын актер емес. Мысалы, Абылай ханды біздің театрда ойнады, Болат Атабаев қойды ғой, сонда ол Абылай ханның өмір тарихын, ол туралы жазған бүкіл кітапты оқып шықты десем, өтірік айтпаймын» [4], – деген болатын. Осыдан-ақ ол кісінің қандай актер болғанын бірден ұғынуға болады. Сахнадағы еркіндігі, кейіпкеріне сай қаталдығы, кейіпкерінің ішкі дүниесіне үңілуі, режиссердің ойынан шыққаны сөзсіз. Өз таңдауын сыйлайтын, мамандығын құрметтейтін актер десек артық етпейді. Тұңғышбай Қадырұлы әр рөлін зерттеп, әрдайым кейіпкерінің жан-дүниесін ұғынуға тырысады.

«Заманауи қазақ театр өнеріндегі рухани жаңғырудың көрінісі» мақаласында ұлы Абайдың сахналық қойылымында ойнаған актерлердің өнеріне тәнті болған З. Исламбаева, М. Ташимовалар: « ... әртүрлі мінездегі кейіпкерлердің халін, олардың қоғамдағы орнын, адами ұстанымдарын жеткізуде актерлер адам психологиясының қатпарын барынша ашып бере алды. Әсіресе, Тұңғышбай Жаманқұлов, Саят Мерекеұлы, Омар Қыйқымов, Дулыға Ақмолдалардың сахналық тәжірибесін байқадық. Олардың Абаймен бірге толғануы, ақын сөзінің астары мен мағынасын бүгінгі күнге жеткізудегі дауыс ырғақтары келісті, үндеріндегі иірім толқындары шынайы. 1-адам – Т. Жаманқұлов бүгінгі күнде адам өмірінің төрінен орын алған әділетсіздіктің асқынуына күйінсе, 14-адам – С. Мерекеұлы жалқаулықтың түбі тойымсыздыққа, арасыздыққа апаратынын ашына айтады. Ал, 8-адам – О. Қыйқымов ғылым үйретер адамның жоқтығына өкінеді. Үнемі өз халқының болашағын ойлап, ұлтына жаны ашитын 7-адам – Д. Ақмолда ақылды болуды, ғылымды түсінуді, талапшылдықты насихаттаған ақынның келісті бейнесін кескіндеді. Шығармашылық ансамбльдегі осындай алдыңғы буын актерлердің ізін басқан Елжан Тұрыс та ашына сөйлеп, 5-ші адамның эмоциялық күйін көрсетті» [5, б. 255], – деп жазды.

Т. Жаманқұловтың тарихи рөлдерді сомдауында үлкен шеберлік сезіледі. Ол өзінің бір сұхбатында осы туралы ойын былай жеткізеді: «Маған сонау жеті қат жер астынан назар түсті деп айтамын. Әйтпесе неге мені сол жаққа қарай тартып тұрады? Неге мен тарихи рөлдерді ғана ойнауға құмар болдым және сол маған бұйырып тұр? Кейде өзіме өзім таң қалам. Абылай ханды ойнадым, Құнанбайды ойнадым, Жәнібек ханды ойнадым, Кир патшаны ойнадым. Демек, менің таланыма бұйырып тұр. Өйткені, тек қана менің жақсы көргендігім емес, сол кезеңді, сол уақытты. Сол уақыттан маған бір әсер келіп тұрған шығар деп ойлаймын. Бұл дегеніміз құр сөз жаттау емес, бұл жай грим, сақал жабыстырып, құлаққа сырға тағу емес, сол кездердің сөзін аттап алу емес, киініп алып, батыр кейіпінде ойқастау емес. Ол жан саяхаты, ми саяхаты, қиял саяхаты, содан соң сенің өткен ата бабаңның саған жіберіп тұрған назар саяхаты. Соны жеткізуге, біздерге, суреткерлерге құқық берілген. Ең кереметі осы. Біз соны жасай аламыз» [4].

«Қазақтар» қойылымы туралы, театртанушы З. Исламбаеваның мақаласында Жәнібек хан бейнесін сомдаған Тұңғышбай Қадырұлы жайлы былай делінеді: «Т.Жаманқұлов ойынында ғасырдағы Тұран қағанатын құрған ой салмағы ауыр, қоғамдық саяси жолы күрделі Жәнібек ханның биік тұлғасы көрінді. Актер көзқарасы, көп сөйлемей, керісінше, тұңғиық ойға батуы әсерлі беріледі. Тағы бір көріністе Жәнібек (Т.Жаманқұлов) балаларына сынай қарап отыр, ұлдарының ішінде бүтін бір ұлттың тізгінін ұстап, елін соңына ерте білетін дараны іздейді. Бүгіннен бастап Қазақстан! деп бір мемлекеттің іргесін қалап, шекарасын бекіткен Жәнібек Т.Жаманқұловтың екпінді сөзі патриотизмнің, отансүйгіштіктің ұранына айналды.

Және осы бір ауыз сөз қазақ елінің философиялық, психологиялық, генетикалық сипатының өзгешелігін одан әрі ұғындыра түскендей. Жалпы Актер кейіпкерден биік болу керек ұстанымының үдесінен шыға білген Т.Жаманқұловтың орындаушылық шеберлігі мен режиссерлік танымы бұл жолы да көркемдік биіктен көрінді» [6, б. 101].

Соңғы жолдардан байқағанымыздай Тұңғышбай Қадырұлы бұл жерде актер ғана емес, өзі режиссерлік еткен қойылымының кейіпкері. Бұл дегеніміз екі есе жауапкершілік пен табандылықты талап етеді. Сол күннің өзінде бұл кісі өзінің режиссерлік қана емес, актерлік шеберлігін де халыққа паш етті.

Актер, режиссер, әнші, қаламгер Тұңғышбай Жаманқұлов туралы сөз саптаған ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Өнертану докторы, профессор Бағыбек Құндақбайұлы: «Заман. Адам. Өнер. Осы әрбір тарихи сөзден кейін нүкте қойып, асықпай дамылдап, әрқайсына терең мән беріп, мағынасына лайық ойға батасың. Сонда өткен ғасырдағы төл өнеріміздің тұнығынан қанып ішіп, XXI ғасырдың биігіне қарай белестен-белеске үздіксіз көтеріліп, биіктеген сайын зорая түсіп, өзгелерден оқ бойы озып, өнер әлеміне жан-дүниесімен терең бойлаған Тұңғышбай әл-Таразидің (Жаманқұловтың) Тұлғасын көресің! Өзіне дейінгі ұлттық сахна және кино өнеріндегі төрткүл дүниеге танымал аға ұрпақтан мол тағылым алған Тұңғышбай жаңа ғасырдың биігіне нық қадаммен бет алды. Өйткені, ол – буырқанған Замана мұхитын қақ жарып, өнердің көкзеңгіріне самғап шыққан нұрлы Тұлға, теңдессіз Талант!» [2, б. 16], – деген сөздері актердың үлкен өнер адамы екендігін тағы да дәлелдей түскендей. Қорытындылай келе айтарымыз, Тұңғышбай Қадырұлы актер, режиссер ғана емес, ол – ұстаз, өмір ұстазы. Өнерге деген махаббаты мен құрметі таң қалдырарлық мүмкіндіктер мен жетістіктерге жетелеген, жүректен жүрекке жететін бейнелері, режиссерлық шешімдері, өмірлік ұстанымдары өз көрермендерін әлдеқайда тапқан бірдің Бірегейі. Рухани-мәдени деңгейіңіз асқақтай берсін, Тұңғышбай аға!

Қолданылған әдебиеттер:

1. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. – 488 б.

2. Жаманқұлов Т. Альбом. - Алматы: «Өнер» баспасы, 2007. – 176 б.

3. [Электронды ресурс] // URL: https://auezov-theatre. kz/ kz/people/ person/ tungyshbay-kadyruly-zhamankulov (күні: 20.09.23)

4. «Бірегей» бағдарламасы [Электронды ресурс] // URL: https://youtu.be/55agVhntecc?si=vb5xrmhKJB-ZumWe (күні: 25.09.23)

5. Исламбаева З.У., Ташимова М.М. Заманауи қазақ театр өнеріндегі рухани жаңғырудың көрінісі // М.Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты «Керуен» журналы. – 2022. – №3, 76 том. – Б. 249-261.

6. Исламбаева З.У. Қазақтар қойылымындағы ұлттық мәселе сипаты. – Алматы, 2005. – Б. 99-103.

ТҰҢҒЫШБАЙ ЖАМАНҚҰЛОВ – КИНОАКТЕР

Тәшімова Мәншүк Мәметжанқызы
М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Театр және кино бөлімінің ғылыми қызметкері, Алматы қ.,Қазақстан.
e-mail: monshak76@mail.ru

Аңдатпа. Ғылыми мақалада автор талантты театр және кино актері, режиссер, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры Тұңғышбай Жаманқұловтың шығармашылығына тоқталады. Онда режиссер сахналаған дүниелерді талдап, қойылымдардың шығармалық ерекшеліктерін саралап театртанушылық көзқарасын білдіреді. Зерттеуші Т.Жаманқұловтың театр мен кино өнеріндегі актерлік және режиссерлік ерекшеліктеріне тоқталып теориялық пікір қалыптастыруға өз үлесін қосқан. Актер феноменінің қалыптасу жолын қарастыра келіп, оның шығармашылығының көрермендерге берер әсері мен құндылықтарын, маңыздылығын саралайды.

Кілт сөздер: Театр, кино, драматургия, режиссура, актер, суретші, пьеса.

Резюме. В научной статье автор акцентирует внимание на творчестве Тунгышбай Жаманкулова, талантливого актера театра и кино, режиссера, профессора Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова. Автор высказывает свою точку зрения, проводя теоретический анализ спектаклей и киноработ, а также выделяет творческие особенности постановок осуществленные режиссером Тунгышбаем Джаманкуловым. Исследователь выявляет роль и влияние спектаклей и кинокартин на зрителей. Рассматривая пути становления феномена актера, автор анализирует влияние и ценности, значение его творчества.

Ключевые слова: Театр, кино, драматургия, режиссура, актер, художник, пьеса.

Summary. In the scientific article, the author focuses on the work of Tungyshbai Zhamankulov, a talented theater and film actor, director, professor of the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. The author expresses his point of view, conducting a theoretical analysis of performances and film works, and also highlights the creative features of productions carried out by director Tungyshbay Jamankulov. The researcher reveals the role and influence of performances and films on the audience. Considering the ways of formation of the phenomenon of the actor, the author analyzes the influence and values, the meaning of his work.

Key words: Theatre, dramaturgy, directing, actor, director, artist, play.

Қазақтың сахна мен экран өнеріне аянбай тер төккен, бойындағы бар асыл қасиеттерін жұмсап, талантымен танылған көптеген өнерпаздар баршылық. Сол үркердей топтың ішінде кешегі туматаланттардың сарқыншағындай ерекшеленетін Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов 1948 жылы 2 қазанда Жамбыл облысы, Байзақ ауданы, Абай ауылында дүниеге келген. Арман жетегіне ілескен ол 1973 жылы Қазақ ұлттық концерваториясының актерлік факультетін Хадиша Бөкееваның шеберханасынан бітіреді. Талантты театр және кино актері, режиссер, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, педагог, Қазақстан Театр қайраткерлері одағының төрағасы ретінде қалың көпшілік таниды. Көп жылдық тәжірибесі мен ізденімпаздығының арқасында театр сахнасындағы қазақтың шешендік өнерін зерттеп ғылыми жүйеледі. Нәтижесінде «Өнертану ғылымдарының кандидаты» ғылыми дәрежесі берілді. Сахна мен экрандағы төккен тері бағаланып 1992 жылы Қазақстанның халық

әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты атанды [1]. Көптеген рольдерінің арқасында Халықтың сүйікті актеріне айналған талант иесі театр мен кинодағы толып жатқан олқылықтарды мінбелерде сөйлеп, жазған мақалары арқылы қордаланған мәселелерді батыл айтатындықтан да көрермен оны құрметтейтін қоғам қайраткеріне айналып отыр. «Ұлтымыздың ұяты мен ар-намысы болған аруақты тұлғалар мені есейтті, сарайымды ашты, өздеріндей биіктеудің жолына салды... Ең бірінші еліме деген есепсіз махаббат пен перзенттік парызды қан-жүрегіме қадап, ұлтыма деген патриоттық сезімімді семдірместей шегеледі. Сахна мен экраннан бірде Қайырхан, бірде Абылай хан боп атой салып, ғасырлар қойнауында қалған қымбаттарымыз бен жоғымызды іздеп-жоқтап жүріп, арыдағы ата-баба аманаты мен тереңге тартқан тарихымызға ессіз ғашық болдым. Өнердің құдіреті мен кепиетін ұқтым, аузымды ашып, көзімді жұмдым. Аға-апаларыма ғашық болдым, сахнаны ессіз сүйдім! Маған қанат бітірген сол ағаларым мен апаларымның тектіліктері мен таңдай қақтырар қарапайымдылықтары. Елге еңбек ету – міндет қылудан емес, оны есепсіз сүюден басталады. Өнер – білектің, еріккеннің ермегі емес – ұлттың жүрегі, еліңнің маңдайындағы жарқыраған гауһар тасы». Актердің жүрегінен шыққан ақжарма сөздері кейінгі ұрпаққа өнеге.

Сонау студент жылдары М.Әуезов атындағы мемлекеттік академиялық драма театрының актерлік құрамына алынған Т.Жаманқұлов театрдың директоры, көркемдік жетекшісі болды, салмақты қойылымдар сахналады. Қ.Мұқашев «Дала дастаны» (Бейсембай), Қ.Мұхамеджанов «Бөлтірік бөрік астында» (Арыстан), Қ.Ысқақ «Таңғы жаңғырық» (Бақтығұл), Т.Ахтанов «Жоғалған дос» (Мырзахмет), Д.Исабеков «Кішкентай ауыл» (Демесін), М.Әуезов «Айман-Шолпан» Көтібар, «Қарагөз» (Сырым), Ғ.Мүсірепов «Ақан сері – Ақтоқты» (Жалмұқан), Ә.Кекілбаев «Абылай хан» (Абылай хан), М.Байсеркенов «Абылай ханның ақырғы күндері» (Абылай хан), Ш.Айтматов «Ғасырдан да ұзақ күн» (Әбутәліп), К.Ашир «Адам ата – Хауа ана» (Адам ата), Ш.Құсайынов (аударған Қ.Ысқақ) «Томирис» (Кир патша) т.б. рольдерді сомдап ұлттық және әлемдік актерлік мектептерді терең меңгерген, шығармалық тынысы кең актер екенін танытты. Т.Жаманқұлов қазақ киносының дамуына жас кезінен үлес қосқан киноактер. Олар «Отқа оранған Орал» Чекист, «Қан мен тер» Тәңірберген, «Жаушы» Әбілқайыр, «Ақырғы аманат» Оразмерген, «Тарғыл қауын» Болат, «Отырардың күйреуі» Қайырхан, «Жас Абай» Құнанбай, «Сардар» Шонай, «Адасқандар» Жын т.б бейнелердің бояуын ерекше кестеледі.

Актер өнеріне арналған «Тұңғышбай әл-Тарази Таразға шақырады» атты Халықаралық театрлар фестивалі Т.Жаманқұловқа, жалпы актерлік өнерге жасалған құрмет екені даусыз. Театр мен кино өнерінің жүрегі саналатын актердің еңбегінсіз толыққанды өнер тууы мүмкін емес екенін алға тартатын халықаралық фестиваль Т.Жаманқұловтың туған жерінде өткізіліп дұрыс шығармалық жолға қойылған. Бұл Тараз жұртшылығының өз топырақтарынан шыққан төл перзенттеріне деген үлкен құрмет. Т.Жаманқұловтың өзі қазылық етіп жүлделерді әділетті беру жағына аса мән беріп жатқанына куә болдық. Нәтижесінде мұндай фестивальдердің шығармалық өресі биіктейтіні сөзсіз.

Тұңғышбай Жаманқұлов кино өнерінде өзіндік тың өрнек салған кәнігі актер. Жас кезінен талантымен мойындатып көрерменнің ыстық ықыласына бөленді. 1981 жылы Қазақфильм киностудиясы түсіріп экранға шығарған «Ақырғы аманат» фильмі қазақ киносының жауһарларының бірі. Т.Жаманқұлов кейіптейтін Оразмерген халықтың арасынан шыққан батыр, ел сыйлайтын қаһарман. Ол із бен жолды, ұлттық дәстүрлер мен салттарды бойына терең сіңірген тұлға. Советтік өкімет құрылып олардың қазақ даласына салып жатқан ылаңы Оразмергенге жат, сондықтан ол қасына жігіттерін жинап қарсы тұрады. Елінің намысын қуған көзсіз батыр. Қазақтың қасиетті даласын жыртып шойын жол салатынын түсінбейді. Жергілікті халықтың рұқсатынсыз іс қылу басыну, ардан аттау екенін жүрегінің түкпіріндегі дауыстың айғайынан сезіп біліп отыр. Өзі талай рет шабарманы болған Досмұхамед биге жүз жігіт сұрап келетіні өзінің қарақан басының қамы емес. Оразмерген – Тұңғышбай бидің алдына келгеннің өзінде тасыраңдамай қазақы салтпен қолын қусыра сәлем

беріп кіріп келеді. Бидің қымыз құйып отырған сұлу да жас тоқалына өткір көздерімен қарап қояды. Екеуінің көздері түйіскенде оның жүзінен жігіттікті, сұлуға деген қызығушылығын байқаймыз. Солай бола тұрса да Оразмерген батыр ар мен әділеттен аттамайды. Ал Досмұхамед сымбатты да жас, батыр тұлғалы нағыз ерден жас тоқалын қызғана беретіні сондықтан. Қанша ел арасында өсек-аяң жүргенмен батыр Досмұхамед биді елдің өсек аяңына ермейді деп нық сеніммен айтып отырғаны оның кең жүректілігінен. Өкініштісі бидің іші толған қызғаныш екенін сезбеген батыр іштарлықтың құрбаны боп, Досмұхамедтің тапаншасының оғынан өледі.

Кеңес солдаттарының қолына түскен Оразмергеннің рухы сөнбеген, көңіл-күйі болмағанмен еңсесі биік нағыз ер тұлғалы. Жараланған қолын ауырсынып қабағы түсіп отыр. «О заманда бұ заман аманатқа қыз алып қашқанды қайдан көрдің. Салтты бұздыңдар. Бір қыз үшін жүз жігіттен айырылдық. Енді шойнаң қасқыр құмай тазы боп шалат. Сен маған қаралы хабар әкелдің Ғұбайдолла. Күні ертең енді Оразмерген қыз ұрлауға кірісіпті деген лақап тарайт» – деп Оразмерген (Т.Жаманқұлов) салт- дәстүрден аттаған нокерлеріне күйіне тіл қатады. Оны намыстың оты шарпып барады. Актердің жүзінде небір қиын сәттерде жанынан табылған досын қимастық бар. Кешірейін десе әділеттілік бірінші орында тұратын батыр өз досын тапаншасымен атады. Оның өкінгені сондай жаралы қасқырдай айғайлайды: «Әйй мына әдірә қалғыр қолды байлаш, болмаса шауып таста» дегендегі актердың ащы дауысында қазір ғана өлген досын қимастық пен өз ісіне деген өкініш аузынан от боп шығады. «Нөкер Ғұбайдолланың анасына жиырма жылқы айдатуды ұмытпа» дегенде актердің лебізінен мейірім мен өкініш қоса сезіліп жатады. Оразмерген Т.Жаманқұловтың сомдауында елі мен жерін бар жанымен қорғайтын батыр кең жүректі, әділетті, кешірімі де бар нағыз жігіт. Актердің сұңғақ бойы, келісті де сымбатты денесі, тартымды жүзі қай картинада болмасын өзінің роліне әр беріп көркемдеп тұратыны сөзсіз. Тіпті көрермен осы бір рольдегі кейіпкерді әрлеп жатқан актер екенін ұмытып, бейне-бір әр картинадағы кейіпкер Т.Жаманқұлов бейнесінде болғандай қабылдайтыны актердің шығармалық тереңдігінен.

2003 жылы Қазақфильм киностудиясынан жарыққа шыққан «Сардар» (реж. Болат Қалымбетов) тарихи драмасында Т.Жаманқұлов Шонай ролін сомдайды. Актер бұл кейіпкерін басты рольмен таластыра, өн бойынан сарқылып шығып жатқан талантымен картинаның әрін келтіре бейнелейді.

Сұлу Ханшайымның күймесі келіп тоқтағанда Шонай үлкен басын ие өзін нағыз мырзаларша ұстап, сүйемелдей түсіріп құрақ ұшады. Ол үлбіреген жас сұлудан көзін алмай қыздың қылығына балдай еріп, күрек тістерін көрсете жағымпазданып күлген болады. Өзін Жоңғар жасағының бас қолбасшысымын деп таныстырған Шонай Сарынтана ханшайымды танымайтын кейіп танытып, сұлу қызға әукесі түсе жақсы көретінін жасырмай жұмсақ сөйлеуге тырысады. Өткір де есті қыздың кей сөздеріне тосырқап ыңғайсызданатыны көрерменнің жүзіне мысқыл әкеледі. «Ағам қайда» дегеніне тез жанындағыларға шалт бұрылып «Ағасы қайда» деп қайталайтыны, қабағын түйе қалғанда жүзінде «не бүлдірдіңдер» деген сұраулы пішін тұратыны, әрбір қимыл-қозғалысы актердің шебер ойыны болатын. Тез табыңдар! – деп бұйырып тұрған Шонай қызға назарын сап арсыз күледі.

Бату-Ламбай (Д.Ақмолда) қолға түсіп Шонайдың (Т.Жаманқұлов) алдына келгенде ол таз итін сипалай түсіп ойсыз отырған. Ашулы келген Батуды тез аңғара қойып есіл дерті жігіттің сұлу қарындасында екенін, Сарынтананы сүйетінін, қарындасымен үйленуге рұқсатын берсе деген ниетін асығыс білдіріп айтып үлгереді. Дегенмен осындай таяз адамның махаббат машақатына ұшырай қалғанына мүлдем сенбей жағымсыз кейіпкерге жирене қарайды көрермен. Қыз ағасы жас жігіт сұмпайыға қарындасын бергісі келмейтінін естігенде Шонайды (Т.Жаманқұлов) жыны қысып «алып кет» дегенді ишарамен көзімен нұсқап көрсетеді. Еңгезердей Шонай шығармада қара күштің иесі болғанмен өзін ерігіп жүрген тентек секілді ұстайды. Ол иттерді таластырып есі кетіп бірін-бірі жегелі жатқан мақұлықтардың қылығына айызы қанып, күле тамашалаған түрінен оның соғысқұмар, аяр да бұзық адам екенін бірден аңғарамыз. Енді Шонай – Тұңғышбай бүркітке ет беріп тұр, қасына келген жендеттің «тұтқын

қазақтардың еш кінәсі жоқ» деген сөзі ұнамай кекетіп мұқатып арсыз жымиған болады. Маңайындағы бағынышты сорлыларды еріккен қолбасы қалай қорлайтынын бүркітке жасап, беті-басын қисаңдатып, ерінін шүйіріп жексұрын қылық көрсетеді. Сосын өзін тез жинап «Бұйрықты орында» деп ақырып қалады.

Шонай – Т.Жаманқұловтың актерлік өнерін танытатын көрініс Құлжамен жекпе-жекке шығып қапыда өлетін тұс. Актердің әрлеуінде Шонай бейнесін алдында тұрған Құлжаны адам құрлы көрмейтін, өзінің батырлығына нық сенімді адам ретінде танимыз. Ол да өз ғашығы үшін алдына кесе көлденең тұрған адамды аямайтын үлкен махаббат иесі ретінде сомдайды. Өзін оңашада жеке айқасуға шақырған жас жігіттің сөздеріне күле қарап салт пен дәстүрдегі соғыс ісіне оң қарайтын жігіт ағасы тіпті жас жігітті менсінбей күлгенінде жүзінде «әй бала ажалыңа асықтың» деген кекесін тұратын. Алдына келген жап-жас жігітті құлаштай қапсырып қаңбақша ұшырып жіберетіні оның қара күштің иесі екенін танытатын көрініс болатын. Құлжа (Қ.Қыстықбаев) тек өзін езіп жібергелі тұрған қарсыласының сапысын өзіне еппен салғанда ғана таңғала, көзі шарасынан шығып осы өмірден алыстап бара жатқанын сездіріп кескен томардай гүср құлайды. Осындай образды бейнелеуде актердің түр-тұлғасы дөп келіп, көрерменнің айызын қандыра, делебесін қоздыра сомдайды. Мұның бәрі көрерменге көркем картина екенін ұмыттырып, актерлік көп жылғы тәжірибеден ығыса шығып өнерімен өмір сүріп жатқан болатын.

2009 жылы «Sataifilm» өнімі, кинорежиссер Ақан Сатаев ((продюсер), Тимур Жақсылықов (сценарист), Хасанбек Кыдыралиев (оператор)) түсірген «Заблудившийся» («Адасқандар») атты қазақстандық мистикалық триллер өзінің өзгеше қолтаңбасымен танылды. Осы картина арқылы Қазақ киносы тағы бір шығармалық белеске көтерілгені даусыз. Басты рольде орыстың танымал актері Андрей Мерзликинмен деңгейлесіп алдыңғы орынға шығатын Тұңғышбай Жаманқұловтың актерлік шеберлігі таңдай қақтырарлық жоғары дәрежеге көтерілген. Актердың ойыны көрерменді магниттей баурайды, тіпті тылсымға толы. Бұл картинада Т.Жаманқұлов Шал-Жын ролін сомдайды. Әке мен қызы ролінде көрінетін екеу өздерін өзгеше құпияда, түсініксіз ұстайды. Шал өзіне өте сенімді, бәсең дауыспен сөйлейді. Ірі денелі, еңсегей бойлы жігіт ағасы бетін басқан сақалының арасынан миығынан күледі. Ретсіз шашылған ұзын шаштары қараған кісіге ұнамайтындай. Трассаға шығатын жолды көрсетіп жіберіңізші деген жігітті Шал-Жын (Т.Жаманқұлов) айдаладағы таудың жырасына әкеліп: «Көмектесуге мүмкіндік болмады» – деп кекесін мен мұқату аралас сөйлейді. Қатын-баласын шарқ ұра іздеген, таусылғаннан тоз-тозы шыққан жігіттің қылықтарына айызы қанып тұр. Не болып жатқанына түсінбей, өзінің психологиялық ауытқуы артып бара жатқан жігіттің адасуына тікелей қатысы бар Шал-Жын (Т.Жаманқұлов) мен Қыз-Әйел Жын (А.Садыкова) жігіттің басын шыр көбелек айналдыруда. Менің отбасым қайда? Машинаны кім өртеді? – дегенде, Шал өзін еркін де тәкаппар ұстайды. Өйткені Шал-Жынның күйттегені орындалып жатыр. Жігіттің ашуы қозып өзіне тап берген сайын ол тіпті қуанып кететіндей! Жігіттің көзіне әйелі боп көрініп, Жын кейпінде айналатын ол тістерін ақситып жүзінде жын ойнап тұр. Аяқ асты ғайыптан пайда болған Шал-Жын (Т.Жаманқұлов) жігіттің сұрақтарына жайдары жауап береді. «Олар жерге көмілген, дәлірек айтқанда өлтірілген. Сен өлтірдің, өз қолыңмен» – деп Жын – Т.Жаманқұлов нығарлай тіл қатады. «Мы из чистого огня, а вы из грязи» – дейді тәкаппарлана. Жын атаулының адам баласына қалай әсер ететінін, өміріне қалай араласатынын тәптіштей түсіндіреді. Шал-Жынның түр-тұлғасы күшейген, тіпті сымбаттана түскен. Үстіне классикалық жағалы қара пальто киген ол кеңкілдей, рахаттана күледі. «Ол сені кешіреме? Әй қайдам». Аспанға қарата шошайтқан саусағын жалма-жан төмен түсіріп сенімсіз, кекете тіл қатады. Қатты қиналып бар қателігін түсінген нашақор жігіт тәубесіне келіп: «Кешірші мені Алла!» – деген сөзді айтқанда Шал-Жын – Т.Жаманқұлов бейне-бір күйіп бара жатқандай бет жүзі қиналыстан өкінеді. Актердің осы сәтін сөзбен жеткізу мүмкін емес. Қазақ актерлік өнерінің тарланына, ойын шеберлігіне еріксіз бас иесіз, таңғалысыңызды жасыра алмайсыз. Тұңғышбай Жаманқұлов өнері құпияға толы, өзгелерден ерекшеленеді.

Театр мен кино өнері бір-біріне өте жақын болғанмен өзіндік ерекшеліктері бар. Сол құпиялы сырды кәсібилікпен меңгерген Т.Жаманқұлов егіз өнерді қабат меңгерген тұлға. Осы жолда бар өмірі мен өнерін сарп етіп көрерменнің көңілінен шығып бекзат өнерді меңгере жүріп ойы мен өресі биіктеді, бүгінде актерлік өнердің ақсақалына айналды. «Чехов пен Шекспирді шемішкеше шақтық, Әуезов пен Мүсіреповтің шығармаларын тұлпар ғып жалын тарадық, ат қып мініп, бәйгеге қостық...» – деген Т.Жаманқұловтың сөзі оның шығармалық жолын шолып еткендей әсер етеді. Қазақтың театр мен кино өнері қай кезеңде болмасын тарихи тақырыптардағы спектакльдер қоюды, картиналар түзуді жадынан шығарған жоқ. Сахна төрінен орын алған қойылымдар мен картиналардың барлығында мың өліп, мың тірілген қазақтың басынан кешкен сан түрлі тарихи оқиғалары көрерменнің рухани болмысын арттырып, жүрегіне қозғау салды. Бұл актерлік өнердің ерекшелігі. Ел арасынан шыққан көшбасшылардың, ұлт жанашырларының асыл бейнесі тұлғаланып, олардан қалған дана сөздер ұрпағына нақыл болып енді. Ұлттық драматургиядағы тарихи-ғұмырнамалық шығармалар дерлік халқымыздың ұлы перзенттерінің өміріне, басынан өткерген қым-қиғаш оқиғаларды суреттеуге құрылған. Ел тағдыры, азаттыққа үндеген ойлар театр мен кинода ерекшелікпен әспеттелді. Актерлер мен режиссерлер шешімдері белгілі бір тың идеяларға бағынды. Әрине бұл ойларды жүзеге асыру үшін драматургтер мен киносценаристтер, режиссерлер мен актерлер көп шығармалық ізденістерге барды. Тұңғышбай Жаманқұлов сол ауыр жүкті көтеруде аямай тер төккен актер әрі режиссер. Актер сомдаған хандар мен бектер, патшалар мен қолбасшылар, қарапайым топтағы адамдар образы үнемі топырақтың арасынан да жылтырып көрінетін жақұттай бағалы да құнды кейпін жойған жоқ. Тұңғышбай Жаманқұлов феномені қазақтың актерлік өнер әлемінде уақыт озған сайын биіктей түсетініне бек сенімдіміз.

Қолданылған әдебиеттер

1. Тұңғышбай Жаманқұлов https://kk.wikipedia.org/wiki
2. Заблудившийся https://www.google.com/search?q=%
3. Өнер білектің емес жүректің ісі (Сұқбаттасқан Э.Серікқызы) //Егемен Қазақстан 6.10.2020 ж.
4. Тұңғышбай әл-Тарази Наз. – Алматы: Нұрлы әлем, 2001. – 319 б.
5. Тұңғышбай әл-Тарази Сөз. Т1. – Алматы: Нұрлы әлем, 2008. – 288 б.
6. Тұңғышбай әл-Тарази Сөз. Т2. – Алматы: Нұрлы әлем, 2008. – 295 б.

ТҰҢҒЫШБАЙ ӘЛ-ТАРАЗИДІҢ “АДАСҚАНДАР” ЭКРАНДЫҚ БЕЙНЕСІ

Әділхан Ерлан
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Магистрант
Алматы қ, Қазақстан Республикасы
Айдар Алма Мұратқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафкдрасының доценті, PhD

Аңдатпа. Мақалада актер, режиссер, театр педагогы, өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстанның халық әртісі. Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының

лауреаты, Жамбыл облысының құрметті азаматы, Парасат және Достық ордендерінің иегері, талантты, бірегей тұлға Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың, «Адасқандар» триллер жанрында түсірілген фильміндегі рөліне академиялық талдау жасалынады. Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың бұл фильмдегі рөлі мен бейнесін анықтау үшін, міндетті түрде актердың өзге фильмдеріне рөлімен салалық салыстырмалы әдіс жүргізіледі. Актердың аталмыш фильмдегі бейнесі өте терең, философияға толы. Адасқандар фильмі өзге киноларға қарағанда мазмұны мен мәні бойынша өзекті, ерекші фильм. Кинода, кейіпкерлері саны аз, сондықтан әрбір кейіпкердің рөлі мен тұлғалық рөлі терең академиялық зерттеуді талап етеді. Мақала, отандық триллер жанрында түсірілген алғашқы фильмдегі Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұловтың рөлін, идеялық көркемдік негізін талдайтын болады.

Түйін сөздер: Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов, Адасқандар фильмі, триллер, академиялық зерттеу.

Аннотация

В данной научной статье проводится анализ роли Тунгысбая Қадырұлы Жаманқұлова, художника многих амплуа – актера, режиссера, преподавателя театра, кандидата искусствоведения, профессора, Народного артиста Казахстана. Академическое исследование касается его выдающейся роли в триллере "Адасқандар". В рамках этого анализа рассматриваются достижения Жаманқұлова, включая статус лауреата Государственной премии Казахстана, почетного гражданина Замбылской области и обладателя орденов Парасат и Достық. Этот талантливый и уникальный художник становится объектом всестороннего академического анализа в контексте его роли в фильме "Адасқандар". Он получил академическое признание за свою роль в фильме "Адасқандар", который был снят в жанре триллера. Для анализа его роли и выступления в этом фильме проведено обязательное сравнение с его участием в других фильмах. Актерская игра в известных фильмах обширна и глубока, полна философских аспектов. Фильм "Адасқандар" уникален в своем содержании и ценностях по сравнению с другими кинолентами. В кинематографе, где количество мастеров своего дела ограничено, каждая роль и творческая часть актера требует глубокого академического исследования.В этой статье проведен анализ первого фильма Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлова в отечественном жанре триллера, где акцентировано внимание на идеологическом аспекте.

Ключевые слова: Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов, фильм "Адасқандар", триллер, академическое исследование.

Abstract

In this scholarly exposition, an examination is undertaken concerning Tungysbai Kadyruly Zhamankulov, an individual of multifaceted artistic roles, encompassing that of an actor, director, and theater educator, and holding the academic distinction of a candidate in arts sciences and professor. Distinguished as a People's Artist of Kazakhstan, Tungysbai Kadyruly Zhamankulov is subject to a comprehensive academic scrutiny in this article, focusing on his noteworthy role in the thriller film "Lost." Furthermore, the investigation delves into the laureate's standing, having received the State Prize of Kazakhstan, alongside his esteemed recognition as an honored citizen of the Zhambyl region. Additionally, Zhamankulov is acknowledged as a recipient of the Orders of Wisdom and Friendship, contributing to his unique stature as a person of exceptional talent and distinction within the artistic realm.He gained academic recognition for his role in the film "Adasqandar," a thriller genre movie. To analyze his role and performance in this film, a comparative

analysis with his roles in other films was mandatory. The actor's performance in renowned films is extensive, profound, and laden with philosophical nuances. The film "Adasqandar" stands out in content and values compared to other cinematic works. In an industry where the number of maestros is limited, each role and creative contribution of an actor requires in-depth academic scrutiny. This article analyzes Tungyshbai Kadyruly Zhamankulov's debut in the national thriller genre, focusing on its ideological aspect.

Keywords: Тұңғышбай Қадырұлы Жаманқұлов, film "Adasqandar," thriller, academic research.

Бүгінде, Қазақстанның Халық әртісі Тұңғышбай Жаманқұлов 75 жылдық мерейтойы республика көлемінде, ұлттық сипатта аталып өтілуде. Қазақ кино өнерінің корифейі, тұтас ұлттың жадында, «Абылай», «Бейсенбай» (Дала дастанында), «Арыстан» (Бөлтірік бөрік астында), «Бақтығұл» (Таңғы жаңғырық), «Мырзахмет» (Жоғалған дос), «Демесін» (Кішкентай ауыл), «Көтібар», Сырым («Айман-Шолпан» және «Қаракөз»), «Жалмұхан» (Ақан сері-Ақтоқты), «Әбутәліп» (Ғасырдан да ұзақ күн) сынды рөлдері әлі күнге жұрт жадында». Тұңғышбай Жаманқұлов тек академиялық драма театр сахнасында ғана емес, сонымен қатар экран өнерінде сан түрлі жанрларда түсірілген фильмдерде де көптеген күрделі бейнелерді сәтті алып шыққан. Тұтас кәсіби жолын ұлттық театр мен кино өнерінің дамуына арнаған дара тұлға, отандық театр және кино өнеріне өшпес із қалдырды. Тұлғаның әрбір өнер туындысындағы рөлі мен экрандық бейнесі академиялық тұрғыда, зерттеу, халықаралық ғылыми танымдық әдеби орталарда жариялау болашақ ұрпақ үшін маңызды жауапкершілік болмақ.

Мақалада, Тұңғышбай Жаманқұловтың, 2009ж жарыққа шыққан, кинорежиссер Ақан Сатаевтың «Адасқандар» толық метражды триллер жанрында түсірілген кино туындысындағы рөліне талдау жасалды. Бірегей тұлға, Тұңғышбай Жаманқұловтың аталмыш фильмдегі рөлін академиялық сипатта талдау үшін мақаламыз келесідей бөлімдерден тұрады. Бірінші, ұлттық деңгейдегі қайталанбас тұлға, актер, ғалым, профессор, Тұңғышбай Жаманқұловтың тұлғалық бейнесі анықталады. Екіншіден, А.Сатаевтың, «Адасқандар» фильмінің философиялық мәні мен мазмұны талқыланады. Үшіншіден, Т.Жаманқұловтың, А.Сатаевтың «Адасқандар» фильміндегі бейнесі және оның тұлғасының кәсіби бейнесін қаншалықты тиімді ашқандығы туралы ғылыми талдау жасалынады.

Ұлттық кино өнерінің бірегей символы- Тұңғышбай Қадырұлы әль-Тарази.

Тұңғышбай Жаманқұловтың актерлік кәсіби шеберлігінің қалыптасуы мен дамуында, Ерімбет Қонақбаев және Асқар Тоқпанов сынды тұлғалардың рөлі ерекше. Кәсіби қалыптасу жолын Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының «Театр» факультетін үздік дипломмен аяқтап, ұлттық бірегей өнер ордасы М.Әуезов атындағы драма театрында кәсіби қызметін бастайды [1]. Тұңғышбай Жаманқұлов кім десе, көпшілігі оны қазақ кино өнеріндегі «Ер азамат, тұлға» бейнесінің негізін қалыптастырушы тұлға деп айтады. Жоғарыда аталған барлық бейнелерде, Тұңғышбай Жаманқұлов тарихтағы тау тұлғаларды академиялық кәсіби тұрғыда орындап шықты. Актер ретінде тек харизмасы мен шеберлігі ғана емес сонымен қатар, табиғаттан берілген терең білімі, кең диапозоны тұлғаның кәсіби актерлық бейнесін қалыптастырды. Жоғарыда көрсетілген академиялық драма театрларында қалыптасқан бейнесінен бөлек, Тұңғышбай Жаманқұловтың ұлттық кино тарихында ешқаншан өшпейтін ізі қалыптасты. Тұңғышбай Жаманқұловтың Чекист (Отқа оранған Орал), Тәңірберген (Қан мен тер), Әбілқайыр (Жаушы), Оразмерген (Ақырғы аманат), Болат (Тарғыл қауын), Әзімхан (Қаралы сұлу), Қайырхан (Отырардың күйреуі), Құнанбай (Жас

Абай) фильмдердегі бейнелері өте ауқымды әрі дәл кәсіби түрде сомдалды [3]. Мысалы, Тұңғышбай Жаманқұлов сомдаған Қайырхан рөлі үшін, еліміздегі ең мәртебелі сыйлық Мемлекеттік сыйлықтың иегері атанды.

«Адасқандар» фильмі - адасқан кім, адастырушы кім?

Кинорежиссер Ақан Сатаевтың «Адасқандар» фильмі 2009 жылдың күзінде Алматы облысында түсірілген. Фильмдегі басты рөлдерді Ресейдің «Штрафбат», «Курсанты» сынды фильмдерінде ойнаған Андрей Мерзликин, Қазақстанның халық әртісі Тұңғышбай әл-Тарази, Айғаным Садықова, Алма Рулас, Ілияс Садыров сынды актерлер сомдаған. Фильмнің музыкасын белгілі композитор Ринат Ғайсин жазған. Сценарийдің авторы Тимур Жақсылық. XXI ғасырда тұтас адамзат үшін маңызды мәселелердің бірегейі «соқырлық», «сауатсыздық», «өзімшілдік», қылмыскерлік. Ақан Сатаев түсірген «Адасқандар» кинофильмінің базасы да осы мәселенің өзек етіп алған [4]. Аталмыш фильмде негізге идея сөз, диалог арқылы емес, музыка, актерлық шеберлік арқылы шебер берілген. Фильмнің негізгі мәні әрбір көрермен үшін терең. Яғни, әрбір азаматқа, біз өз жолымызды таңдаймыз және ол әрқашан дұрыс болмауы мүмкін екендігін айтып әрбір көрерменге, әрбір шешім қабылдауда толық жауапкершілікті сезінуге шақырады. Фильмде ғана емес, өмірде адаспауға үндейді. Қандай да бір бұрыс таңдау, адамның тұтас өміріне қателік алып келетінін айтады. Фильм қоғамда алғашында толық қолдауға ие бола алмады. Себебі, жанры мен мазмұны терең ой мен талдауды талап етеді. Фильм соңында әрбір көрерменде жауапқа қарағанда сұрақтар көп болады. Фильм техникалық тұрғыдан барынша қарапайым түсірілген, түс пен рең, аймақ, актерлердің бейнесі, киімі барлығы шынайы өмірден алынғандай қарапайым сипатта түсірілген.

Фильмнің Фоқыға желісі мен мазмұнына қысқаша тоқталар болсақ. Басты кейіпкер жанұясымен бірге далада түнде келе жатып, қараңғыда көлік жүргізгісі келмей, көлікте түнейді. Келесі күні таңертең басты кейіпкердің әйелі мен ұлы жоғалып кетеді [5]. Өз отбасын іздеп жүріп, ер адам жұмбақ карт пен қыз тұратын жалғыз үйге тап болады. Бұл үй тұрғындары оның отбасы туралы білетін сияқты, бірақ оны жасыруға тырысатынын режисер оқиға желісінде айқын беруге тырысқан. Оқиға ары қарай, отбасын іздеген басты кейіпкер мен айдалада орналасқан үй егелерінің арасындағы шытырман оқиғалармен жалғасады. Фильмнің ерекшелігі кейіпкерлер өте аз сөйлейді. Барынша кейіпкерлер, іс әрекет арқылы, музыка арқылы бастысы кәсіби актер Тұңғышбай Жаманқұловтың бейнесі арқылы берілген. Біздіңше, Адасқандар фильмі Тұңғышбай Жаманқұловтың образынсыз жоғары мәнге ие болмайтын еді. Келесі бір ерекші тұсы фильмде ешбір актердың аты аталмайды. Керісінше олар әлеуметтік сипатта, «қарт», «әйел», «азамат» деген сипатта аталады [6].

Сюжет өрбуі барысында Тұңғышбай Жаманқұловтың бейнесі фильмге жаңаша дем беріп, философиялық ойға жетелейді. Яғни, көрермен санасында Тұңғышбай бейнесі бір мезетте тылсым толы жұмбақ бейне болса, барлық ақпаратты біле тұра сыр сақтап отырған бейнеде сомдалады. Тұңғышбай Жаманқұловтың басқа фильмдердегі бейнелерінен ерекшелігі «Адасқандар» фильмі актерды жаңа қырынан аша білді. Тұңғышбай Жаманқұловтың актерлық қырының мистикалық, модернистік жаңа қыры ашылған. Әлемдік кино тарихында кейбір актерлардың шеберлігі нақты бір жанрмен шектелік қалған тұстары өте көп. Бұл тұрғыдан алғанда, «Адасқандар» фильмі Тұңғышбай Жаманқұловтың киноның барлық саласында жоғары деңгейдегі кәсіби актер екендігін айқын түрде көрсеткен.

Қорытынды

«Адасқандар» фильмі қазақ кино тарихында мағыналық тұрғыдан бөлек тұрған іргелі фильм. Киносыншылар тарапынан сын мен қатар сыйға ие болған кино. Алайда, «Адасқандар» кинофильміне жоғары мән беріп тұрғын басты ерекшелік, қазақтың біртуар актеры Тұңғышбай Жаманқұловтың қайталанбас бейнесі. Тұңғышбай Жаманқұловтың фильмдегі бейнесі терең бақылаушы күш ретінде немесе күшті бола әлсіз көрінетін, біле тұра білместік көрсететін сонымен қатар барлығын бақылауда ұстайтын жұмбақ адам бейнесін жоғары дейгейде қалыптасқан.

Әдебиеттер тізімі
Қосымша 3.

1. Захава Б.Е. Взаимодействие между режиссером и актером. – М.: Упр. театрами НКП РСФСР, 1934. Б. 33–34.
2. Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері.–Алматы: Өнер, 2001. –3036.
3. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. –222 б10. Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. – 104 б.
4. Қарақыпшақ Қобыланды: Төрт перделі, сегіз суретті дастан-драма //Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1982.–Т.1. –153 б
5. Жаманкулов, Тунгышбай Кадырулы // Казахстан. Национальная энциклопедия. — Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. — Т. II. — ISBN 9965-9746-3-2. (CC BY-SA 3.0)
6. Ордена "Достық" II степени удостоены председатель президиума РОО "Союз театральных деятелей Казахстана" Джаманкулов Т.К.

Театр эволюциясы: Постдрамалық театр

Наукен Мадияр Наукенұлы
«Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы»
Өнер магистрі

Аңдатпа
Бұл мақала, замануи театр өнерінің өзекті бағытын, ұлы неміс театртанушысы Ханс-Тис Леман ұсынған - постдрамалық театр ұғымымен қарастырады. Постдрама театры, дәстүрлі драматургия заңдылықтарынан босатылып, мәтін(текст) пен сахна көркем құралдарының байланысын зерттеудің ерекше тәсілдерін ұсынады. Бұндай эксперименттер әдетте назардан тыс қалатын, қазіргі қоғамдағы өзекті проблемаларды батыл көрсетуге және көрерменмен ашық дискурс құруға мүмкіндік. Зерттеу - қазіргі замануи театр сахнасындағы мәтін рөлінің өзгеруі, көрерменмен мен актер арысындағы байланыс қарастырады. Сонымен қатар, мақала оқырманға постдрамалық және постмодерндік театр құбылысына тән инновациялар әлеміне енуге және жаңа театр бағыттының қазіргі мәдени контекстегі маңыздылығын түсінуге мүмкіндік береді.

Кілт сөздер: театр, постдрама, замануи театр,постмодерндік театр,текст

Аннотация
В данной статье рассматривается актуальное направление современного театрального искусства, предложенное великим немецким театроведом Хансом-Тисом Леманом - с понятием постдраматического театра. Театр Постдрама, освобожденный от традиционных законов драматургии, предлагает уникальные способы изучения взаимосвязи между текстом и

художественными средствами сцены. Подобные эксперименты, дают возможность смело показать актуальные проблемы современного общества и создать открытый дискурс со зрителем. Изменение роли текста на современной театральной сцене, связь между зрителем и актером. Кроме того, статья позволяет читателю окунуться в мир инноваций, свойственных феномену постдраматического и постмодернистского театра, и понять значение нового театрального направления в современном культурном контексте.

Ключевые слова: театр, постдрама, современный театр, постмодернистский театр, текст

Annotation

This article examines the current direction of modern theatrical art, proposed by the great German theater critic Hans-Tis Lehmann - with the concept of post-dramatic theater. The Post-drama theater, freed from the traditional laws of drama, offers unique ways to study the relationship between the text and the artistic means of the stage. Such experiments make it possible to boldly show the current problems of modern society and create an open discourse with the viewer. Changing the role of text on the modern theater stage, the connection between the viewer and the actor. In addition, the article allows the reader to plunge into the world of innovations inherent in the phenomenon of post-traumatic and postmodern theater, and to understand the significance of a new theatrical direction in the modern cultural context.

Keywords: theater, post-drama, modern theater, postmodern theater, text

Қазіргі заман құбылысына тән, бір қалыпта тұрмайтын мәдениет, бұқаралық ақпарат құралдары және ойын-сауық саласындағы өзгерістер театр өнеріне өз әсерін тигізуде. Саяси және әлеуметтік тенденциялар ықпалынан, дәстүрлі театр өнері трансформацияға ұшырап, заманауи театры бағыты қалыптасты. Театр әлеміндегі бұл кезеңді ұлы неміс театртанушысы Ханс-Тис Леман Постдрамалық театр деп атады. Постдрама театры өнердің жаңа көкжиегін ашып қана қоймай, театр мен оның қоғамдағы қызметі туралы дәстүрлі түсініктерді қайта қарастырды. Жаңа театр бағыты классикалық драма немесе біз үйренген дәстүрлі театр заңдылықтарына мүлде бағынбайды. Сызықтық сюжетті оқиға немесе нақты белгіленген кейіпкерлер мен диалогтардың орнына, заманауи театр сан алуан эмоцияларға, символизмге және визуалды аспектілерге ерекше назар аударатын заманауи өнер бағытына жатады. Бұл театр - актер мен көрермен арасындағы байланысты алдыңғы қатарға шығырып, қоғамда орын алып жатқан актуалды проблемалар жайлы ашық дискурс құруға қабілетті. Сондай-ақ, заманауи театр бағытында режиссер, актер және сахна суретшісі драмалық театрдағыдай, автордың ойын жеткізуші функциясын атқару міндетті емес. Енді олар автор ұсынған драматургияны тыс қалдырып, мәтінді(тексті) өзгертуге құқылы. Бұндай шығармашылық тәсілдеме күрделі тақырыптар мен идеяларды зерттеуге, мүмкіндік береді. Ал көрермен тек сахнадағы актерлердің іс-әрекеттін бақылап қана отырмай, енді оның белсенді қатысушысына айналып, шығарманы интерпретациялауға үлен еркіндік алады.

Постдрамалық театр жайлы соңғы уақытта жиі айтылып келеді. Бұл еңбек 1999 жылы неміс тілінде жарық көрді. Кітап басылып шыға салысымен әлем бойынша өнер саласындағы зерттеушілердің назарын өзіне аударды. Сонымен қатар, бір жыл өтпей кітап еуропаның бірнеше тілдеріне бірден аударылды. Леманның анықтамасына сүйенсек, «Постдрамалық (Постдрамтический) сын есімі - қазіргі уақытта, театр өнерінде, драмадан тыс жасауға құқылы деп саналатын театр. Бұл драмалық театрды абстракті түрде теріске шығару деген сөз емес, бұл драма дәстүрінен бас тартуға деген ниет.»[1,36]

Заманауи театрдың басты ерекшеліктерінің бірі - текстің доминантты рөлде болмауы және сахна көркем құралдарының арасындағы қатаң байланыстың жойылуы. Бұл жайлы Леман «Постдрамалық театр сахнасында қойылатын мәтін (текст) (егер ол болса), іс-әрекет, музыка және визуалды элементтермен бір қатарда, бір деңгейде тұрады» деп заманауи театрдағы, тексттің рөлін басқа да сахна элементтерімен теңестірді. [1,42] Бұндай заңдылық (әдетте

өзгертуге болмайтын) драматургия шеңберінен шығып, актер мен режиссерге текстпен эксперимент жасауға мүмкіндік береді. Бірақ бұл мәтіннің(текст) күшінің сахнадан мүлде жойылып кетуі деген сөз емес, бұл оның қатаң заңдылықтарға байланбауы. Кейінен Ресей театртанушысы О.В.Рябова постдрамалық театрдағы тексттің рөлін нақтылай келе «Постдраматический театр: проблема сценического языка» мақаласында: Жаңа театр сөзден бас тартпайды, бірақ оның рөлін түбегейлі өзгертеді. Мәтін (ең алдымен, вербалды тіл) енді қойылымның іргесі болып табылмайтынын» айта кетті.[2,3].

Постдрамалық театр - қазіргі уақыттағы қоғам арасында қызу тақырыптар жайлы дискурс жасайтын алаң болып табылады. Ол күннен күнге ауқымды тақырыптарды қамтып, батыл қадамдар жасап келеді. О.В.Рябованың замануи театрда сахналанатын қойылымдар тақырыбының ерекшелігі жайлы өз мақаласында: «Постдрамалық театр үшін тыйым салынған тақырыптар жоқ, керісінше бұл театр бағыты, адам баласы әдетте айтпайтын, тіпті ойлауға қорқатын проблемалар қарастырылады. Жыныстық қатынас, зорлық-зомбылық, гендлік тепе-теңдік, адам бойындағы комплекстер мен фобиялар…»-деді[2,3]. Бұндай тақырыптар жайлы спектакль қою, қазіргі күделі әлемнің шындықтарын түсінуге, сонымен бірге оны қабылдауға айрықша септігін тигізеді. Көрерменге қаншалықты ыңғыйсыздық тудырған жағдай болмасын, театр адамның бойындағы барлық қырларын танып, көрсетуге бағытталған алаң.

Замануи театр бөліміндегі постдрамалық театр мен постмодерндік театр бағытын, бір театр түріне жатқызып жатады. Өйткені 20 ғасырдың 70 жылдарынанда, театр радикалды өзгерістер мен мәдени трансформацияларды басынан өткізген уақыттан бері, бұл екі бағыт бірге қарқынды дамыды. Тіпті постмодерндік театр сол жылдары постдрама театрының басты бәсекелесі деп қарастырылған болатын. Леман өз еңбегінде постмодерндік театры жайлы..«Екі мағыналық; өнерді фикция(жалғандық) ретінде дәріптеу; театрды процесс ретінде дәріптеу; үздіксіздікті жою; гетерогенділік; мәтіндік емес; плюрализм; бірнеше оқу кодтарының мүмкіндігі; диверсиялық сипат; бірнеше әрекет ету орындары; перверсия; актерді тақырып және негізгі тұлға ретінде қарастыру; деформация; тек базалық қызмет ететін мәтін; деконструкция; авторитарлық және архаикалық нәрсе ретінде назардан тыс қалған мәтін; перформансты драма мен театр арасындағы үштілік ретінде қарастыру ;антимиметизм; ұғындыруға қарсылық»деп жазды. Дегенмен бұл сипаттау постдрама театрының ерекшеліктеріне де келеді. Постмодерндік театр бағытының басты әлсіздігі жайлы Леман «Постмодерндік театр өзінің дискурсынан айырылған, сондықтан ол жерде медитация, іс-әрекет, ритм мен тон билік етеді деп жазды». Басты функциясын айрылған бұл театрды, постдрама театр түріне жатқыза алмаймыз.

Қазіргі замануи театрдың пайда болып, қалыптасуына әсер еткен маңызды есімдердің бірі, әрине ол ұлы неміс режиссері, театр новаторы, драматург Бертольт Брехт. Оның эпикалық театр идеясын 19 ғасырдың басынан бастап, қазіргі уақыттағы постдрама театр қойылымдарынан кездестірсек болады. Леман «Постдрамалық театр - бұл постбрехт (постбрехтовский) театр деді»[1,44]. Брехеттің "қашықтық" (Distanz) тұжырымдамасы көрерменді сахнада болып жатқан сюжеттен саналы түрде алшақтатуды көздейді. Актермен кейіпкер арасындағы қашықтық, көрермен мен сахна арасындағы қашықтық, спектакль оқиғасын бірге бастан кешірудің орнына, көрерменнің аналитикалық талдау қабілеті мен критикалық ойлау қабілетің артуына бағытталады.

Постдрамалық театр өкілдеріне мына есімдер жатады: «Роберт Уилсон/ Роберт Уилсон/, Ян Фабре /Ян Фабр, ЯнЛауерс /Ян Лауверс/, Хайнер Геббельс /Хайнер Геббельс/, Ай - нар Шлеф /Эйнар шлиф/, Юрген Мантей / Юрген Мантей/, Ахим Фрайер /Ахим Фрейер/, Клаус Майкл Грюбер / Клаус Майкл Грюбер-бер/, Питер Брук /Питер Брук/, Анатолий Васильев, Роберт Лепаж / Роберт Лепаж/, ЭлизабетЛеконт / Элизабет Лекомпте….»[1,67] және т.б

Қорытындылай келе, заманауи театр - түрлі бағыттар мен эксперименттерге мүмкіндік беретін, күрделі және сан қырлы құбылыс. Соның ішіндегі, постдрамалық мен постмодерндік театр, замануи тендернциялар ықпалынан қалыптасқан театдың жаңа бағыты болып табылады. Екі

бағытта да сахна элементтері арасындағы дәстүрлі заңдылықтар бұзылып, аудиториямен қарым-қатынас алдыңғы орынға қойылады. Постдрамалық театр драматургияның қатаң шеңберінен босатылып, зерттеу процесіне назар аудара отырып, қазіргі қоғамдағы өзекті тақырыптарды батыл талқылауға жол ашады. Бұл бағыт театр мамандары мен көрермендерге, қазіргі әлемнің күрделі шындықтарын түсінуге ықпал ете отырып, жағымсыз немесе қабылдауға ауыр болуы мүмкін тақырыптарды зерттеуге мүмкіндік береді. Постмодерндік театр өзінің ерекше эстетикасы мен көзқарасына ие болғанымен, көрермен мен сахна арасындағы дисурстің жетіспеушілігіне тап болуы мүмкін. Бұл оны терең талқылау мен талдауға қабілетсіз етеді. Ал ұлы новторлар алып келген театр өнеріндегі инновациялар өз тамырын жоғалтпай заманауи театр сахнасында өз жалғасын таба береді.

Қолданылған әдебиеттер:

1. Hans-Thies Leman Postdramatishes theater // Перевод с немецкого,
вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой «Постдраматический театр» М ABCdesign, 2013 - 312 б.
2. Рябова О.В. Постдраматическиĭ театр: проблема сценического языка // Научныĭ журнал «Известия Самар- ского научного центра Россиĭскоĭ академии наук. – 2012. – т. 14, No 2(4). – б. 1096–1100.
3 .Барбоиĭ Ю.М. Постдраматическиĭ театр ипостте- атральныĭ драматизм // Петербургскиĭ театральныĭ жур- нал. – СПб., No 2 [76], 2014. – б. 5–9.

II - секция

Визуалды өнер жаһандық әлемдегі қажеттілік ретінде;

УДК 792.022

Технический прогресс – инструмент постоянного обновления театра

Лаша Чхартишвили
Доктор искусствоведение, Ассоциированный профессор
Грузинский государственный университет театра и кино имени Шота Руставели
Тбилиси, Грузия
lchkhartishvili@tafu.edu.ge

Аннотация. *С течением времени постоянно звучали скептические суждения о том, что театр как художественный и социальный институт теряет свою актуальность, масштаб своего значения, хотя театру всегда удавалось не только выживать, но и эффективно реагировать на вызовы.*

Особенно переломными для театра оказались XX и XXI века, когда кино, телевидение и интернет составили ему серьезную конкуренцию. Театр поставил на свою орбиту конкурентов и эффективно использовал в своих интересах технические достижения мировой цивилизации, благодаря чему театральное искусство значительно продвинулось вперед, его возможности расширились и стали значительно разнообразнее. Вторжение технического прогресса в театр не только не утратило основного колорита театрального искусства, или, другими словами, «живого искусства», а наоборот, сделало его ещё более интересным и привлекательным.

«EX MACHINA» - это многопрофильная труппа, в которую входят актеры, писатели, режиссеры, технический персонал, оперные певцы, кукловоды, дизайнеры компьютерной графики, видео артисты и музыканты. Творческий коллектив считает, что "исполнительское искусство - танец, музыка, песня должно сочетаться с кинематографией, видеоартом, мультимедиа". По их мнению, должны происходить встречи драматургов и ученых, сценографов и архитекторов, актеров из Квебека и всего остального мира. Они верят, что в результате этих отношений обязательно возникнут новые формы искусства.

Современный мировой театр развивается вместе с техническим прогрессом. Научные инновации и достижения находят отражение в театре. Театр ищет истории, иногда смешные, а иногда трагические, он создает зеркало жизни. Он не предает традиции, создает новое и развивает старое.

Annotation. *During the 26 centuries of professional theater's establishment and development, performing arts have always faced challenges, and the centuries of its development are full of contradictions to overcome. These challenges, along with resistance—the crisis, for one—often set in motion, on one hand, the instinct of self-preservation and the reflex of renewal, on the other.*

Over time, skeptical reviews repeat that theater, as an art and social institution, loses its relevance, the scale of its importance, although theater has always used not only to survive but also to respond effectively to challenges.

On the contrary, it made theater more interesting and attractive. The art of acting, as the main means of depiction, remained in the main and dominant theater, supported by the achievements of technical progress, turning a useless subject into the actor's partner onstage. Next to the actor appeared an image (as early as the 1920s) as a supreme and full-fledged character and an actor's partner. This challenge, growing into a proven method of the theatrical art, has taken a prominent place in contemporary theater. A good example of the final destruction of this challenge in theater are the works by Canadian director Robert Lepage who, in 1994, put together EX MACHINA,
a theater company exploring and experimenting with a combination of technological innovations and traditional theatrical forms. The stage director, who loves technical progress, has conducted a number of successful experiments in this direction. Researchers of European theater have been talking about the era of hybrid theater for a long time. Hybridity is one of the dominant trends in contemporary theater. The notion of genre has practically died in the newest European theater, the borderline between verbal and non-verbal theater, classical and modern ballet, movement and dance theater, dramatic and puppet theater, physical and dramatic theater has been erased.... Innovative performances of the newest theater in Europe, socalled contemporary theater, are called the Hybrid Theater Age.

Time will show what happens tomorrow, how theater will continue functioning in the future, how it will respond to new challenges, and before that the theater will find new ways to communicate with the audience, and to maintain the uniqueness and originality between the new and old fields of art.

Ключевые слова: *технический прогресс, киберпространство, онлайн-театр, цифровой театр, Робер Лепаж, Димитрис Папайоанну, Роберт Уилсон, Жан Ламбер Вильд.*

keywords:
technical progress, ciber space, online theater, digital theater, Robert Lepage, Dimitris Papaioannou, Robert Wilson, Jean Lambert Wild

На протяжении XXVI веков становления и развития профессионального театра, театральное искусство постоянно сталкивалось с вызовами, многовековой путь его развития полон противоречий, преодоление которых становилось главной задачей театра. Именно вызовы и противоречия, стоящие перед театральным искусством, например, кризисный период, во многих случаях выработали, с одной стороны, инстинкт самосохранения, а с другой - рефлекс обновления.

С течением времени постоянно звучали скептические суждения о том, что театр как художественный и социальный институт теряет свою актуальность, масштаб своего значения, хотя театру всегда удавалось не только выживать, но и эффективно реагировать на вызовы.

Особенно переломными для театра оказались XX и XXI века, когда кино, телевидение и интернет составили ему серьезную конкуренцию. Театр поставил на свою орбиту конкурентов и эффективно использовал в своих интересах технические достижения мировой цивилизации, благодаря чему театральное искусство значительно продвинулось вперед, его возможности расширились и стали значительно разнообразнее. Вторжение технического прогресса в театр

не только не утратило основного колорита театрального искусства, или, другими словами, «живого искусства», а наоборот, сделало его ещё более интересным и привлекательным.
Актерское искусство как главное средство выражения, оставалось магистральным и доминантным в театре, фон для которого создавали различные продукты технического прогресса, а партнером актера на сцене становился неодушевленный предмет. Рядом с актером (еще в 20-х годах XX века) появилось изображение, явившееся законченным и полноценным персонажем и партнером для актера. Вызов, ставший апробированным методом театрального искусства, занял видное место в современном театре. Наглядным примером окончательной реализации этой задачи в театре является работа канадского режиссера Робера Лепажа, создавшего еще в 1994 году театральную труппу «EX MACHINA», целью которой является поиск и реализация экспериментов в области синтеза технологических инноваций и традиционных театральных форм.[12]
«EX MACHINA» - это многопрофильная труппа, в которую входят актеры, писатели, режиссеры, технический персонал, оперные певцы, кукловоды, дизайнеры компьютерной графики, видео артисты и музыканты. Творческий коллектив считает, что "исполнительское искусство - танец, музыка, песня должно сочетаться с кинематографией, видеоартом, мультимедиа". По их мнению, должны происходить встречи драматургов и ученых, сценографов и архитекторов, актеров из Квебека и всего остального мира. Они верят, что в результате этих отношений обязательно возникнут новые формы искусства.
Театр постоянно стремится к новым вызовам. Его цель – стать своеобразной лабораторией, инкубатором новых форм, который будет говорить с современным зрителем на языке нового века. Робер Лепаж - один из самых выдающихся мастеров современности, который, привнося в театр инновации науки и новый опыт, развивает не только театральное искусство, но и человеческий разум, копит интеллект, дает новую информацию для размышления. Бум технического прогресса в нашем веке породил новый тип театра, который сейчас на Западе называют «гибридным театром». В мире цифровых технологий актеру пришлось пройти немало испытаний, у него появился новый партнер на сцене в виде неодушевленного предмета, а точнее образа, что составляет ему серьезную конкуренцию. «Новые формы изображения внедряются и развиваются многочисленными театральными труппами Европы и Америки, но ведущей и центральной фигурой в этом увлекательном ансамбле остается актерское искусство. Эти поиски показали, что актер не только не пал жертвой технического прогресса, но и по-новому проявился. Партнерство неодушевленного предмета и живого актера на сцене тоже не ново для современного театра. Театр кукол (и парамимические жанры театра, в виде театра теней, марионеток) с его многочисленными ответвлениями является хорошим тому примером, насчитывающим несколько столетий истории. Эти методы успешно применяются и в современном театре».[13]

Европейские исследователи уже давно говорят об эпохе гибридного театра. Гибридность одна из доминирующих тенденций в современном театре. Понятие жанра в современном европейском театре исчезло, утрачена гранб между вербальным и невербальным театром, классическим и современным балетом, театром движения и танца, драматическим и кукольным

[12] Каталог Тбилисского международного театрального фестиваля, Тб., 2013. с. 10.
[13] Чхартишвили Л., Пандемия и театр перед лицом новых вызовов, журн. «Театр», #2, 2020. стр. 32.

театром, физическим и драматическим театром… Новаторские постановки новейшего театра Европы, того же contemporary theatre, называют «эпохой гибридного театра». Кейден Мэнсон (Caden Manson), куратор сети международных дискуссионных центров, определяет термин contemporary performances следующим образом: «Термин contemporary performance используется для обозначения гибридного художественного произведения, когда области театра (танец, видеоарт, изобразительное искусство, перформанс) искусство) и другие) экспериментально путешествуют друг к другу. Иногда это напоминает анархический хаос, но в его основе лежит сложная интерактивно-интеллектуальная система».[14]

Сегодня, более чем когда-либо, на театр как живое искусство в некотором смысле оказывает давление технический прогресс. Этот процесс стал особенно заметен в XX веке, а ярко проявил себя во время пандемии, когда театр на определенный период потерял живое общение со зрителем и стал доступен зрителю только с помощью технологически средств. С одной стороны, театр приобрел неограниченную, большую аудиторию зрителей, а с другой - потерял с ней непосредственный контакт. Художественный продукт, создаваемый во время пандемии цифровыми технологиями в виртуальном мире, не был театром. Живое искусство стало одновременно жертвой технического прогресса и единственным средством выживания.

Повлияют ли вызовы и изменения, вызванные пандемией, на дальнейшее развитие искусства, в частности, театрального? Именно этот вопрос чаще всего задают исследователи театра в постпандемический период. Между тем мы уже являемся свидетелями появления нового гибридного искусства.

Всемирная организация здравоохранения объявила пандемию 11 марта 2020 года. Мировые театры встретили в закрытых, потемневших залах и тишине Международный день театра - 27 марта. Театры не прекращали работу даже во время Первой и Второй мировых войн, но пандемия заставила их остановиться. Театр - синтетическая и живая область искусства, зашедшая в тупик, оказавшаяся на грани жизни и смерти. А в театральной индустрии с некоторых пор наступил очередной период кризиса.

Среди новых и старых секторов искусства исполнительское - единственное, основанное на живом общении со зрителем. Живые отношения – одна из его главных сильных сторон. Пандемия лишила театр платформы для живого взаимодействия.

Двадцать шесть веков назад, сложившийся в Греции профессиональный словесный аристотелевский театр европейского образца показал, что он обладает уникальным ресурсом и особенностью к самообновлению и самосохранению. На протяжении истории неоднократно возникали прогнозы исчезновения театрального искусства, зашедшего в тупик и находящегося в крайнем кризисе. Во все эпохи выживание театра происходило именно за счет освоения технического прогресса и его внедрения в театральное искусство. Театр использовал технический прогресс, как и цензуру, для своей выгоды, для развития. Многие артисты, работавшие в театре, даже опередили свое время и использовали технический прогресс для перехода в новое измерение театра.

«Взаимоотношения» с адресатами, зрителями с помощью видеообращений, в 70-е годы XX века начал использовать Роберт Уилсон. Это происходило во времена, когда интернета вообще

[14] Manson, How do you define Contemporary Performance., February 24, 2011.

не было. Его «Voom-портреты», созданные в 2007 году, сегодня хорошо известны. В его творчестве продуманному маркетинговому проекту предшествовало создание в 1970-х годах 20-секундных видеопортретов. В то время не Интернет, а видеосъемка была в новинку. Он даже сфотографировал портреты Елены Рубинштейн, представлявшей парфюмерную фирму Yves Roche и Луи Арагона. Проект предназначался для телевидения, но не был реализован. Уилсон даже предлагал запуск роликов такого типа крупным авиакомпаниям, но они тогда отказали Уилсону. Он еще не был одним из самых популярных и высокооплачиваемых артистов в мире. С этой точки зрения еще более интересны исследования и поиски Робера Лепажа, который в своих пьесах вслед за актером подружился с техникой, превратившей его выступления в настоящие художественные события.

Театральное произведение живет только тогда, когда у него есть хотя бы один живой зритель. В условиях пандемии театральное искусство оказалось перед угрозой существования в аутентичной форме. Пандемия породила новый вид искусства, который выразился в синтетическом, гибридном продукте театра и киноискусства, который мы условно можем назвать «онлайн-театр». Во время пандемии театр перешёл на дистанционный, онлайн-формат общения со зрителем. Ситуация изменилась: раньше, если по одну сторону сцены находился живой актер, а по другую - зрители, открыто выражавшие свои эмоции в присутствии окружающих, то теперь по одну сторону находилась запись спектакля (или спектакля, специально поставленного для цифрового формата), а с другой стороны - публика, которая следит за спектаклем онлайн, либо с паузами, либо эпизодами, в удобном для него пространстве - на улице, дома, на работе, в транспорте... Такая форма существования в корне, концептуально и радикально противоречит сути театра. Театр всегда имел дело с противоречиями, вызовами, перенимал технический прогресс, внедрял его и использовал в своих целях, для развития, но никогда не существовал «удаленно», без непосредственного общения, косвенного или прямого взаимодействия со зрителем. Театр, перешедший в виртуальное пространство, породил новый гибридный художественный продукт – онлайн-театр, где, как никогда, сочетаются способы, формы, средства, методология работы в театре и кино.

Подготовленные для онлайн-премьер телевизионные фильмы-спектакли, поставленных в павильонах, сочетали в себе ранее знакомые, проверенные средства, которые мы встречали в телевизионных постановках.[15] Именно новая, переработанная версия телевизионного театра и есть онлайн-театр, означающий распространение театральной продукции через компьютер и интернет. Украинская исследовательница Анна Куринная пишет по этому поводу: «Возникает вопрос: является ли «онлайн-театр» новым явлением для театра? Или, вполне вероятно, речь идет о возрождении забытого жанра и традиции телеспектаклей, которые со временем были изгнаны из телеэфира из-за резкого падения художественного уровня и низких (нерентабельных) рейтингов. Онлайн-театр, очевидно, имеет много общего с телевизионным театром, но это все же качественно иное явление. Онлайн-театр привносит новый взгляд на театральное искусство».

В 2007 году исследователь и режиссер Надя Масура (Nadja Masura) защитила диссертацию по теме «Цифровой театр» в Университете Мэриленда (Вашингтон, США). В своей работе автор рассматривает способы использования цифровых технологий, таких как

[15] Первые телевизионные постановки были основаны на «Театре в кресле» (Armchair Theatre), который транслировался по Британскому национальному телевидению в виде сериала-антологии в 1956–1972 годах.

анимация, видео, съемка движения/ сенсинг и интернет-вещание, в прямых постановках с живыми актерами.

«Цифровой театр - это тип театра, в котором используются как «живые» актеры, так и зрители с цифровыми медиа, чтобы создать гибридную форму искусства, которая оживляет театр для современной аудитории», - пишет Масури. Технологии, использованные в ее выступлениях, включали: видеоконференции, медиапроекцию, MIDI-контроль, съемку движения, VR-анимацию и AI (искусственный интеллект).

Использование цифровых технологий и новых технологий на сцене имеет давнюю традицию. В этом отношении заслуживают внимания поиски и достижения Эрвина Пискатора, Йозефа Свободы, Гордона Крейга, Котэ Марджанишвили, художников-футуристов. А цифровой театр создал новые возможности и мотивацию для экспериментов среди современных артистов, ведь он может объединять роли и их исполнителей, определять место действия, по-другому визуализировать спектакль...

Онлайн-театр - это гибрид телевидения и цифрового театра, который сложно отнести одновременно как к театру, так и к киноискусству. Потому что онлайн-театр концептуально нарушает законы обоих искусств.

Мексиканский ученый и культуролог Моника Бахонеро Диас (Monica Bajonero Diaz) назвала этот процесс театральной диффузией. Она пишет: «Сейчас формируется новый сценический язык, который позволит театру найти новые каналы, пути. В период театральной диффузии театр ищет новые площадки для встречи со зрителем...»[16]

В спектаклях, поставленных в дистанционном режиме, актеры, используя театральные приемы, выступают перед камерами. Ролевая игра не является непрерывным процессом. Как и в театре, подготовкой спектакля занимаются профессиональные операторы и театральные режиссеры, выступающие в роли непрофессиональных кинорежиссеров. Поэтому киноспектакли мы смотрели на экранах компьютеров и смартфонов, без живой коммуникации. Общение актеров и зрителей перешло в виртуальное пространство, где зрители выражают свои овации не вживую, как в театре, а виртуально, через графические эмоции.

Актеры и съемочная группа получают обратную связь от зрителей. По этому поводу театровед Эмилия Деменцова пишет: «Театры и театральные деятели должны выбирать лучшие инструменты для стриминга и других онлайн-проектов. У каждой платформы есть свои преимущества и недостатки, как с художественной, так и с практической точки зрения. Доступность и связь со своей аудиторией сегодня важнее, чем когда-либо. Теперь, благодаря новому вызову, у театров появился шанс привлечь внимание зрителей, которые раньше предпочитали другие театры».[17]

---

[16] Диас М.Б., У театра нет определенности: размышления от заключения, Theatre Online (материалы Международной онлайн-конференции «Театр онлайн 2020»), материалы, Алма-Аты, Баку, Тбилиси, 2020. стр. 16.

[17] Деменцова Э., Театр в условиях вынужденной самоизоляции: опасность как возможность, Theatre Online (материалы Международной онлайн-конференции «Театр онлайн 2020»), материалы, Алма-Аты, Баку, Тбилиси, 2020. стр. 34.

В онлайн-театре теряется главное – процесс энергообмена. Невозможно выбрать ракурс, потому что режиссер и оператор изначально предлагают вам ракурс, а зритель вынужден принять то, что предлагается. Не может выразить эмоции и отзывы вживую, потому что тоже перешёл в виртуальное пространство.

В театре века технологий, актерское искусство, сам остается актуальной, необходимой и ведущей составляющей. Без него театр немыслим, потому что это единственное живое искусство, и этим оно отличается от других искусств. Поэтому актер в современном театре - это оружие, с помощью которого режиссер «выстреливает» свое послание, а не визуальный эффект, создающий «визуальную эмоцию».

Современный актер сталкивается с двумя проблемами: а) быть универсальной возможностью; б) бороться с техническим прогрессом, чтобы сохранить первенство. Требование универсальности актера в современном театре вызвано процессами, происходящими в европейском театре. Одной из основных характеристик современного театра является гибридность его формы и содержания, смешение способов и средств, поэтому актер нашей эпохи должен быть готов преодолевать различные трудности.

Современный мировой театр развивается вместе с техническим прогрессом. Научные инновации и достижения находят отражение в театре. Театр ищет истории, иногда смешные, а иногда трагические, он создает зеркало жизни. Он не предает традиции, создает новое и развивает старое.

Список источников/литературы

Чхартишвили Л., Пандемия и театр перед лицом новых вызовов, журн. «Театр», #2, 2020.
Диас М.Б., У театра нет определенности: размышления от заключения, Theatre Online (материалы Международной онлайн-конференции «Театр онлайн 2020»), материалы, Алма-Аты, Баку, Тбилиси, 2020.
Деменцова Э., Театр в условиях вынужденной самоизоляции: опасность как возможность, Theatre Online (материалы Международной онлайн-конференции «Театр онлайн 2020»), материалы, Алма-Аты, Баку, Тбилиси, 2020.
Каталог Тбилисского международного театрального фестиваля, Тб., 2013.
Куринная А., Театр Онлайн – новые возможности и вызовы, Театр Онлайн (Материалы Международной онлайн-научной конференции «Театр Онлайн 2020»), Алматы, Баку, Тбилиси, 2020.
Масура Н., Цифровой театр, Мэрилендский университет, Гуманитарный технологический институт, веб-сайт, https://mith.umd.edu/research/digital-theatre/ [проверено: 20.03.2022].
Manson, How do you define Contemporary Performance., February 24, 2011.

МРНТИ 14.35.07
DOI

ЦИФРОВЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

М.Е. Жангужинова

Казахская Национальная Академия искусств им. Темирбека Жургенова, г.Алматы

Аннотация. Актуальность темы статьи отражает перспективные траектории задач Концепции развития креативных индустрий 2021-2025 годы и Государственной программы «Цифровой Казахстан», во многих областях науки, образования, искусства, в том числе в объектах культуры: музеях, библиотеках, театрах, кино и телевидении. Проблема исследования заключается незначительном освещении теоретического обзорного анализа цифровых образовательных технологий и отсутствие модели цифровизации в объектах культуры Казахстана. Целью исследования является проведение обзорного анализа внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры на основе Концепции культурной политики Республики Казахстан. Объектом исследования являются цифровые образовательные технологии в объектах культуры Казахстана. Гипотеза исследования заключается в том, что создание модели цифровизации в образовательном процессе позволит структурировать цифровые образовательные технологии в объектах культуры Казахстана. Степень исследования темы Цифровые образовательные технологии являются предметом междисциплинарных исследований в ряде научных областей по бизнесу, маркетингу, государственному управлению, массовым коммуникациям, искусству, медицине, науке и технике. Обусловленность выбора темы исследования заключается в малоизученности научно-методических обоснований цифровых образовательных технологии в объектах культуры Казахстана. Методы исследования – обзорно-аналитические, теоретико-методологические, культурологические, искусствоведческие, гносеологические. Инструментом исследования является обзорный анализ и концептуализация тенденций образовательных технологий объектов культуры Казахстана. Результаты исследования послужат учебно-методической основой для обобщения и структурирования образовательных технологий в вузах Казахстана. На основе проведенного обзорно-теоретического исследования были сделаны выводы, что внедрение цифровых образовательных технологий в объектах культуры Казахстана позволит модернизировать и оптимизировать подходы, методику и качество подготовки бакалавров искусства. Вкладом данной статьи для науки в международном уровне может являться популяризация объектов культуры Казахстана, диверсификация цифровых образовательных технологии, формирование прогрессивного имиджа страны.

Ключевые слова: образовательные технологии, креативные индустрии, цифровизация, сценический дизайн, объекты культуры Казахстана.

Введение

Актуальность исследования обусловлена Концепцией культурной политики Республики Казахстан, базирующейся на интеграции в международное культурное пространство и применении информационных и инновационных технологий. Научная значимость исследования заключается в проведении обзорного анализа по внедрению

цифровых образовательных технологий в объекты культуры Казахстана, на основе Концепции развития креативных индустрий на 2021-2025. Целью исследования является обзор, анализ и концептуализация теоретико-методологических основ, исследование опыта применения цифровых технологий, изучение тенденций развития цифровых технологий в объектах культуры, искусства и образования Казахстана.

Теоретико-методологические основы внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры Казахстана базируются на: Государственной программе «Цифровой Казахстан», *2017*; «Семь граней Великой степи: наследие и истоки духовной модернизации общества», 2018; Digital Kazakhstan, 2018; Инновации в Казахстане: От идей к результатам, 2020; Концепция развития креативных индустрий на 2021-2025 годы, 2021; Информационные и цифровые технологии в культуре и искусстве, 2021; Концепция культурной политики Республики Казахстан, 2014.

Государственная программа «Цифровой Казахстан» (Digital Kazakhstan) от 2017 года, отвечает за ускорение темпов развития экономики республики и улучшение качества жизни населения за счет использования цифровых технологий в среднесрочной перспективе, а также создание условий для перехода экономики Казахстана на принципиально новую траекторию развития. В список задач программы «Цифровой Казахстан», входят: поддержка площадок инновационного развития; развитие технологического предпринимательства, стартап культуры и НИОКР; формирование спроса на инновации (Стратегия «Казахстан-2050»).

Вышеперечисленные государственные программы Республики Казахстан способствуют: развитию современных культурных кластеров (Larrue, Nolette, 2022: 5; Meyer, 2020; Henke, 2021:11); музеи являются опорными центрами развития науки и исследовательской деятельности (Нурке, 2021: 5; Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 7); просвещению через литературу, книгоиздание и библиотечное дело, изобразительное искусство, дизайн и архитектуру, театральное, музыкальное, хореографическое, исполнительское и цирковое искусство (Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 5; Байбекова, Халыков, Манжит, 2021: 7; Коесов, Халыков, 2022: 3); развитию киноиндустрии как важнейшего кластера современного культурного пространства (Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 8; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 5).

Инновационное развитие в период независимости Казахстана внес новое содержание во все виды искусства на основе государственных программ цифровизации в медиаискусстве: «Цифровой Казахстан» (Программа «Цифровой Казахстан», 2017), «Семь граней Великой степи: наследие и истоки духовной модернизации общества» (Статья Главы Государства, 2018), Digital Kazakhstan 2018 (Digital Kazakhstan), Инновации в Казахстане: От идей к результатам (Тематическая статья, 2020), «Информационные и цифровые технологии в культуре и искусстве (Асланова, 2021), Концепция развития креативных индустрий на 2021-2025 («Концепция развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы», 2021).

Продолжили свое развитие и получили новые импульсы виды сценографического искусства, возникли и успешно развиваются инновационные формы культуры, такие как инсталляция, перформанс, дизайн среды, визуальное искусство, художественная акция (Нурке, 2021: 135). В минимальные по историческим меркам сроки Казахстану удалось осуществить свое становление в соответствии с мировыми стандартами, стремительно усваивая достижения мировой науки, техники, культуры. Казахское искусство творчески сумело воспринять и адаптироваться к особым историческим условиям через собственное художественное развитие, оставаясь в границах собственных культурных традиций и поиске национальной идентичности (Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 12).

В инновационной сценографии отражается поиск новых форм, разнообразие режиссерских интерпретаций, в которых метафоричность и поэтика фольклора позволяют выйти на уровень философских размышлений и образный язык притчи. Состояние

театрального процесса в Казахстане отражают республиканские театральные фестивали, перфомансы, зрелищные мероприятия с использованием цифровых технологий (Бейсембаева, 2019: 118).

Исследованию *виртуальности* как феномену художественной культуры посвящены труды Кабыла Халыкова, Park Jihay, Сауле Исалиевой, Clara Gomes, Caitlin Vincent. Эти авторы в своих исследованиях показывают специфику виртуальной реальности и способы введения в «заблуждение» людей, которые благодаря новым технологиям «перемещаются» в особую мистически-реальную среду. Исследователи также уделяют большое внимание проблеме интеграции науки и искусства.

Методы. *Теоретико-методологические основы внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры Казахстана:* Культура сегодня – это мощный инструмент духовно-эстетического развития личности, формирования общенационального единства и интеграции страны в мировое сообщество. Современный подход к пониманию роли культуры обуславливает необходимость формирования новой социокультурной среды, важными направлениями которой выступают конкурентоспособность, прагматизм, сохранение национальной идентичности, культ знаний, открытость сознания и эволюционный путь развития государства (Концепция культурной политики Республики Казахстан, 2014: 1).

В Казахстане на сегодняшний день ведется значительная работа по развитию инноваций и созданию инновационной экосистемы, созданию наукоемкой экономики. К примеру, функционируют институты развития государственной поддержки инноваций, такие как АО «Центр инжиниринга и трансферта технологий», Автономный кластерный фонд «Парк инновационных технологий», дочерняя организация АО «Национальный управляющий холдинг» Байтерек, АО «QazTech Ventures», реализуется проект Всемирного банка «Стимулирование продуктивных инноваций». Все эти меры направлены на формирование инновационной экосистемы, новых технологий, новых отраслей, новых материальных благ и важных преимуществ для страны (Инновации в Казахстане: От идей к результатам, 2020: 2; Концепция развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы, 2021: 3).

Совместный проект Министерства образования и науки РК и Всемирного банка «Стимулирование продуктивных инноваций» (СПИ) продвигает и развивает коммерческие инновации в Казахстане, предоставляя гранты для предпринимателей и стартапов, стремящихся улучшить качество жизни людей (Инновации в Казахстане: От идей к результатам, 2020: 2; Концепция развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы, 2021: 3).

Результаты

Исследование опыта применения цифровых технологий в объектах культуры Казахстана позволило выявить что: цифровая трансформация является инструментом развития общества, во главе с потребностями человека и его предназначением. Культурные учреждения должны изменить способ управления своими процессами и разработать набор новых актуальных практик для цифровой трансформации (Vincent, Vincent, Vincs, Johanson, 2017: 12).

Готовность к цифровизации *объектов культуры и искусства***,** уже назрела считает заместитель директора по общим и организационным вопросам музея искусств имени Абылхана Кастеева Нуржан Сатыбалды. В Казахстане на направление цифровизации сферы культуры «Распространение и потребление культурных ценностей и культурных благ» приходится значительная часть существующих проектов – от выставок, спортивных мероприятий, концертов, виртуальных музеев до создания комплексных информационных платформ, связанных с популяризацией культурных ценностей. В рамках направления

цифровизации активно развиваются музейные проекты – виртуальные туры по экспозициям (Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 4).

Пилотный проект по *цифровизации музейных архивных объектов* Государственного музея искусств РК им. Абылхана Кастеева реализуется в Алматы. Театры, музеи готовы принять новые адаптированные к их специфике решения (Ахметов и другие 7). Государственный музей искусств им Абылхана Кастеева предлагает своим посетителям *виртуальный тур по залам музея в цифровом формате. Цифровой архив* можно рассмотреть в 3D проекции, это очень обогащает и заинтересовывает посетителей сайта, способствует формированию образовательных технологий (Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 7; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 4).

По мнению вице-министра культуры и спорта Республики Казахстан Нуркиса Дауешова, Библиотеки Казахстана активно переходят в цифровую систему - наряду с традиционной библиотечной деятельностью совершенствуется работа Национальной электронной библиотеки. Сегодня в Национальной академической библиотеке города Астаны в фонде электронной библиотеки хранится более 60 тысяч материалов. А на сайте Национальной библиотеки Республики Казахстан в Алматы можно посетить виртуальные выставки, электронные библиотеки и возможность познакомиться с редкими и древними изданиями. Образовательные технологии можно применить онлайн (Нурке, 2021: 5; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022:4).

Таким образом, применение цифровизации в *сфере культуры* в Казахстане заостряет внимание в основном на использовании цифровых технологий для обеспечения свободного доступа граждан к культурным ценностям, независимо от места их проживания на процессах сохранения, распространения и потребления культурных благ. Речь идет о формировании единого пространства знаний на основе оцифрованных *книжных, архивных, музейных фондов*, собранных в Национальную электронную библиотеку и национальные электронные архивы, иных государственных цифровых систем по различным отраслям знаний и сферам творческой деятельности (Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022:7).

Тенденции развития цифровых технологий в объектах культуры, искусства и образования Казахстана опираются на работы ученых: Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022:22; Байбекова, Халыков, Манжит, 2021:21; Коесов, Халыков, 2022: 22; Каржаубаева, Копбасарова, 2021: 31.

Задачами современного понимания модернизации культурной практики относятся:

- повышение навыков и умений наставников в сфере цифровых технологий (Государственная программа «Цифровой Казахстан», 2017: 2);
- диверсификация видов самостоятельной деятельности (Digital Kazakhstan, 2018: 1);
- развитие материальной инфраструктуры (Концепция развития креативных индустрий, 2021: 1);
- развитие онлайн-обучения (Государственная программа «Цифровой Казахстан», 2017: 1);
- разнообразие познавательных и прагматических потребностей (Концепция культурной политики Республики Казахстан, 2014: 1);
- стихийное автономное приобретение опыта коммуникации и интерактива, работа в командах и общественных структурах (Концепция развития креативных индустрий, 2021: 1);
- внедрение цифровых программ (Инновации в Казахстане: От идей к результатам, 2020: 1);
- приобретение нравственного, эстетического и эмоционального опыта (Концепция культурной политики Республики Казахстан, 2014: 1).

Применение цифровых образовательных технологий в учебном процессе отличается высокой эффективностью и способствует:

- личностному развитию обучающихся (Нурке, 2021: 2; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 1);
- вовлеченности и интересу обучающихся к целостному учебному процессу (Tabački, 2017: 2; Spatz, 2018: 1; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021:5);
- росту познавательной активности обучающихся (Халыков, Коесов, 2022: 2; Larrue, Nolette, 2022: 3);
- изменению самооценки обучающихся (Henke, 2021: 4; Bohse Meyer, 2020: 3);
- воспитанию активных и самостоятельных компетенций (Жангужинова, Сабитова, Абилкаламова, 2019: 5).

С актуализацией цифровизации в дорожной карте по развитию человеческого капитала для цифровой экономики согласно государственной программе «Цифровой Казахстан» появляются современные академические специальности в вузах по искусству, культуре и образованию: «Мультимедийная сценография», «Smart-технологии» (Smart Technologies), «Компьютерная мехатроника», «Цифровая гуманитаристика», «Информатика и робототехника», «Цифровая история», «Дизайнер виртуальных миров», «Специальные средства и телекоммуникационные технологии», «Менеджмент цифровых медиа», «Компьютерные науки и технологии», «Цифровые медиатехнологии», «Цифровые инновации в кино и телевидении», «Цифровые технологии и интеллектуальные системы управления», «Цифровые технологии на промышленном предприятии» (Государственная программа «Цифровой Казахстан», 2017: 10; Digital Kazakhstan 2018: 1).

Развитию вопросов цифрового и технологического образования посвящена международная конференция «QAYNAR BULAQ. Точка кипения» в университете AlmaU в Алматы в 2021. Ректор Ербол Сулейменов определил основные направления работы «Точки кипения»: образование, туризм и развитие городов, перспективные направления развития бизнеса, новые технологии — большие данные и искусственный интеллект (Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 3; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 12; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 5). Представлена международная конференция «QAYNAR BULAQ. Точка кипения» (см. рис. 1).



Рисунок. 1. Конференция «Точка кипения» (по развитию новых технологий 16.06.2021) Фото https://profit.kz/news/61536/Tochka-kipeniya-uzhe-v-Almati/

Сурет 1. «Қайнау нүкте» конференциясы (жаңа технологияларды дамыту бойынша 16.06.2021) Фото https://profit.kz/news/61536/Tochka-kipeniya-uzhe-v-Almati/

Figure1. Conference «The point of boiling» (development a new technology 16.06.2021) Foto https://profit.kz/news/61536/Tochka-kipeniya-uzhe-v-Almati/

Инновации в образовании и искусстве явились основой создания на базе кафедры «Сценография и декоративное искусство» в КазНУИ с 2014 года экспериментального студенческого театра «Шоу–масок», под руководством Серикжана Балтаева. Особенностью данного театра является то, что сами студенты будущие художники – сценографы, художники по костюмам, дизайнеры одежды, художники по гриму и свету являются, как создателями сценических костюмов, театральных масок, грима в тоже время они сами исполняют главные и эпизодические роли в сценографических шоу постановках (Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 6; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 8, Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 12). Вовлеченность студентов в образовательный процесс, базирующийся на инновационных технологиях, позволяет формировать *познавательные компетенции* (Жангужинова, Сабитова, Абилкаламова, 2019: 9).

За годы независимости в Казахстане было открыто 20 театров, целью развития театрального искусства Казахстана с 1992 года ежегодно проводится Республиканский фестиваль драматических театров Казахстана. Также, ежегодно проходит Республиканский практикум деятелей театрального искусства с участием зарубежных мастеров, главной целью которого является возможность изучения новых образовательных методик в театральной деятельности, обмен опытом и мнениями по вопросам театрального искусства (Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 12; Бейсембаева, 2019: 13; Jihay, 2022: 14; Gomes, 2017: 15).

Цифровые образовательные технологии в объектах культуры Казахстана исследовали ученые: Нурке, 2021: 7; Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021:11; Бейсембаева, 2019: 5; Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 6; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 8; Karatajiene, 2022: 6.

Внедрение и использование цифровых технологий наиболее распространено в крупных и развитых городах: в Алмате в Казахском национальном театре оперы и балета Абая, в Астане в театре Астана-опера в Туркестане в Туркестанском музыкально-драматическом театре (Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 6; Нурке, 2021: 7; Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 8).

Park Jihay считает, что новое поколение видеодизайнеров ориентировано на тенденцию к созданию все более *интерактивных декораций* с эффектами, запускаемыми актерами вживую на сцене («Shakespeare in Cyborg Theatre: Immersive VR Theatre and the Cyborg-Subject», 2022: 14).

По мнению Clara Gomes, для конкуренции в цифровом мире необходимы базовые технические возможности: структура данных, сетка кибербезопасности, вычисления повышающие конфиденциальность, облачные платформы, составные приложения, аналитика принятия решений, гипераватоматизация, инжиниринг ИИ (искусственный интеллект), распределенные предприятия, общий опыт, автономные системы, генеративный ИИ (искусственный интеллект) (Gomes, 2014: 15; «Семь граней Великой степи: наследие и истоки духовной модернизации общества», 2018: 16).

Будущее выглядит светлым для медиа-индустрии и индустрии развлечений (Tabački, 2017: 17). 5G обещает радикально изменить ландшафт, создав удивительные возможности для интегрированного и захватывающего контента (Kjellmer, 2022: 18; Xian, 2020: 19). Это возможно только при понимании и предвосхищении потребностей потребителей, обеспечении масштабной персонализации в режиме реального времени и ориентации команд на инновации и творчество (Байбекова, Халыков, Манжит, 2021: 1; Нурке, Karatajiene, 2022: 1; Халыков, Коесов, 2022: 3). Исследование Adobe Digital Trends – Media & Entertainment в фокусе 2022 года показало, что 88% опрошенных руководителей высшего звена согласны с тем, что ковидные ограничения и онлайн образование в период 2020-2021 годов переориентировал рынок на цифровые образовательные технологии (Larrue, Nolette,

2022: 24; Каржаубаева, Копбасарова, 2021: 25), влияние которых можно увидеть в сегодняшних предпочтениях в средствах массовой информации (Henke, 2021: 27).

Представлены основные направления внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры, искусства (см. рис.2).

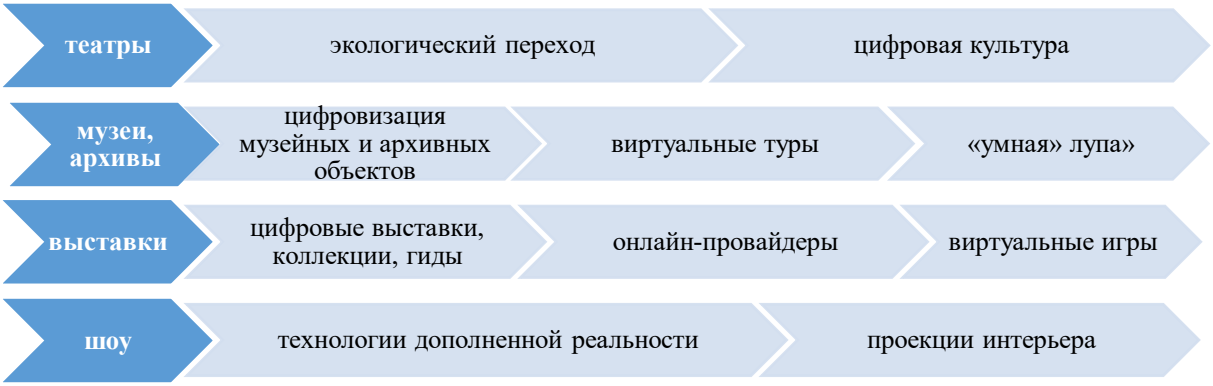


Рисунок. 2. Направления внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры, искусства, дизайна

Сурет 2. Мәдениет, өнер, дизайн объектілеріне цифрлық білім беру технологияларын енгізу бағыттары

Figure 2. Directions for the introduction of digital educational technologies in objects of culture, art, design

Исследование тенденций развития цифровых технологий в объектах культуры позволило выявить, что сейчас наблюдается тенденция роста и качества цифровых технологий по всем направлениям в жизни человека. Медиа индустрия постоянно внедряет эксперименты, новизну, волшебство в объектах культуры, искусства и образования, формируя тенденции, которые применяются для большего удобства потребителя:

Искусственный интеллект и машинное обучение (Vincent, Vincs, Johanson, 2017: 7; Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 11); Роботизированная автоматизация процессов (RPA) (Kjellmer, 2022: 12; Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 11); Пограничные вычисления (Larrue, Nolette, 2022: 2; Gomes, 2014: 4); Квантовые вычисления (Henke, 2021: 11; Gomes, 2014: 14); Виртуальная реальность и дополненная реальность (Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 11; Jihay, 2022: 2; Бейсембаева, 2019: 9); Блокчейн (Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 1; Tabački, 2017: 7); Интернет вещей (IoT) (Нурке, 2021: 11; Kjellmer, 2022: 12; Seetoo, 2020: 10); Кибербезопасность (Исалиева, Абаева, Жанкушков, Рашидинов, 2022: 2; Seetoo, 2020: 10); Структура данных (Кобдикова, Белегова, Бұлақбаева, Толкынбаева, 2021: 11; Байбекова, Халыков, Манжит, 2021: 5); Вычисления, повышающие конфиденциальность (Gomes, 2014: 4; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 1); Облачные платформы (Tabački, 2017: 8; Gomes, 2014: 4; Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 11); Составные приложения (Seetoo, 2020: 10; Жиенбаева, Абдигапбарова, 2021: 1); Аналитика принятия решений (Нурке, Karatajiene, 2022: 2; Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 1); Гиперавтоматизация (Халыков, Коесов, 2022: 2; Ахметов, Карлов, Жилкишбаев, 2021: 11); Распределенные предприятия (Larrue, Nolette, 2022: 2; Кобдикова, Белегова, Булакбаева, Толкынбаева, 2021: 8); Общий опыт (Каржаубаева, Копбасарова, 2021: 4; Халыков, Коесов, 2022: 3); Автономные системы (Henke, 2021: 5; Vincent, Vincs, Johanson, 2017: 7).

Исследователи *цифровизации визуальной реальности* вместе с продвижением дискурсивных исследований на смену «логоцентризму» Caitlin Vincent (160), Clara Gomes (130), Viveca Kjellmer (96), Guay Herve (12) пришли к «мультимодальности»,

«поликодовости» как ключевым словам в объяснении процессов понимания и смыслопорождения:

• *Визуальная коммуникация* – изображение обеспечивает непосредственный контакт человека с миром. В этой связи можно вспомнить объяснение Лотмана Ю.М.: «Изобразительные знаки обладают тем преимуществом, что, подразумевая внешнее, наглядное сходство между обозначаемым и обозначающим, структурой знака и его содержанием, они не требуют для понимания сложных кодов (наивному адресату подобного сообщения кажется, что он вообще не пользуется в данном случае никаким кодом)» (Нурке, 2021: 133). Принципы «визуальной коммуникации» опираются на свойства воздействия – мультимедийность и видеоарт.

• *Семиотический характер* визуального дает внешнее сходство с материальной реальностью и, значит, поддерживает иконографику, фактографичность, достоверность сообщения, выражаемого визуальными средствами (Gomes, 2014: 130). Создается особый эффект или модус присутствия зрителя в отражаемой реальности. Изображение действует как инструмент открытости и прозрачности (Каржаубаева, 2021: 152). Принципами «семиотического характера» являются цифровизация и виртуальное пространство.

• *Языковой текст* (письменный или устный) создает линейный, последовательно отраженный образ реальности («linear, additive, sequential») (Spatz, 2018: 151). Пространственный характер визуального текста помогает сделать видимыми причинные, атрибутивные отношения между фактами и процессами реального мира, концептуальные метафоры: метафора имеет как вербальное, так и невербальное выражение, визуальный модус (Kjellmer, 2022: 98).

Визуальный образ – «это скорее активная, деятельная инстанция. Образ оказывает сопротивление взгляду, ограничивая и направляя его» (Нурке, 2021: 136). Каратаджеле считает, что *образ* актуально не является таковым без инициации со стороны воспринимающего субъекта (реципиента), но как только реципиент вызывает к жизни образ, последний захватывает над ним власть: «инициатива» переходит от субъекта к изображению и, следовательно, к автору изображения (Нурке, Каратаджеле, 2022: 117). По мнению Tabački, «не объект как элемент внепсихической реальности определяет особенности образа, а особенности образа определяют восприятие объекта» (Tabački, 2017: 123) и зачастую предопределяют это восприятие. Принципами «визуального образа» являются репетиция свободы и мобильность.

Таким образом, исследование теоретико-методологических основ исследования позволило выявить модель, содержащую цифровые технологии в дизайне объектов культуры и искусства: цифровую среду (гейм-сцену) для отдельного пользователя, преобразование визуального действия в цифровую форму, формирование системных технологических пространств (Vincent, Vincs, Johanson, 2017: 161). Процессы внедрения цифровых образовательных технологий в объекты культуры и искусства реализуются на принципах цифровых технологий: интерактивности, интегративности, мобильности, мультимедийности, видеоарта, виртуального пространства (Жангужинова, Сабитова, Абилкаламова, 2019: 267). Реализация цифровых технологий опирается на условия: «здесь и сейчас», «репетиция свободы», «свойства воздействия», «цифровизация». Представлена Модель цифровых технологий в дизайне (см. рис. 3).

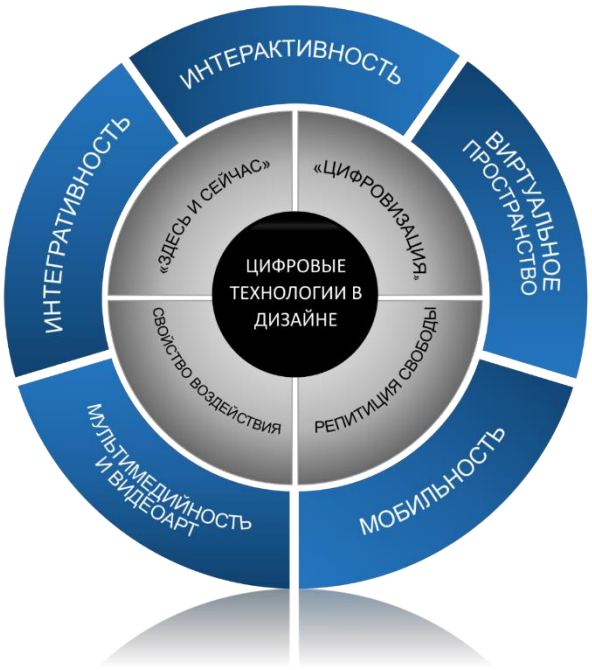


Рисунок. 3. Модель цифровых технологий в дизайне
Сурет 3. Дизайндағы цифрлық технология моделі
Figure 3. Model of digital technologies in design

Принципы цифровых технологий в дизайне объектов культуры и искусства активно проникают в культурное пространство, создавая основу для постоянного развития образовательных технологий. Приобщение инновационным к культурным ценностям формирует взаимодействие с культурным и образовательным контентом. Цифровые технологии раскрывают возможности для углубленного изучения культурных ценностей при работе с архивами, 3D сканированием, моделированием и визуализацией, а также дистанционным управлением объектами на сцене, ре-медиацией, интерактивностью, автоматизацией многих процессов (Bohse Rebekka, 2020: 325).

Заключение

Таким образом, исследование цифровых образовательных технологий в объектах культуры Казахстана (музеях, библиотеках, театрах, кино и телевидении) позволило обобщить концептуальные выводы:

• Роль цифровых медиа-технологий больше похожа на стержень, составляющий структуру порядка цифрового дизайна: визуальной коммуникации при помощи *«символов»*; проектирование объектов как *«вещей»; «действия»,* которые проектируют действия и процессы; *«мыслей»* — это проектирование сред и систем, в которых сосуществуют все остальные порядки дизайна.

• Цифровые образовательные технологии развивают исследовательскую и экспериментальную практику в образовании на основе онлайн-платформ, виртуальной реальности, системы 4D-просмотра, OTT-сервисы и IoT; амбидекстрия; «мягкие» и «жесткие» системы.

• *«Технодрама» и «смешанная реальность»,* основаны на цифровых технологиях, с использованием 3D-проекций, масок виртуальной реальности для актеров, покадровой операторской работой и компьютерной анимацией. Инструментами *«технодрамы»* и *«смешанной реальности»* служат: сгенерированный компьютером аватар, трехмерное

качество, среда живых выступлений, междисциплинарная и совместная концентрация, устойчивое развитие, распространение без пространственно-временных ограничений.

• Цифровые медиатехнологии подразумевают коммерческую ценность телевизионной и анимационной индустрии, независимых универсальных онлайн-кинотеатров через онлайн-просмотры, пост-продакшн (визуальные эффекты-VFX), персонализированную и ориентированную на франшизу электронную коммерцию.

• *Проекционное картографирование в театре* — это еще один способ рассказать историю, который превращает любой объект или фигуру на съемочной площадке в поверхность отображения для видеопроекции. Картографирование в театре создает виртуальные декорации, более сложные, чем позволяет их ограниченная физическая среда. Проекции могут адаптироваться к любым условиям и поверхностям, что делает каждое выступление в каждом месте уникальным инструментами: проекций, новых уровней сенсорной глубины зрительскому опыту, совместимости театра и перформанса, гигантского фона для проекционного мэппинга, иммерсивных технологий роботизированных скульптур, таксономии ролей.

• Цифровые медиа-технологии освобождают сценографию от одиночного повествования, улучшают взаимодействие между окружающей средой, актерами и аудиторией, создают более захватывающий аудиовизуальный опыт.

THE ARTISTIC EMBODIMENT OF THE TURKISH WORLD AND TURKEY IN THE WORKS OF AZERBAIJANI ARTISTS

Aslan Akbar oglu Khalilov
Azerbaijan State University of Culture and Arts,
Head of the "History and theory of fine art" department,
Doctor of Philosophy in Art Studies
e-mail: aslan.khalilov@admiu.edu.az
ORCID ID 0000-0003-0334-6245
Tel: +99450 625 42 43

SUMMARY

One of the themes that occupy an important place in the works of Azerbaijani artists is the life and culture of the Turkish people and the images of their prominent political figures. In this sense, the miniatures drawn in manuscript books belonging to the Middle Ages ("Council of Oghuz Khan", "Shah Ismail's conversation with Turkish ambassadors"), including Ali Bey Huseynzade's "Ataturk" (1915), Vajiha Samadova's "Portrait of Turkish Women" (1961), Mansur Jafarov's "Sultan Suleyman Ganuni" (2010) portrait works such as Faig Abdullayev's "Portrait of Nuru Pasha" (2015); Fakhreddin Mammadvaliyev's "Conquest of the Great Wall of China by the Turks" (1989-1991), Ali Verdiyev's "Ataturk with his military comrades" (1996), Bakhtiyar Yusufov's "Victory March. historical works called Nuru Pasha" (2006); Salhab Mammadov's "Istanbul" (1988), Rasul Huseynov's "North Cyprus. "Liman" (2005) paintings and graphic works with a landscape motif such as are of this kind.

Keywords: Azerbaijani artists, creativity, Turkey, the world of Turkish, Turkish peoples

РЕЗЮМЕ

Одной из тем занимающих важное место в творчестве азербайджанских художников является жизнь и культура тюркских народов и выдающиеся образы их политических деятелей. В этом смысле, в первую очередь, следует отметить миниатюры созданные в средних веках на основе рукописных книг таких как: ("Собрание у Огуз Хана", "Диалог Шаха Исмаила с турецкими послами"); в том числе портретные произведения Али бея Гусеинзаде "Ататюрк" (1915), " Протрет тюркских женщин" Веджихи Самедовой (1961), "Султан Сулейман Гануни"

(2010) Мвнсура Джафарова, "Портрет Нуру Паши" (2015) Фаика Абдуллаева; исторические произведения Фахраддина Мамедвалиева "Завоевание великой китайской стены тюрками" (1989-1991), "Ататюрк с боевыми товарищами" Али Вердиева (1996), "Победный марш" (2006) Бахтияра Юсуфова; а так же такие графические и живописные работы с пейзажным мотивом, как "Стамбул" (1988) Салхаба Мамедова, "Северный Кипр. Порт" (2005) Расула Гусейнова.

Ключевые слова: азербайджанские художники, творчество, Турция, тюркский мир, тюркские народы.

XÜLASƏ

Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında mühüm yer tutan mövzulardan biri də türk xalqlarının həyat və mədəniyyəti, onların görkəmli siyasi xadimlərinin obrazlarıdır. Bu mənada ilk olaraq Orta əsrlərə aid olan əlyazma kitablarına çəkilmiş miniatürləri ("Oğuz xanın məclisi", "Şah İsmayılın Türkiyə elçiləri ilə söhbəti"), o cümlədən Əli bəy Hüseynzadənin "Atatürk" (1915), Vəcihə Səmədovanın "Türk qadınlarının portreti" (1961), Mənsur Cəfərovun "Sultan Süleyman Qanuni" (2010) , Faiq Abdullayevin "Nuru Paşanın portreti" (2015) kimi portret əsərləri; Fəxrəddin Məmmədvəliyevin "Çin səddinin türklər tərəfindən fəthi" (1989-1991), Əli Verdiyevin "Atatürk hərb yoldaşları ilə" (1996), Bəxtiyar Yusufovun "Zəfər yürüşü. Nuru Paşa" (2006) adlı tarixi əsərləri; Səlhab Məmmədovun "İstanbul" (1988), Rəsul Hüseynovun "Şimali Kipr. Liman" (2005) kimi mənzərə motivli rəngkarlıq və qrafika əsərləri məhz bu qəbildəndir.

Açar sözlər: Azərbaycan rəssamları, yaradıcılıq, Türkiyə, türk dünyası, türk xalqları

Throughout history, the process of expanding international relations in the political and social life of each country has created a basis for the opening of an interesting and new page in the development of Azerbaijani culture and art, especially in the art of painting, as in other fields. Therefore, the visit of our artists to foreign countries and the enrichment of their works with new themes and images during such visits are also one of the main factors that determine the emergence of Azerbaijani art on an international scale.

One of the topics that occupy an important place in the context of foreign countries in the work of Azerbaijani artists is the life and culture of the Turkish people and the images of their prominent political and cultural figures. In this sense, the miniatures are drawn in the manuscript books belonging to the Middle Ages ("Council of Oghuz Khan", "A Day of the Oghuz Nation", "Shah Ismayil's conversation with Turkish envoys", "Battle of Chaldiran" etc.), including XX-XXI centuries it is possible to mention the works of Azerbaijani fine art masters with Turkish motifs. Ali Bey Huseynzade's "Ataturk" (1915), Vajiha Samadova Vajiha Samadova's "Portrait of Turkish Women" (1961), Ali Verdiyev's "Turkish Women" (1997), "Turkish Woman with a Fan" (2000 s), "Girl in Turkish Clothes" (2000 years), Teymur Rzayev's "Ataturk" (2008), Mansur Jafarov's "Sultan Suleyman Ganuni" (2010), Arif Hasanov's "Nuru Pasha" (2014), Faig Abdullayev's "Portrait of Nuru Pasha" (2015); Fakhreddin Mammadveliyev's "Battle of the Uighurs" (1978), "The Conquest of the Great Wall by the Turks" (1989-1991), Ali Verdiyev's "Ataturk with his Military Comrades" (1996), "Ataturk in Kayseri" (1998), Bakhtiyar Yusufov's "Triumphal March. Nuru Pasha" (2006), Elshan Hajizade's historical works "Our Victory" (2021); Salhab Mammadov's "Istanbul" (1988), "Cyprus" (1989), Ali Verdiyev's "Cappadocia" (1996), "Istanbul" (1996), "Ancient Istanbul" (1998), "Cyprus" (2002), "Turkish Village" (2005), Rasul Huseynov's "Northern Cyprus. Port" (2005), "Northern Cyprus. Girna" (2007) and Tamilla Seyidova's "Istanbul" (2009) are paintings and graphic works with a landscape motif. These works, distinguished by their multifaceted and colorful nature, embody the unique color, lifestyle, domesticity, national traditions, architecture, and natural landscapes, prominent personalities of the world of Turkish, especially Turkey.

Among the miniatures that reflect the artistic image of the Turkish world, the miniature "Council of Oghuz Khan" drawn in the "Jami at-tawarikh" manuscript of Fazlullah Rashidaddin in

1528-1529 stands out. In the miniature, the scene of Oghuz Khan, one of the legendary khans of the Turkish people, organizing a luxurious party in his richly decorated tents on the occasion of his brilliant victory over the enemies was recreated. According to the plot of the miniature, Oguz Khan gathers his boys and close relatives together and gives each of them the appropriate nickname (Uighur, Kipchak, etc.).



"Council of Oghuz Khan". "Jami at-tawarikh". 1528-1529.

In the miniature "Shah Ismail's conversation with Turkish envoys" the scene of Turkish envoys coming to Shah Ismail Khatai in merchant's clothes and asking him to give 1500 gold humans for Bayazid, who was defeated by Sultan Selim, is depicted.

One of the Azerbaijani artists who addressed the artistic image of the Turkish people is Fakhraddin Mammadvaliyev, who is known as the author of works of the battle genre in contemporary Azerbaijani visual art. The artist's miniature style ("Battle of the Uyghurs" (1978), "Conquest of the Great Wall by the Turks" (1989-1991), etc.) embodies the ancient history of the Turkish people and their determination to fight his works are distinguished by their deep meaning-content and high artistic-aesthetic capacity. At the same time, these works attract special attention due to their compositional complexity and artistic interpretation.

Fakhreddin Mammadveliyev's multi-figure composition "The Conquest of the Chinese Wall by the Turks" (1989-1991) is one of the works that enrich our national-spiritual treasure, which consists of visual artworks dedicated to the world of Turkish.



Fakhreddin Mammadveliyev.
"The Conquest of the Chinese Wall by the Turks". 1989-1991.

"The Chinese, who built this defense device for many years, which has legends about its greatness, probably did not even think that it would be conquered someday. But they probably think so because they are not sufficiently familiar with the power of the Turks. Therefore, the conquest of this legendary defense wall by his brave ancestors became a source of pride for Fakhreddin from the day he understood the world. For the young artist, who could not imagine a single moment of his life without colors, it became a dream to make art of this source of "pride and envy", which had a strong place in his heart. Perhaps he considered the fulfillment of this creative work to be his duty as a Turk and a creator. In the artist's imagination, this work should have been different and perhaps even better than the previous works" [1, 40-41].

It should be noted that these paintings of Turkish motifs, rich in numerous figures, by Fakhreddin Mammadvaliyev, due to their originality of expression and high style of execution, create a memory associated with the Eastern miniature style works of the Middle Ages.

Other works of Fakhreddin Mammadvaliyev reflect the world of Turkish and its peoples ("World of Turkish", "Turkish on the hours"), the most important feature of which is their dedication to the heroic past and unique spiritual values of the Turkish world. It is gratifying that the saying *"Turks created history but did not write history" was "weakened" by a Turkish son like Fakhraddin Mammadvaliyev with his creations, he created an artistic chronicle of honorable Turkish history worthy of him"* [1, 26].

One of the works that contain the heroism of the Turkish people is the diploma work of Bakhtiyar Yusufov, one of the representatives of the young generation of contemporary Azerbaijani painting, "The triumphal march. Nuru Pasha" (2006). In the painting, consisting of a horizontal composition with many figures, Nuru Pasha is depicted on the back of a white horse in front of his savior - the Caucasian Islamic army. If you look carefully at the faces of the depicted warriors, you can observe the expression of the spirit of victory on their faces. *"The red Turkish flags with the moon and stars waving in the hands of the horsemen also indicate the address of the group approaching Baku. A determined dynamic is also heard in the unique flowing rhythm of the fighters' arrangement along the canvas. The optimistic color of the work, consisting of compact colors, is also thought of as an artistic sign of the next victory of the savior army"* [2].

In contrast to the Middle Ages, in the 20th-21st century, the theme of Turkey has developed more in the works of Azerbaijani artists and stands out for its unique meaning-content capacity, as well as its relevance. During this period, our artists mostly turned to the images of political figures of

Turkey. In this sense, Ali Bey Huseynzade's "Ataturk" (1915), Teymur Rzayev's "Ataturk" (2008), Mansur Jafarov's "Sultan Suleyman Kanuni" (2010), Arif Hasanov's "Nuru Pasha" (2014), Faig Abdullayev's "Portrait of Nuru Pasha" and we can mention other such portrait works. In these works, the richness of their inner world, along with the external similarity of the famous personalities brought to the artistic image, was embodied with high skill.

It should be noted that the outstanding architectural monuments of Turkey, urban and rural environments, fascinating natural landscapes, as well as interesting landscape works that reflect the colorful lifestyle of the Turkish people, occupy an important place in the creativity of Azerbaijani artists. Salhab Mammadov's "Istanbul" (1988), "Cyprus" (1989), Ali Verdiyev's "Cappadocia" (1996), "Istanbul" (1996), "Ancient Istanbul" (1998), "Cyprus" (2002), "Turkish village" (2005), Rasul Huseynov's “Northern Cyprus. Port" (2005), "Northern Cyprus. Girna" (2007) and Tamilla Seyidova's "Istanbul" (2009) are paintings and graphic works with a landscape motif. The main artistic-technological feature of these works is their choice of colors and their processing in the method of realistic depiction.



Mansur Jafarov. "Sultan Suleyman Kanuni". 2010.

In addition to the works developed in the field of painting and graphics, the images of prominent personalities of the world of Turkish were also addressed in contemporary Azerbaijani sculpture. In this sense, Omar Eldarov's "Ataturk", Arif Gaziyev's "Nuru Pasha", Natig Aliyev's "Ataturk", Nurlan Mammadov's "Ataturk", etc. sculptural works can be highlighted.

The statue of Nuru Pasha, created by Arif Gaziyev in 2014, reflects the proud image of the prominent Turkish commander on horseback ready for battle. *"In the author's presentation, the signs of high-performance artistry are evident in the self-confident posture of Nuru Pasha, who made a name for himself in the fight against the enemy, and in the achievement of an expressive silhouette that creates this confidence in the audience. As in all his works, in this composition, Arif Gaziyev once again demonstrated that he achieved the clarity and effectiveness of the overall plastic capacity by preferring the soft manner of making. His bust (2012) in the courtyard of the Embassy of the Republic of Turkey in Baku was also made by Arif Gaziyev"* [5, p. 109].

As a result, let's note that today, as before, the Turkish world, especially the subject of Turkey, maintains its relevance in the works of Azerbaijani artists. This is a clear indicator of the cultural and political relations between the two brotherly countries - Azerbaijan and Turkey and more precisely, the high development dynamics of these relations.

References:
1. Əliyev Z. Fəxrəddin Seyfəddinoğlu (Məmmədvəliyev). Çağdaş rəssamlığımızın fenomeni. Bakı: Yenipoliqrafist, - 2012. – 154 s.
2. Əliyev Z. Xilaskar ordunun bədii tərənnümü. Azərbaycanlı rəssamların Nuru paşa sevgisi. https://xudaferin.eu/xilaskar-ordunun-bdii-trnnumu.html
3. Həbibov N. Azərbaycan sovet rəssamlığı. Bakı: Azərbaycan, - 1966. – 188 s.
4. Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. Bakı: Şərq-qərb, 2013. – 248 s.
5. Sadıqov S. Tablolarda yaşanan cümhuriyyət. Mədəniyət.az. №2, 2018.

УДК 79.379.8

УДК 7.0

К ВОПРОСУ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА

Э.С.Султангалиева, ***профессор Каз НАИ им. Темирбека Жургенова***
Л.М.Жаумбаева, ***преподаватель РЭЦК им. Жусипбека Елебекова***
serik_ot@mail.ru

Аннотация. В статье исследуются механизмы передачи и усвоения традиционной казахской культуры в формировании личности учителя. Авторы анализируют проблему на материале казахской музыкальной культуры. Язык музыки, как известно, является особым символическим кодом культуры, обладающим большой устойчивостью и доминантностью в менталитете традиционной культуры. Выводы и результаты вносят определённый вклад в изучение традиционной культуры на современном этапе, её роли в обществе, а также имеют непосредственный выход в практику формирования учителей.

Основной причиной зарождения в казахском быту педагогической практики, явилась необходимость передачи подрастающим поколениям информации об основных формах жизнедеятельности.

Педагогика казахского народа из поколения в поколение призвана была передавать выработанный социальный опыт, а музыкальная педагогика, передавая особое «духовное» богатство старшего поколения младшему, создавала тем самым преемственность культуры общества от одного поколения к другому. Для этого наставник, который был, как правило, философом, психологом, общественным деятелем, педагогом и исполнителем, обладал высокими морально-эстетическими и профессиональными качествами, использовал все виды воздействия на личность ученика.

Изучение этнокультурных традиций способно дать могучий поток научной информации, что в конечном результате положительно скажется на развитии современной педагогической практики музыкального обучения.

Ключевые слова: этнокультурные традиции, педагогика, музыкальное обучение, преемственность, наставник.

Annotation

ON THE ISSUE OF CONTINUITY OF SOCIETY'S CULTURE

E.S.Sultangalieva, Professor of Kaz NAI named after Temirbek Zhurgenov
L.M.Zhaumbaeva, teacher of the RECC named after Zhusipbek Yelebekov
serik_ot@mail.ru

The article examines the mechanisms of transmission and assimilation of traditional Kazakh culture in the formation of the personality of the teacher. The authors analyze the problem based on the material of the Kazakh musical culture. The language of music, as it is known, is a special symbolic code of culture, possessing great stability and dominance in the mentality of traditional culture. Conclusions and results make a definite contribution to the study of traditional culture at the present stage, its role in society, and have direct access to the practice of forming teachers.

The main reason for the emergence of pedagogical practice in the Kazakh life was the need to transfer information to the younger generations about the main forms of life.

The pedagogy of the Kazakh people from generation to generation was designed to transmit the developed social experience. Musical pedagogy, passing on the special "spiritual" wealth of the older generation to the younger, created the succession of the social culture from

one generation to another. For this purpose, the mentor, who was, as a rule, a philosopher, psychologist, public figure, teacher and performer, possessed high moral-aesthetic, professional qualities and used all kinds of influence on the personality of the student.

The study of ethnocultural traditions can give a powerful stream of scientific information, which in the end will have a positive impact on the development of modern pedagogical practice of musical education.

Key words: ethnocultural traditions, pedagogy, musical education, continuity, mentor.

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

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

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

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

В качестве одного из основных механизмов музыкального мышления, с которым связана преобразовательная сторона творческой деятельности, многие исследователи называют способность «предвидения». Мышление музыканта забегая вперёд, предугадывает то, что

будет создано в результате исполнения. Вопрос о музыкально-слуховых представлениях разносторонне рассмотрен многими исследователями (Б.М. Теплов, Р.Н.Гржибовская, Г.М.Турсунканова и др.), которые указывают на удержание первичного образа в качестве отправного пункта для дальнейшего развития способности музыкального представления.

В практике устного музыкального обучения казахов развитая способность «предвидения» музыкального материала была необходимостью. Как правило, композитор-кюйши отбирает единственно нужный ему вариант типологической системы и в процессе сочинительства наполняет его определенной содержательностью. По словам Байкадамовой Б.Б., образ – эталон воздействует как своего рода «путеводитель», как хорошо проложенное «русло», точное следование по которому служит известной гарантией целостности и предпосылкой его адекватного восприятия, а затем и сохранности на других уровнях коммуникативной системы [1].

Немаловажное значение имело для нас изучение работ ученых-этнографов Байкадамовой Б.Б., Утегалиевой С.И., посвященных изучению музыкального мышления казахских профессиональных исполнителей, обративших наше внимание на тот факт, что мышление домбриста способно сжато и обобщенно представлять ход становления музыкальной мысли. Авторы единогласны во мнении, что процесс восприятия произведения в устной традиции обучения музыкантов направлен на целостное постижение музыкального произведения, в результате которого в сознании исполнителя формируется симультанный звуковой образ кюя. Свободное владение инструментом, слуховое и зрительное усвоение закономерностей композиционного процесса, отраженных в народной терминологии, позволяет кюйши находить этот образ сквозь толщу интерпретаторских наложений, и, следовательно, сохранить произведение в условиях бесписьменной традиции. Звуковой образ, по словам Утегалиевой С.И., служит своеобразной порождающей моделью произведения [8].

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

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

Перенос исполнительского опыта происходит в результате мысленного соотнесения исполнителем нового и уже знакомого. В результате такого соотнесения, как правило, вырабатываются хорошо сложенные навыки исполнительской деятельности [7].

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

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

информации, которая бы повторялась, и относительно регулярной своей повторности привела бы в действие процесс развертки поля восприятия ученика [5].

Многие этнографы отмечают, что «узнавание» занимает особенное место в культуре изустности. Эта специфическая особенность традиции наиболее полно раскрывается в монографиии Нурлановой К.Ш. «Эстетика художественной культуры казахского народа». По мнению автора, узнавание всегда присутствовало в культуре изустности, потому что многократное повторение дает возможность запомнить услышанное, служит залогом дальнейшей его живой передачи (заметим, что индивидуально-групповая форма проведения занятий, типичная в прежние времена, увеличивает возможность повторения выученного, так как при этом возрастает вероятность присутствия начинающего музыканта на занятии, где звучит знакомое ему произведение). Во-вторых, услышанное старое доставляет истинное удовольствие от того, что оно известно, находится постоянно в памяти исполнителя, проверяется им и закрепляется, а с другой стороны, на фоне этого узнавания ярче схватывается нечто незнакомое, ранее не слышанное [3].

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

Так, например, Мухамбетова А.И. сравнивает развитие в кюе с магнитными силовыми линиями, с их многократным перемещением, не меняющим цели, но совершаемым в каждом случае различным по длине путем. Подобное кружение музыкального материала в казахских народных инструментальных произведениях создает эффект занятости сознания одной мыслью [2].

Н.Ф.Тифтикиди в одной из своих работ о кюях следующим образом оценивает повторность в конструкции кюя: «Многократные возвращения рефрена применялись не только как средство завершения очередного этапа тематического развития. По всей вероятности эти кратковременные остановки помогали кюйши – импровизатору мгновенно обдумать и отыскать новый путь развития музыки» [6].

Подтверждение мысли о том, что используемые кюйши приемы, облегчающие процесс восприятия произведения, в значительной степени влияют на формо-структуру произведений, мы находим также в работе Утегалиевой С.И., где автор выделяет несколько стереотипов в строении кюйев. Внутризонный стереотип (обыгрывание конкретной ладогармонической опоры – квинтового остова при бурдонировании верхнего и мелодических ходах в нижнем голосах) образуется в начале почти всех композиционных зон, помогает музыканту обдумать последующее развитие в кюе [8]. То есть, речь идет о том, что кюйши, прежде чем проинтонировать что-либо на инструменте, предварительно имеет слышимое представление о будущем звучании. Таким образом, характерная для импровизаторской деятельности целенаправленность действий, основывающаяся на предвидении и предслышании цели – модели музыкально-художественного образа, - составляет основу творческих действий традиционного исполнителя, что в свою очередь не могло не отразиться на форме, строении создаваемых им произведений.

Широко применяемый в устной традиции обучения, механизм переноса опыта умственной деятельности исполнителя так же оказал серьезное влияние на структурные особенности большинства произведений народного творчества, как музыкального, так и поэтического. Так, например, фольклористами не раз отмечалось некоторое сходство в строении произведений разных жанров фольклора. Одним из таких объединяющих начал является обилие повторов, когда некоторые части произведений, откристаллизовываясь в универсальные «блоки», начинают переходить из произведения в произведение. В пространных эпических произведениях часто встречаются повторы слов и тирад. Сказанное в

большей степени можно отнести и к культуре западного кюя. Повторность высшей степени (на уровне типических мест) характерна почти для всех разделов кюя. Она проявляется и в формах движения, и в фактуре, и в тематизме, и в ритмике. «... формулы кульминации становятся стабильными оборотами и свободно, лишь с некоторыми изменениями переносятся из одного произведения в другое» [5].

Повторность утвердилась и стала доминирующим приемом развития и в кобызовых кюях. По мнению Омаровой Г., на более высоком уровне повторность тем, переходящих из кюя в кюй, привела к возникновению феномена «кочующих тем». На основе этих «кочующих тем» могут быть выстроены порой целые интонационно-тематические блоки, которые и воспринимаются нашим слухом как стереотипизированные [4].

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

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

Список литературы

1. Байкадамова Б.Б. О тематическом стереотипе в домбровой музыке //Музыкознание. - Вып.8-9. – Алматы, 1976. - С. 33-57.
2. Мухамбетова А.И. Казахский кюй. – Алматы, 2002. 315 с.
3. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы, 1987. 217 с.
4. Омарова Г.Н. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа. - Алматы, 1985. - С.6.
5. Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление //Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985. - С. 52-55.
6. Тифтикиди Н.Ф. Метроритм и форма домбровой музыки // Музыкознание. - Вып. 4. – Алматы, 1968. - С. 87.
7. Турсунканова Г.М. Психолого-педагогические основы развития музыкального мышления учащихся-пианистов. – Алматы, 1993. 87 с.
8. Утегалиева С.И. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. – Л., 1987. 134 с.

ҚАЗАҚ ПРОДЮСЕРЛІК КИНОСЫНЫҢ БАҒЫТЫ

ҒАЙНИЖАМАЛ ӘБІЛДИНА,
Өнертану профессоры, ҚР еңбек сіңірген қайраткері

Кеңестік дәуірдің соңғы кездері, 1989-шы жылдары біздің республикамызда көптеген тәуелсіз киностудиялар бой көтеріп, продюсерлік киноның бастауы болды. 2-3 жылда Қазақстанда 28 (!) жеке студиялар пайда болды, ол -ТМД елдері арасындағы рекордтық көрсеткіш болатын. Алғашқы қатарында, әрине, Максим Смағұлов ашқан «Катарсис» студиясы еді. Кеңестік дәуірден кейінгі артхаус кинематографы орталығы белгілі бір мерзімге Мәскеуден

Алматыға ауысты. Толықтай қаржыландыру немесе қосалқы серіктестікпен 1989-1996 жылдары «Катарсис» студиясында 70 (!) толықметражды көркемфильм түсірілді. Олардың ішінде Қазақстан үшін маңызы бар картиналар: А. Баранов пен Б. Килибаевтың «Үшеу» (1989), Е.Болысбаевтың «Ұлтуған» (1989), Д. Манабаевтың «Сұржекей-өлім періштесі» (1991), Г. Земельдің «Адамжегіш» (1992), Б. Қалымбетов пен Б.Искаковтың «Соңғы ызғар» (1993) бар еді. Дегенмен де, ең маңыздысы, «Катарсис» студиясы өз жұмыстарын нағыз халықаралық продюсерлік компания ретінде жүзеге асырды. Оның өзінің шығармашылық бағдарламасы болды әрі көркемдік кеңеске тек қазақстандық емес, басқа бұрыңғы одақтас республикалардан атақты режиссерлар: М. Беликов (Ресей), А. Пуйпа (Литва), А. Рехвиашвили мен М. Калатозишвили (Грузия), Б.Садыков (Тәжікстан) және басқалары.

Бостандық атмосферасы, бақылаудың жойылуы, Мемкиносыз фильм түсіруге мүмкіндігі, жаңа қалыптаса бастаған бизнесмендер қатарының қар -жылық қолдауы, осының бәрі кинематограф саласын өрлеуге ұмтылдырды. Режиссерлар продюсерге айналып, өз фильмдеріне бола өздерінің жеке студияларын аша бастады. Кейбіреуін атап кетсек: «Ер»-директор Ерсайын Абдрахманов, «Скиф»-директор Қалықбек Салықов, «Бейне» - директор Болат Шәріп, «Қадам» -директор Ғазиз Шалдыбаев, «Елім-ай»- директор Асанали Әшімов. Студия картинамен тең дәрежеде болды. Ол жылдары жеке инвесторлар: банктер, бизнесмендер – киноға қаражат беріп, олардың ақталатынына, қайта үстеме табыс пен танымалдылық әкелетініне сенген болатын. Бірақ, өкінішке орай, ол уақытта коммерциялық кино үшін жағдай нақты қалыптаспағанды, кеңестік прокат жүйесі құрдымға кетіп, ал, жаңа ештеңе орнықпаған. Ал, енді келесі жыдары, 1990-шы жылдар ортасы, кино түсіруге қаржы табу мүмкіндігі қиындап, барлық студиялар жабыла бастады.

Сондай – ақ, бүгінгі таңда еліміздің егемендік алған алғашқы жылдарынан осы уақытқа дейінгі жаңаша продюсерлік мамандық иелерінің де атқарған жұмыстары туралы толық мағлұматтар жеткілікті. Продюсерлер Алия Увальжанова, Ораз Рымжанов, Максим Смағұлов, Лимара Жексембаева, Сергей Азимов, Жадыра Сахиева, Гульнара Сарсенова, Саин Ғабдуллин, Ернар Маликов, Ақан Сатаев, Ахат Ибраев жұмыстары тайға таңба басқандай жазылған[1].

Сол кездерде мемлекеттік киносаясат көрермен аудиториясының назарын отандық киноға аудартып әрі қалыптасқан қауіпті факторларды бірте – бірте жеңілдетуді көздейді. Мемлекеттік саясаттың өзекті үрдісі жалпы халық назарына лайықты киноны қызықтырып жасауға және олардың қажеттілігіне сай қолдау көрсетуге бейімделе бастайды. Ондай кинолар түсіріле қалғанда бәсекелестікке төтеп бере алатындығымен және қоғамда жоғары маңыздылығымен ерекшеленеді.

Кинематографиялық үдерістің барлық тұсынан кездесетін мемлекеттік қолдауы ең алдымен, ұлттық киношығармаларға деген көрермен қызығушылығын арттырып аудиторияны киноның әсерімен қабылдайтын инвестор статусына қайта оралтуға бағытталған.

Ол дегеніміз, қазақстандық киноның қолдау идеологиясының өзі өзгереді деген сөз. Киносаясатының нақты негізіне жататын «ұлттық киноөнімге» бағытталған маркетинг үлгісі өзгереді, басқа үлгіге – «ұлттық киноны тұтынушыға» негізделген маркетинг пайда болады.

Соңғы жылдары мемлекет пен кинематографтың өзарабайланысы дәстүрі болашаққа жақсы үміт артады. Мемлекет, тек көркем мәдениетке бет бұрып қана қоймай, сонымен бірге тағы бір «ойыншы» ретінде мәдени құндылықтар нарығына енуге тырысып отыр. Дәл осы өзінің рөлінде, қисыны сол, нарық қамтамасыз ете алмай жатқан жағдайда тарихи маңызы бар кинематографиялық өндірісті қолдайды. Сонымен, мысалға «Көшпенділер», «Жаужүрек мың бала», «Томирис», «Алмас қылыш» және басқалары азғана қаржыға, инвесторы болған мемлекет қатысынсыз түсіре алмас еді, Қазақстан деңгейінде төменгі 3 млн.АҚШ долларынан аспайды. Бұл арада «мемлекеттің мәдени қауіпсіздігі» терминнің ғылыми – тәжірибелік айналымындағысын қолдану қаншалықты маңызды екенін түсіну керек.

Ел мәдениеті үлкен шаһарларға бет бұру жағдайында жүйеленуін жоғалтпауы керек, өйткені, мемлекеттің біртұтастығын танытатын елтаңбасы, елұраны, тілі, сонымен қоса музыкасы, өнері, мәдениеті болады.

Мәденилендірілген қауіпсіздік шектемесінің анықтамасы – ол, ұлттық мәдени бейнелердің үстемшілдігі. Мемлекет, қоғамның рухани өміріндегі мәселелерді шеше келе мәдени саясатты айқындау кезінде ұлттық мәдениетке үстемдік беріп отыруы қажет.

Барлық өркениетті елдерде жағдай осылай өріс алады. Біздің қазақстандық үлес салмағымыз туралы кино прокаттағылардан сұраңызшы, сол арада театр, кино, телевидениеде басқыншы болып тұр және бізге жат мәдениет енгізіліп жатырғанын көресіз.

Еліміздің үкіметі ең алдымен қаржыландыруға қатысты нақты көбейтуге тапсырма беріп отыр. Мысал ретінде алсақ, Ресейде Есеп палатасының көрсеткіші бойынша 2010 – 2012 жылдар аралығында 162 фильм жасалыпты, сол кезеңдегі бюджеттік қаржыландыру 16,4 млрд. руб. (546,7 млн. АҚШ доллары). Қазақстанның қатысуымен фильм өндірісінің санын аз ғана шығынмен көбейтуге тырысайын. Продюсер Сайын Габдуллиннің ойынша, Қазақстанда кинематографтың мемлекеттік қажыландыру көзінің өзге де бәсекелестіктегі мүмкіндіктерін жасау керек .

Айталық, Ресейде «екі терезе» жүйесі жұмыс істейді: Мәдениет министрлігі мен Мемлекеттік кино Қоры. Қазақстанда ресейдің кино Қоры рөлін Шәкен Айманов атындағы «Казахфильм» АҚ жемісті атқарып отыр, әрі жалғыз өзі қаржыландыру көзі де болып отыр. ҚР Мәдениет министрлігі мен облыстық әкімшіліктер құратын әрі жылдық бюджеті 750 млн. теңге (5 млн. USD) болатын аймақтық мемлекеттік киноқорларын бекітуді де продюсер ұсынды, олар: – 4 кино қоры (Солтүстік, Оңтүстік, Батыс, Шығыс).

Сондықтан да ҚР Мәдениет министрлігінің қаржыландыру құқығына қатысты біз Қазақстанда 6 бәсекелестік қаржыландыру көзін табамыз: ҚР Мәдениет министрлігі, Шәкен Айманов атындағы «Қазақфильм» АҚ, «Солтүстік» кино Қоры, «Оңтүстік» кино қоры, «Батыс» кино Қоры, «Шығыс» кино Қоры (атаулары уақытша). Жұмыс сапасын анықтау құзыретін айқындап алу керек те, сол бойынша қаржыландыру көздері жұмыстарының нәтижесін анықтауға болады. Әрбір кино Қоры өзінің кәсіби шеберлерден құралған эксперттік кеңесін – ұсынушы орган жасайды. Болашақта Киноқорларының жұмыс бағыттарын ұсынуға болады: Халықаралық бірлескен өндіріс (co-production), Қазақстан режиссерлардың алғашқы фильмдері (дебют), Халықаралық пиар қызметі.

Барлық мемлекеттердің Қорлары өз елдерінің продюсерлік компаниялары арқылы жұмыс жасайды. Енді сандық жағынан ойластырайық. Бірлескен өндіріске толығырақ тоқталайын: шамамен алғанда 300 мың доллар (бюджеттегі 1 млн. доллар) қазақстандық продюсерге халықаралық жобада алдыңғы қатарды алуға жол ашады.

Әрбір Қор жыл сайын бірлескен өндіріске 2 млн. доллар салып отырса (қазақстандық продюсерлер арқылы) онда ол түбегейлі 7 халықаралық картина, ақырында жылына 30 картинаға дейін шығара алады: оның кемінде 4 Қазақстан режиссерлардың алғашқы фильмдері (дебют) + Мәдениет Министрлігі мен «Қазақфильм» АҚ.

ҚР мәдениет министрінің қаржыландыру жүйесінің осындай құрылымын құптау арқылы Қазақстан кинематографы тарихында қалуына мүмкіндік бар. Оның өзінде де жалпы өзара түсіністікке сүйеніп, бірлескен халықаралық жобаларда болатын қоюшы режиссерлар өзге елден болуы мүмкіндігін ескеріп қана қоймай, жетекші продюсер статусы өзіміздің қазақстандық болғаны құптарлық. Кинематограф қоғамдық мәдениеттің бір бөлігі ретінде өз елімізді әлемдік даңққа бөлей алатыны айғақ. «А» сапасы бойынша халықаралық кинофестивальдардың негізгі конкурсына таңдап алатын бар болғаны 0,5 %, өйткені, Канн, «Берлинале», Венеция, Локарноға әлемнің барлық түкпіріндегі БАҚ назарында екені белгілі.

: Кино Қорлары — Қазақстанның қатысуымен жобаларды анықтауда белсенді жұмыс жүргізілетін Халықаралық кинонарықтарында (питчингтерде) өзінің қызметін бағыттай алатын «ойластыру орталықтары» болуы керек. Халықаралық кинонарықтарының негізгі алаңдары –

Роттердам, Берлин, Канн, Локарно, Бусан және әрине әлемдегі ең үлкен AFM (Санта Моника, АҚШ). Жобаны таңдап алған соң Қор бірлескен жобаға жауапты өзіне алатын Қазақстаннан продюсерлік компанияны анықтайды (Еуропада мынадай қосымша жұмыс бар: продюсер жобамен Қорға тікелей шығады).

Тек қолыңдағы ақшамен өзіңді құрметтете алмайсың. Тек қана шығармашылық топ жұмысы кезінде ғана емес, фильмді әріқарай жылжытуда да алдыңғы қатарда болу үшін біздің әріптестер кәсіби шеберлігі бар, мәдениетті және білікті болуы керек. Шетелдік режиссер болған кезде Қазақстан титрда құрығанда екінші қатарда (қаржыландыру деңгейіне байланысты) және бірінші тұруына да жол бар (ол енді қазақстандық продюсер деңгейіне де қатысты). Ең бастысы ХКФ «Ең үздік фильм» бас жүлдесі продюсерге беріледі.

Жастар қарқынды өсіп келеді. Кино қорлары жастарға қаржыны сеніп тапсырса Қазақстанда бәсекеге тұратын мықты продюсерлер қатары пайда болады. «Бәрі де бір кезде басталады, - дейді продюсер… 2005 жылы мен «Оңтүстік теңіздер әуені» (реж.М.Сарулу) жобасын жетілдіре бастадым. Оны Берлинале-2006 питчингіне ұсындым, ол арадан таңдау комиссиясына өттім. Мен Германия, Франция және Ресей продюсерлерінің басын қоса алдым. 2007 жылы картина экранға шықты, әрине «А» санатына көтеріле алмадық, дегенмен де 23-Халықаралық кинофестивальдарға қатыстық»[2].

Бірлескен халықаралық жобалар Қазақстанға әлемнің таңдаулы прокат нарығына шығып жұмсалған қаржыны қайтарып әрі үстеме табыс табуға үлкен мүмкіндік тудыратын жағдайға жеткізеді.

Сөз соңында маған келесі цитатаны келтіруге мүмкіндік беріңіз, бұны маған еуропалық киноқорларының бірінде аударып беріп еді: Кинобизнес – бұл мейлінше жетістіктің көркемдік символы, қоғамдық орны және тәуелсіздігі. Элитарлық деңгейінде кинобизнестен жоғары тұратын қызмет түрі болмайтын көрінеді.

Осы продюсерлік киноның дамуы және жалпы кино өндірісінің өрістеуіне жол ашатын елімізде Кино туралы Заңның қабылданғанына да көп болған жоқ. Сол кезде барша киногерлер ат салысты десе де болады. Сондай –ақ, белгілі продюсер Сергей Азимовтің сөзіне құлақ салсақ: Міне енді ең басты мәселеген келдік, мені қатты толғандырып жүргені – ол «Кино туралы Заңның» қабылдануы болатын. Ол тек киностудияға немесе кинематографистерге ғана керек емес, ол жалпы барша қоғамға қажет. Кинематограф толық біткен цикл – фильм өндірісі мен оның прокатына дейін жетпейінше ешқашан мемлекеттік бюджет қаржысынан «шектетілмейді». Мен кеңестік жүйенің кеткені туралы айтып отырғаным жоқ, және де кинопрокаттың белгілі жағдайдағы монополизациясын да айтпаймын, мен тек өзара байланысты реттеу керектігін айтамын. Мемлекет ол киноның қайда көрсетілетінін ескермей фильм өндірісіне қаржы бөле салмайды[3].

«Мегаполис» газеті, 2005 год

Жадыра Сахиева продюсерліктің алғашқы тәжірибе қадамдары Jado» музыкалық тобына қолдау көрсетіп және музыкалық бейнебаяндарын шығарудан басталды. Бұл бейнебаяндар бірден екі бағытта– көркемдік және тұрмыстық жасала бастады. Айталық, бір шығыршықта суалған Аралдан кадрлар алға шығып басқасы көлеңкеде қалса, байқатпай тұрмыстық тірлік көрінісін береді де бірден көзге ұрады. Былай қарасаңыз, бұл салада тез арада көрінгендігінен де Жадо көп кешікпей киномен де айналыса бастаған секілді.

Тұңғыш жобасы – - мықты арт-хаус киносының көрінісі, есте қалатын бейнелері бар, мықты әйелдің мінезі мен Маңғыстау өлкесінің тамаша табиғаты көрсетілген театр режиссеры Гульсина Миргалиеваның «Кәусар» фильмі. Картина бірден Бусан кинофестивалі мен басқа да кинокөрсетілімдерге жіберілді. Өкінішке орай, Қазақстан аймақтық киносының дамуының жақсы көрінісі болғанына қарамастан фильм Қазақстанда прокатқа шыққан жоқ.

Кинодағы екінші жобасы – «Рұқсат етілмеген билер» эксперименталды және коммерциялық фильм. Бұл арада Жадыра Сахиева продюсер да Ерболат Беделхан режиссер ретінде биге арналған фильм түсіріп, Қазақстанда мүлде дамымаған жанрға барған. Фильм

стилистикалық жағынан тартымды шешім тапқан. Ирина Струкованың ғажайып гримы, «Jado» сән Үйінің заманауи және ашық түсті киімдері, ең бастысы – жоғары деңгейде билеп берген жігіттердің өзі! Фильмде, шынын айту керек, режиссура жағы осал, кейбір жекелеген бейнебаяндар режиссурасын еске түсіреді де картинаға тұтастық бере алмаған. Бірақ қалай айтқанда да фильм соншалықты көркем, заманауи және ерекше жаслаған, сондықтан да ол өз уақытынан озып тұр.

Жадыра Сахиева: «Маған біржақты, тұрмыстық па немесе ойын - сауықтық па, айта салу оңай емес. Біз жәй ғана жастармыз, мысалға менің жасым 29 - да, басқа серіктестер менен де жас, сондықтан да біз жастар туралы фильм жасап әрі жастардың рухына жақын дүние берсек дедік. Менің ойымша жастар подъезде жиналып алып немесе аулада топтасып темекі тартып және сыра ішетін уақыт өтті. Қазір спортқа жақын болу сәнге айналған, дені сау болуды сәнге айналдырған, негізінен жастардың бәрі билей алады және биді жақсы көреді. Біз сол жастардың имиджін қолдап, олардың салауатты өмірге күресін көбейтіп, өзіндік шығармашылық ойларын өрбітіп жәрдем етсек болғаны. Қалайда, продюсер үнемі тәуекелге бәс тігеді, әсіресе, жаңа нәрсе туралы ойлағанда. Бірақ мен өз жобаларыма сенемін, сондықтан да олармен жұмысты бастай беремін. Мен Актауда түсірілімді бастағанда Гульсина Миргалиеваға да сендім, сол сияқты, Ерболат Беделханға сенгендіктен «Рұқсат етілмеген билер» жұмысына кірісіп кеттік. Менің ойымша, мен өте талантты адамдармен жұмыс жасадым!» [4]

Алғаш телехикаялардың продюсері ретінде танылған белгілі продюсер Алия Увальжанова кейбір кездескен қиындықтарға қарамастан, продюсерлік киноның негізін салғандар қатарында еңбегі бағаланып жүр. Жақында ғана «Хабар» арнасына лайықтап «Күзгі аспан» жаңа хикаяны түсіріп бітірді. Ол есіне алғашқы жұмыстарды ала отырып: Қазақстанда түсірілім жасалып жатыр. Қазақстанда біз түсіреміз, өндіреміз және ел ішінде көрсетеміз. «Қазақстан» ТРК үшін түсірілген «Ұлжан» телехикаясы 16 серия, 2013 жылғы хикаялар арсынан озып шықты, барлық әрекеттер екі мемлекеттің территориясында болды. Соған орай, түсіретін жерлер - Алматы мен Түркияның Жерорта теңізі жағалауы. Түркияда біз 3 сериясын түсірдік. Фильмнің кейіпкері Түркияға барады да және сол арада түрлі мелодрамалық оқиғаларға тап болады.

Бір қуантарлығы, бүгінгі таңда мемлекет шетелдік контенттен (үнді, түрік, корей) хикаяларынан бас тартып және өзімізге жол ашып әрі Қазақстанның өз өнімін арттыруға мүмкіндік тудырып отыр. Бұл үлкен жетістік және сапаға, бағажасалым және қазақстандық маңызға бәсекелестікке әсер етеді.

Белгілі сценарист Лейла Ахинжанованың айтуы бойынша, хикая – ол лупамен үлкейтілген біреудің өмірі. Үлкен ойынды бастамағаннан кейін оны терең қазбалауға барудың маңызы жоқ. Егер де біз ендігі жерде ерекше әйелдің өзінің ерлерімен қатынасынан хабарымыз болғандықтан да бәрін шынайы, ашық, сүзгісіз беруіміз керек. Қазақстандағы біздің хикаялардың танымал болатындығы сол, ол арада нағыз ұлттық тұрғыдағы жанұялық қатынастар психологиясының өте терең болмыстары ашылады. «Жаным» да, «Ұлжан» да – бұлардың бәрі тек қана Қазақстанда бар ерекше қазақ жанұясының үлгілері ғой. Ұлжан – таза қазақ кейіпкері. Ондай әйел тек қазақ жанұясында тууы мүмкін. Оған ер адамдардың қатынасы – қазақ менталитетін тұтастай көрсетіп береді. Бұл тақырыпты кеңейтіп жалғастыру керек әрі продюсерлік киноның негізгі тұғыры десе де болады.

Қазақстанда продюсерлік киноға үлес қосып жүрген режиссерлердің бірі Ақан Сатаев екенін барша жұрт біледі. Оның болжамы бойынша: Қазақстанда орташа табысты картина бір миллион доллар жинай алады. Бұл қаржы кинотеатрмен тең бөлінеді, оның ішінен 5-7 пайызын дистрибьютер алады. Яғни, түсіру тобы 500 мың доллар табыс табады. Осы сандар арқылы жоспарлау керек. Егер фильм өндірісі 100 мың долларға кетсе, онда қауіп жоқ емес.

Осы жағдайға сай, мен мемлекеттің маңызды идеологиялық жүк көтеріп отырған қымбат картиналарды қаржыландырып отырған үлкен рөлін баса айтқым келеді.[6]

Нарық көзі аз ғана – бұл енді үлкен мәселе, бізде шамамен 300 кинотеатр. Нидерландыда дәл осындай халық санымен кинотеатр үш есе көп. Менің ойымша, біз бұл жағдайдан тек экспорт

арқылы шығамыз. Оған нақты мысал – американдықтар, өз фильмдерін түсіріп, әлемге таратып, өз идеологияларын шығарып әрі содан табыс табады[7].

Сонымен қатар біздің елдің табиғаты кез келген жанрдағы фильмді түсіруге лайықты десе болады. 2014 жылы ол «Нетфликс» компаниясымен тұтас Қазақстан логистикасы бойынша американдық «Марко Поло» телехикаясын түсірді. Бұл қыруар еңбек. Әрине ол батыстық білім көкжиегінсіз жүзеге аспас еді. Өкінішке орай, Қазақстанда әлі де Қазақстандағы шетелдіктердің түсірілім жасауы мен түсірілім орындарына жауап беретін кинокомиссия жоқ. Дәлірек айтсақ, ол жалғыз жалпылама кинокомиссия емес, әр қалада немесе әр облыста өзінің, яғни, Шарында түсіргісі келсе, оған Алматы облысы, Бурабайда түсіргісі келсе, Астана қаласы немесе Ақмола облысы жауапты болуы керек. Ондай комиссиялар жоқтығынан әкімшілік қасынан топ құрылып жатады. Шетелдіктер түсірілімі арқасында қаржылай табыс табу мәселесі бізде дамымаған. Осындай әлемдік деңгейде ой тоқтататын Ахат Ибраев сияқты азаматтар бізде жоқ.

2015-2017-ші жылдары Ахат Ибраев Ш.Айманов атындағы АҚ «Қазақфильм» киностудиясы өндірістік бөлімінің жетекшісі, бас продюсері болып жұмыс жасауы тегін емес. 2016-2017 жылдары Қазақстан кинематографистер одағының төрағасы болып жүріп кино туралы заңды парламентке өткізумен айналысты.

2017 жылы Ахат көркемділігі жоғары «Тайталас» телехикаясын түсіріп өзінің режиссерлік шеберлігін танытты. Талғат Теменовтың «Үлкен қаланың кішкене ханзадасы» фильмінің продюсері болды. 2018 жылы режиссер Болат Қалымбетовтың фестивалдық «Талан» және Ернар Нұрғалиевтың «Сиситай» коммерциялық фильмдеріне продюсер болды. Сонымен қоса Ахат Ибраев кино туралы заңды қабылдауға және ұлттық киноны қолдау Мемлекеттік орталығын құруға белсенді атсалысты.

Қорыта келе айтарымыз, бізде продюсерлік кино даму үстінде. Оған өзіміздің Т.Жүргенов атындағы ҚҰӨ академиясы, Тұран университеті, Қазақ Ұлттық Өнер университеті сияқты киногер мамандар даярлайтын оқу орындарын бітірген талантты жастармен қоса әлемдік кино институттарында білімін жетілдірген Ахат Ибраев сынды дарынды жігіттер аянбай еңбек ете береді деген сенімдеміз.

Пайдаланған әдебиет:

1. А.Увальжанова, Г.Абикеева. Профессия: Продюсер., Алматы,2021
2. https://aqparat.info/news/

3.«Мегаполис»., 2005 год
4. Ж.Сахиева. Интервью.,Қантар, 2012 жыл
5. А.Увальжанова DjcPlayer.ru
6. А.Байтасов. «Forbes Kazakhstan» Ақан Сатаевпен сұқбаты., 2021
7. https//forbes.kz//life/hero/ahan_sataev_skolko_ zarabatyvayut_na kino_v-kazahstan

Тарихи жанрдың қазақ кескіндемесіндегі мифологизациялануы

Карабалаева Б.Р.
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы
Balnur-karabalaeva@mail.ru

Резюме: в статье автор берется анализировать сущности мифологии основ исторического жанра в искусстве казахской живописи. Мифология – источник исторического жанра. В ходе анализа соотношения истории и мифов стало известно, что на истоках исторического жанра, оно было неразрывно связано с мифологией, создав с ней единую целостность. Дело в том, что

миф о создании и формировании мира, взгляды о религиозных убеждениях, сформировали мнение людей об истории, о прошлом и адаптировали его к восприятию только в контексте мифа. Поэтому роль общественного сознания в становлении исторического жанра, в его динамичном развитии была огромной. В этой связи упоминаются несколько факторов общественного сознания непосредственно влияющих на развитие жанра: мифолого-религиозное сознание - от первобытнообщинного периода до средневековья; с эпохи Возрождения до XVII века - мифологическое сознание; с XVII века по сегодняшний день ход исторического события излагается основываясь на конкретных доказательствах.

Ключевые слова: мифологизация, живопись, история, фольклор, жанр, современный живопись

Summary: in the article the author undertakes to analyze the essence of the mythology of the foundations of the historical genre in the art of Kazakh painting. Mythology is the source of the historical genre. In the course of analyzing the relationship between history and myths, it became known that at the origins of the historical genre, it was inextricably linked with mythology, creating a single integrity with it. The fact is that the myth about the creation and formation of the world, views about religious beliefs, shaped people's opinions about history, about the past and adapted it to perception only in the context of myth. Therefore, the role of public consciousness in the formation of the historical genre and in its dynamic development was enormous. In this regard, several factors of social consciousness are mentioned that directly influence the development of the genre: mythological and religious consciousness - from the primitive communal period to the Middle Ages; from the Renaissance to the 17th century - mythological consciousness; from the 17th century to the present day, the course of historical events is presented based on specific evidence.

Key words: mythologization, painting, history, folklore, genre, modern painting

Халықтың табиғатын, ұлттық бірегейлігін танып білу үшін оның ұлттық тарихына терең зер салатынымыз белгілі. Тарихтан ұлт өзінің ұлттық құндылықтарын, өзіне тән ерекшіліктері мен артықшылықтарын қайта танып білуге кіріседі. Осы орайда бірегейліктің қалыптасу барысында «өткен мен бүгінді байланыстыратын символикалық элементтердің» ұлттың шығу тегі, тарихи тұлғаларды ұлықтау мен ұлы оқиғалардың қайта жаңғыру үрдісі жүреді. Зерттеуші У.Кимликидың көзқарасы бойынша «қазіргі мемлекеттердің барлығы тарих пен мәдениетке сүйенген «біз» туралы ұғымды қалыптастыру мен қоғамды біріктіруге бағытталған бірегейлік саясатын жүргізеді» [1,93]. Бұл саясаттың құралы тіл, ұлттық символдар, тарихи мифтер болып табылады. Осы орайда тарихты мифологиялау немесе тарихи мифтік шығармашылық ұлттық бірегейлікті қалыптастырудың бірден бір құралы болып саналады. Тарихта ең алғашқы миф туралы түсінік грек мәдениеті негізінде пайда болды. Оның мәні «сөз», «тарих», «құдайлар мен батырлар туралы аңыздар» деген мағынада ұғынылды. XIX ғасырда мифті зерттеу ғылыми сипат ала бастады және ол позитивизм, мифтанудың натурфилологиялық мектептері, эволюционизм, функционизм, структуализм мен әлеуметтік амалдар шеңберінде жүргізілді.

Мифология адамдар тобырының мінез-құлқы мен ұжымдық сананы басқаруға қабілетті екендігін көрсетті. Мифтер адамдардың тек ақылына ғана емес, сонымен бірге оның сезімі мен эмоциясына да әсер етеді. Жалпы «ұлттық мифология», «ұлттық миф» терминдері мағыналық тұрғыдан жағымсыз көзқарас тудырмайтындығын атап өткен жөн. Бәрінен бұрын, Э.Ренанның дәйегіне тоқталар болсақ, оның ойынша «тарихтың бұрмалануы ұлттың өмір сүруінің бір бөлігі» болып табылады [2.151].

Осы орайда Қазақстан тарихының мифологиялану үрдісіне келер болсақ, қазақ мемлекеті өзінің ежелден бері мекен еткен аумағында ұзақ және күрделі тарихи кезеңдер мен саяси үрдістер барысында қалыптасты. Қазақ тарихы ежелгі арийлерден бастау алып кейінгі Түркі қағанаты, Монғол империясының ыдырауынан кейін түркі тайпаларының өзара бірігуі

нәтижесінде Қазақ мемлекетін құруы, Ресей империясына құрамында Қазақстанның ұлттық бірегейлігін қалыптастырудағы... бодандықта болуы, Кеңес үкіметі мен Тәуелсіздікке қол жеткізгенге дейінгі ұзақ мерзімді қамтиды. Түркі заманында да тарихта мифтік элементтер жиі кездеседі. Соның ішінде «Көк бөрі» бейнесін түркі мемлекетінің шығу тегімен байланыстырса, «Көк аспан» түркілердің шамандық табыну құбылысы ретінде танылды. Ал екінші жағынан бұл символдық белгілер түркі қағанатының қаһармандығы мен жауынгершілік рухы, қасиетті туы ретінде саналады. Сонымен бірге осы кезеңнің аты аңызға айналған ұлы тарихи тұлғалары Аспарух, Еділ, Шыңғысқан, Алпамыс және тағы басқалар тек ұлттық сананы ғана қалыптастырып қойған жоқ, сондай-ақ, халықтың ерлігі пен батырлығы хақында өткен тарихы туралы бейнелерді көз алдына елестетуге мүмкіндік тудырды. Сол дәуірдің тарихи тұлғалары барлық түрік халықтарына ортақ символдық элементтер болғанымен, белгілі бір дәрежеде қазақ халқының ұлттық бірегейлігінің қалыптасуына өз ықпалын тигізеді. Яғни, тарихи оқиғалардың этногенетикалық мифологиялану үрдісі ұжымдық санаға тарихи элементтердің әсерімен ұлттың бір мемлекет төңірегінде ұйысуына алып келеді. Осы мақсатта кейбір авторлардың көмегімен «қазақ өркениеті», «түрік әлемі», «қазақ елі» түсініктері дүниеге келді [3,6]. Мифология ол тарих және болашаққа бағдар. Тарихымызды толықтыратын аңыздар, ертегілер сайып келгенде мифті жандандыра түсетіні анық. Өткенді білмей болашаққа бағдар жасау мүмкін еместігінде аталы сөздерде нақтыланып өтілген. Сол себептіде қазақ суретшілері өткен тарихты толғау, оның бүгінгі ұрпаққа аманаттауы мен өзіндік таным еркіндігін, көзқарасын Мифтік қағидаларға сүйене отырып жеткізуді қолға алды. Ал ол заманауи бейнелеу өнерінің басты көрсеткіштеріне айналғандығы анық. Танымал өнертанушы ғалым Б.Р.Виппердің зерттеулерінде тарихи жанрға, тарихи тақырыптағы туындыларға төмендегідей анықтама беріледі: «Тарихи туынды тарихи маңызды оқиғаны, адам өмірінде орын алған сәтті бейнелейді. Осылайша тарихи туындының тақырыбы міндетті түрде өткен күннен (кейде қазіргі заманнан да алынады) тарқатылып, нақты фактіге сүйенеді – ол миф, аңыз, поэтикалық туынды болуы мүмкін. Алайда, тарихи туынды жеке тұлғаның өмірімен ғана шектелмей қоғам өміріне арналады. Ол тарихтың жаңғыртпасы, хроникасы немесе иллюстрациясы емес, ол тарихтың көркемдік зерттеу ізденісі, баяндалуы» [6,259].

Тарихи даму кезеңінде мифологиялық, діни сюжеттермен жиі шатастырылып, кейде бір арнада қарастырылатын, байырғы замандар тарихында тарих сөзінің мағынасы бүгінгі заманғы ұғымына қарағанда кеңірек қолданылды. Дін, діни сюжеттер, мифология, наным-сенімдер секілді көзқарастардың барлығы тарих сөзінің мағынасын құрады. Тек кескіндеме өнерінде жанрлар өзара ерекшеліктеріне байланысты бөлініске түскен тұста ғана нақты тарихи мезгілі, уақыты, орны белгісіз сюжеттерді тарихи жанр шеңберінен тысқары қарастыру ғылымда өзінше көрініс тапты. Інжіл, Тәурат секілді немесе тағыда басқа діни сюжеттерде көрініс тапқан кескіндер діни-мифологиялық жанр деп айқындалса, болыпты-мыс категориясы бойынша әлі де тарихи жанрмен байланысты болып қала берді. Осыған байланысты кейбір тарихи оқиғалар тым әсіріленіп, пафосқа ұласса, аңыз желісінен өрілген кейбір оқиғалар күнделікті тұрмыс барысымен сабақтасып, шынайы сипат иеленді. Ежелгі грек өнеріндегі бейнелердің ара жігін, жанрлық ерекшелігін ажыратудағы қиындық осыдан туындаса керек. Бүгінгі күн тарапынан өнертанушылар грек бейнелеу өнеріне мифологиялық сипат тән деген пікір ұсынып жүргенімен, жалпы бұл ой сонау Қайта Өрлеу заманы тұсында қалыптаса бастады. Ал, өз уақытында мұндай сюжеттердің шынайы тарих келбеті ретінде қабылданғаны айқын.

Г.В. Дятлева мен К.А.Ляхова тарихи жанрдың грек бейнелеу өнеріндегі өзіндік сипатын ашуда төмендегідей анықтама береді: «Баяғы ерте замандарда аңыздар мен мифтерді адамдар жер бетінде шынымен болған әлдебір ақиқат ретінде қабылдайтын. Сондықтан көне құмыралар мен фрескалардағы мифологиялық көріністер өткен күннің бейнелері деп есептелді. Тек уақыт өте келе Ежелгі Грекия, одан соң Ежелгі Рим тарихшылары оқиға мен фактіні пайымдай бастайды. Осы кезден бастап суретшілер өз туындыларында шынайы тарихи элементтерді мифологиядан ажырата бастайды» [7, 5-6].

Тарихи жанрдың дамуына бастау болған алғышарттарды анықтауда сонау ежелгі өркениеттер заманынан бастап XX ғасыр аралығындағы уақыттық кеңістікті қарастыруға бағытталған. Ежелгі Мысыр өнеріндегі әскери жорық көріністерін бейнелеуге арналған рельефтерден бастап, ежелгі грек құмыра безендіру өнеріндегі мифологиялық-тарихи сюжеттерден өз жалғасын тапты. Бұл тұстағы бейнелеу өнерінде ең алдымен мифологиялық сарынның, мифологизмнің басым екенін айқын байқаймыз. Өйткені тарихтың өзі де әлі мифологиядан түбегейлі ажырамаған болатын. Орта ғасырлардағы тарихи сюжеттер бейнеленген көркем туындылардан діни мифологиялық сюжеттер басымдық танытты. Күнделікті өмір, тіршілік барысы, кешегі өткен тарих діннен ажырамай біртұтас болмыс ретінде көрініс тапты. Қайта Өрлеу дәуіріндегі гуманистік идея бейнелеу өнеріне, соның ішінде тарихи жанрға айтулы жаңалықтар мен өзгерістер әкелді. Алғаш адам туралы ғылыми ізденістердің пайда болуы мен тұңғыш тарихи еңбекте осы дәуірге тән. XY ғасырдан бастап тарихи тақырыптарға арналған қолбасшының ерлігін дәріптейтін туындылар пайда болса, XYII ғасырда нақты тарихи оқиғаның барысын баяндайтын кенептер көрермен назарына жол тартты. XYII ғасырда бейнелеу өнерінде жанр аралық ерекшеліктер мен олардың өзіндік сипаты анықталғанымен, тек XIX ғасырда ғана ғылыми негізге ие болып, теориялық тұрғыда қарастырыла бастайды. Мифпен тарихтың ара жігін қарастыру барысында тарихи жанрдың алғашқы бастамасында мифологиядан ажырамай біртұтастық құрғаны белгілі болды. Өйткені миф, дүниенің жаратылуы мен қалыптасуы туралы миф, діни наным-сенімдер туралы көзқарастар адамдардың тарих, өткен күн туралы пікірлерін қалыптастырып, оны тек миф тұрғысында қабылдауға бейімдеді. Сондықтан тарихи жанр қалыптасуына оның қарқынды дамуына ең алдымен қоғамдық сананың ролі зор болды. Осы орайда жанр дамуына тікелей әсер етуші қоғамдық сананың бірнеше факторын атап кетейік: алғашқы қауымдық кезеңнен орта ғасырларға дейін – мифологиялық діни сана; орта ғасырларда – діни сана; Қайта өрлеу дәуірінен XYII ғасырларда мифологиялық сана; XYII ғасырдан бүгінгі күнге дейін нақты дәлелге негізделген тарихи оқиға барысын баяндау.

Аталған сана негіздерін айқындау барысында біз қазақ жеріндегі мифологиялық тарихи сана негіздерінің алғышарттарынан бірнеше дәйектерді атап өткеніміз жөн. Сонау қола дәуірінен бастап, XIX ғасырға дейін Қазақстан территориясында қарқынды дамыған петроглифтік бейнелерді қарастыру арқылы ежелгі тайпалық одақтардың тұрмыс тіршілігі мен өмірі жайлы көзқарастар шеңберін қалыптастыруға болады. Қола, сақ, үйсін, түрік қағанаты тұсында Қазақстан территориясынан табылған әртүрлі артефакттарды қарастыру барысында бейнелеу өнерінің, адамдардың өмір туралы көзқарастарының тікелей дінге байланысты болғанын анықтадық. Қазақстан территориясындағы «примитивті сипаттағы» алғашқы өнер формалары сонау б.з.д. дәуірде қалыптасқаны белгілі. Әсіресе тарихи жанрдың алғашқы бастамасы болып табылатын өнер үлгілері еліміздің барлық өңірлерінен табылды. Жартасқа қашалып түскен бейнелер ұлан ғайыр даланы бірнеше мың жылдар мекендеген көптеген тайпалардың тарихи шежіресі, даланың тасқа түскен тарихы болып табылады. Отандық кәсіби бейнелеу өнерінде тарихи жанрдың даму барысын, тәуелсіздік жылдарындағы тынысын анықтауда алғышарт, бастама ретінде петроглифтерді қарастыруымыздың өзіндік себебі бар. Әр дәуірлерде шеберлердің шексіз еңбегінің нәтижесінде тасқа қашалып түсірілген жансыз бейнелер бүгінгі күні оған қызғушылық танытқан зерттеушілер мен ғалымдарға өз заманының әуенімен мүлтіксіз үн қатады. Тасқа бедерленіп түсірілген бейнелер қатарынан Қазақстан территориясын мекендеген алғашқы тайпалық одақтардың, өмір мен өлім, күнделікті тұрмыс көрінісі және жаратылыс жайлы таным түсініктерінің эстетикалық нәтижесін көре аламыз.

Жартастағы бейнелер – адам санасының дамуы мен қалыптасу тарихын, дүниетанымы мен түсінігін, діни көзқарастарын, жазу мәдениеті мен рухани жетістігін зерттеудегі ең әмбебап бастау болып табылады. Сондай-ақ олар адамдар қауымдастығының әртүрлі сатыдағы қалыптасу барысындағы материалдық мәдениеттің генезисі мен этно-әлеуметтік мәдени үрдісі жайлы құнды ақпаттар береді. Петроглифтер (қашалып, шекімеленіп, гравюрленіп түсірілген),

жазулар (охра бояуымен салынған) мен өрнектер (үңгір кескіндемесі) – ежелгі тас дәуірінен бүгінгі этнографиялық заманауилыққа дейінгі мың жылдар бойы адамның рухани дамуы саласындағы ерекше құбылыс. Еліміздің бүгінгі таңдағы халықаралық шеңбердегі танымал археолог-ғалымдарының бірі Зейнолла Самашевтың петроглифтерге берген төмендегідей анықтамасында: «олар бақыланған оқиғаларды, қоршаған ортадағы шынайы өмірді, жинақталған білімі мен тәжірибелерін, дүниетанымдық бағыттары мен көзқарастарын бейнелерде және метафоралар мен символдар арқылы жеткізді. Осылайша аккумуляцияланған ақпаратты келер ұрпаққа табыстай отырып, таңбалық-коммуникативтік жүйенің спицификалық қызметін атқарады»-дейді [8,15].

Қазақ бейнелеу өнеріндегі тарихи жанрдың даму барысын сонау тарих қойнауындағы байырғы замандардан бастау арқылы негізгі алғышарт болған белгілерді анықтауға қадам жасадық. Тарихи жанрдың қалыптасуындағы петроглифтердің өзіндік рөліне біршама назар аударуымыздың себебі де осында еді. Ел тарихын құрайтын өткен ғасырлар қазынасында өкінішке орай нақты кескіндеме өнерінің жауһарлары болса да бізге дейін жетпеді. Сондықтан, ендігі назарымызды осы петроглифтерден кейін мүсін өнері мен қолөнерінің сюжеттік туындыларына аудара отырып, талқыға салмақпыз.

1980 жылдары жұмыс жасаған қазақ суретшілері А.Сыдыханов, А.Ақанав, Әлиев, Е.Төлепбаев, Б.Табиев, К.Ахметжанов. Дүйсебаев, Б.Бапишев, т.б ұлттық бірегейлік негіздерін бірі осы уақыт тіршілігінен іздесе, бірі өткен тарихты атқаруға мифологияландыруға жүгінді. Мифологияландырылу тақырыбы сол кезеңдерде айрықша көтерілуінің бірден бір себебі халықты тану мен таныстырудың бірден бір төте жолы болып табылды. Төте жол деп атап отырғанымыздың себебі, суретші болып жатқан реалды өмірді суреттеуші болса тарихи деректемеші істепті болып есептелетін еді. Алайда ол оны өзіндік сана негізінен елеп өткізіп оны болашаққа және сол кезеңнің көрерменіне ұсынады. Тарихты біз суретшіні сана сезімінің тереңдігі арқылы енеміз, танимыз, таныстырамыз. Бұл ретте суретшінің интелегентінің өсуі алға шығатыны анық. 1980 жылдардағы суретшілер ұсынған ұлттық бірегейлік келбетінен біз тек ұлттық келбеттің тарихи формасын ғана емес (А.Сыдыханов), сол өмірдегі болып жатқан шынайы формасында көреміз (Алиев, Ақанаев). Сонымен қатар рухани даму кеңістігіндегі екі дүниелік космостық формасы қалыптасады (Түлкиев, Е.Төлепбай). Осы тақырыптар барысында қазақ кескіндемесі келесі кезең кескіндемесіне айрықша жолдық бағыттар сілтейді.

Сол себептіде 1980 жылдардағы Қазақ кескіндеме өнерін мифологиялық сананың ояну кезеңі деп атасақ болады. Осы ретте өнертанушы Р.Ергалиева «Мәдениеттің жаңа шекараларында миф жасауға үндеу әрдайым көркемдік ашулар мен жаңалықтар айрықша жол бастайды. Автохтониялық көздерге сүйене отырып, қазақ кескіндемесі XX-XXI ғасырлардағы адамзаттың мәдени өзін-өзі тануының негізгі бағыттарының бірі ретінде әр түрлі шығармашылық іс-әрекеттегі мифологиялық сананы актуализациялау уақытын айқындады» деп атап өтед [10, 121].

Бүгінгі таңда қазақ кескіндеме өнерінде тарихи жанрдың мифологизациялау жүйесін жүзеге асырып жүрген суретшілер қатарынан біз Қ.Асқаровты, А.Бегалинді, Т.Дайырбековті сондай-ақ фольклорлы мифологиялық сарынды сипаттап жүрген С.Смагулов, Ә.Жәннет т.б. суретшілерді атай аламыз.

Адам баласын түпсанадан біріктіріп тұрған мифтік архетиптік символдар адамдардың психо-соматикалық, рухани-танымдық іс-әрекеттерін басқарады. Бірақ, қазақ суретшілері мифтік танымның жалпыадамзаттық табиғатын мойындай отыра, мифтің арғықазақтық, дейтүркілік негізін сақтап қалуға, ондағы ұлттық танымдық құндылықтарды барынша жарқыратуға көңіл бөледі. Себебі, әлемдік мифологиялық жүйелердің қаймағы бұзылмай сақталып қалған жалғыз көз - қазақтың ұлттық тілі мен мәдениеті. Біздің тіліміздегі кез келген сөз - символ. Себебі, оның ар жағында мифтік мазмұн жатыр. Дегенменде, ұлттық тарихи құндылықтарды бұрмалап жатқан суретшілерде жоқ емес. Халықты танытумен таныстырумен сонсмен қатар танумен айналысып жатқан суретшілер қатарына бүгінде фольклорлы

мифологизацияландылу жүйесі қолданылуда. Дегенменде жоғарыда атап өткеніміздей, мифология бұл «аңыз», мифология бқл «тарих». Егіз ұғымдар болғанынменде орындалу барысында кескіндемелік тілдік қасиеттер айрықша орын алатындығы байқалды. Тарихи мифологизацияландырылу жүйесі барысында біз суретшілердің басым бөлігінің шынайы кескіндемелік тілдегі бейнелік астарлылыққа телитінін байқадық.

Тарих бұл біздің ертеңгі мұрамыз. Мифологизациялау бұл көрерменнің танымдық ширегін кеңейту, образдардың мәнін ашу барысында интелегенттік саналық болмысын көтеруде жоғары деңгейге ие. Сол себептіде кескіндеме өнеріндегі тарихи мифологияландыру аса қажетті қолданыстардың бірі болып табылады.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Токарев С.А. Мифы народов мира.Москва. Издательство «Современная энциклопедия» 1988г. (537,245,242 ,243 бет.)
2. Рене Менар Мифология в древнем и современном искусстве М.; Минск 2000
3. Каган М.С. Морфология искусства. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
4. Сарыкулова Г.А. Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алматы: Наука, 1972. – 253 с.
5. Қ.Р. президентінің жолдауы 2018 жыл
6. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – 259 с.
7. Дятлева Г.В., Ляхова К.А. Мастера исторической живописи. – М.: Вече, 2001. – 320 с.
8. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – 296 б.
9. Археология Казахстана. Альбом. – Алматы: Өнер, 2006. – 256 с.
10. Ергалиева Р. К вопросу трансформации национальной идентичности в живописи Казахстана.Керуен // №3(20) 2010 ст 121
11. Шарипова Д.С. Трансформация традиционных жанров в живописи. Общность стратегии в развитии живописи и сценографии. /Сб.ст. Изобразительное искусство Казахстана периода независимости. – Алматы: Арда, 2009. – 344 с.
12. История искусств Казахстана: Очерки. – Алматы: Өнер, 2004. II том. – с.
13. Джаксыгарина М.Ж. Актуальные проблемы изучения живописи Казахстана. // Преемственность традиций культуры и искусства в мировом пространстве. Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияға баяндама. – Алматы, 2008. – с.
14. О.Жанайдаров. Мифы древнего Казахстана. Аруна 2006
15. А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва. Искусство1976

Азербайджанский песенный фольклор в исследованиях русских музыковедов

Эллада Алигусейн кызы Гусейнова, доцент

Ключевые слова: азербайджанская фольклористика, искусство Запада и Востока, народная музыка, русские музыковедовы.

Азербайджанское музыкальное искусство тесно связано с культурными процессами, происходящими сегодня в мире. Стремление познать мировые ценности, овладеть как можно большим информационным «полем» мировой культуры отличает азербайджанское искусствознание рубежа XX-XXI веков. Вместе с тем, актуализировалось осознание

национально специфических путей развития азербайджанской музыки. Творческая установка азербайджанского музыкознания на общемировое и национально-характерное в этом контексте сегодня особенно привлекает внимание ученых. Актуальность поставленной задачи в том, что проблема изучения русскими учеными азербайджанской народной музыки представляет собой один из аспектов взаимосвязей искусств Запада и Востока. Русские музыковеды рассматривали азербайджанскую народную музыку как целостное явление мировой культуры и как часть восточной культуры, стабильно выявленную на всех этапах её истории. Будучи целостным культурно-историческим явлением, азербайджанская народная музыка опирается на жанровую систему. Разнообразие форм, выявленных на жанровом уровне, служил главным критерием в работах русских музыковедов.

Рассмотрим, прежде всего, систему взглядов, выработанную в трудах В.М.Беляева. В.М.Беляев видный русский учёный 20-го столетия. Его перу принадлежит большое количество научных трудов, посвященных народной музыкальной культуре. Достаточно видное место занимает в его творчестве и труды по азербайджанской музыке. Нужно отметить, что данная им классификация, это наиболее подробная классификация, существующая на сегодняшний день в азербайджанской музыкальной фольклористике. Русский учёный был весьма высокого мнения об азербайджанской песне. Национально характерной чертой её В.М.Беляев считал исключительное богатство, многообразие, яркое своеобразие. Рассматривая лирические песни, В.М.Беляев особенное место уделял содержательной стороне. По его мнению, сама природа Азербайджана становилась фоном песенной музыки. Так, поэтизация природы, сравнение любимой девушки с серной, бабочкой, куропаткой - всё это национально-специфическое содержательное начало азербайджанских народных песен. Учёный отмечает и песни-диалоги. Привлекает Беляева в народных песнях, прежде всего, поэтика образов, их яркая символика, непосредственно связанная с образами окружающей природы. Отражение поэтической образности в музыкальном материале взаимодействует друг с другом. По мнению Беляева здесь имеет место два фактора - «общий план» и «сфера оформления». Эстетические основы образной системы азербайджанской музыки рассматривались В.Беляевым как специфические мотивы азербайджанского искусства. Именно этот фактор позволил Беляеву рассматривать азербайджанскую песню как фундамент азербайджанской музыкальной культуры, как первичный пласт в эволюции народной музыки. Более того, по мнению Беляева, формы кристаллизации мелодики в народной музыке, складываясь в народной песне, развиваются на всех остальных этапах существования народной музыки.

По словам учёного, его методика имела значение для теоретического исследования любых явлений музыкального искусства. В отношении азербайджанской народной музыки, она оказалось особенно актуальной. Ведь по основным принципиальным положениям беляевской научной системы, ладоинтонационные модели не «сочиняются» заранее, они выводятся из общей практики функционирования той или иной музыкальной культуры, становятся обобщением её. И чем богаче и разнообразнее музыкальная культура народа, тем более развита её ладоинтонационная основа. Беляев всячески подчеркивал развитость азербайджанских песенно-инструментальных форм. Последнее касается даже анализа образцов наиболее ранних этапов развития народного песенного творчества. Так, анализируя «Колыбельную» Беляев обращает внимание на важный факт сочетания каденционных окончаний. Как известно, для азербайджанской музыки, и в частности, азербайджанской песни, этот факт весьма важен. Он играет не только определяющую структурную роль, но и ладоинтонационную, синтаксическую, наконец, функциональную. По мнению Беляева, здесь определяющим моментом является зарождение двухчастной формы. Как пишет ученый, здесь ввдением разных кадансов в одно и то же мелодическое образование открывается путь для дальнейшего индивидуализирования частей двухчастной формы.

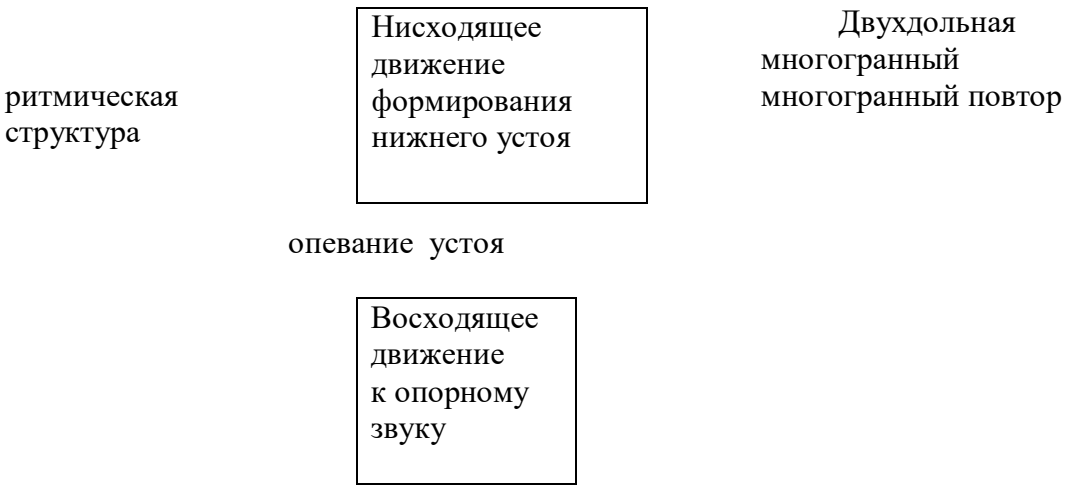
Не оставались без внимания и определенные исторические этапы развития азербайджанской народной музыки, ибо критерием здесь было ясное осознание того, что

музыкальный фольклор является результатом деятельности этнического коллектива. Жанровая система азербайджанской музыки является результатом творческой практики народа, её обобщением. В.М.Беляев в определённой степени стоял у истоков известной точки зрения на генезис и эволюцию музыкального фольклора, согласно, которой последняя шла от простого к сложному. По какому пути идёт здесь В.Беляев? Рассмотрим этот процесс подробнее. Прежде всего отметим, что по мнению Беляева, именно в народной песне как зародыше заключены многообразные потенциальные возможности азербайджанской народной музыки. Здесь одной из привлекательных сторон было для Беляева функционирование общих основ народной песенности многих народов. Например, В.Беляев приводил образец глиссандирующего пения бухарского нищего, которую он услышал на бухарском базаре. Он считал, что высотная определенность орирается на особенности её произнесения. Общие основы В.Беляев видел в следующем:

а) нисходящей мелодии; б) определяемой ею настройки устойчивого лада;

в) двухдольной ритмической структуре напева; г) и его многократном повторении в одночастной форме.

Всё это определяется ученым как средства первичного, генетического музыкального выражения содержания народной музыки. Теперь, попробуем проанализировать этот тезис глубоко, ибо, по мнению Беляева, характеризуемые им средства выразительности представляют собой «кристаллизацию наиболее ранних видов народного песенного творчества». В этом смысле особый интерес приобретает анализ фольклорного образца «Речитатив чабана». Смысл этой мелодики в выявлении песенной формулы, лежащей в основании вариантных изменений. Здесь акцентируется особое значение нисходящего движения в кристаллизации ладоинтонационной опоры. Беляев особенно обращал внимание на интонации нисходящей малой терции и вариантное изменение её. Характеризуя наиболее ранний обрядовый пласт азербайджанской песенности, В.Беляев акцентировал эмоциональную выразительность и структурную мелодическую цельность этих образцов. То, что называется в этномузыкознании геноформулой-архитипом (Гашовский), Беляев называет «песенным эмбрионом». По мнению учёного, в формировании азербайджанской народной песенности огромную, я бы сказала, решающую роль сыграл текст. Так, анализируя песню «Речитатив чабана» Беляев пишет о том, что именно текстовые фразы образуют эмбрионы стихотворных строчек различного слогового состава, служащие основой образования однострочной или одночастной музыкальной формы и получающие музыкальное выражение в мелодических фразах речтативно-декламационного характера. Схема формирования «песеннего эмбриона»:



Характерные приёмы структуры азербайджанского песенного мелоса: синтезируются два приведенных «квадрата» вышеизложенной схемы:

Применение предъёмов	+	+	Опевание выдержанного тона	нисходящая секвенция

Очень важным в структуре песенного образца В.Беляев считал взаимосвязь текста и музыки в азербайджанских народных песнях. Интересна была методика изучения ладовых структур азербайджанской музыки. Нужно заметить, что путь, по которому шёл Беляев был отличен от пути великого азербайджанского композитора и учёного У.Гаджибекова. Однако результаты, к которым приходил Беляев перекликались с научными разработками У.Гаджибекова. Последнее было возможно вследствии такого важнейшего фактора, как функциональная развитость азербайджанской народной музыки, её яркая тоничность, особое качество центрированности как ладовой системы, так и отдельных элементов этой системы. По мнению учёного, формирование лада в азербайджанской музыке имело несколько важных слагаемых-нисходящее движение, формирование ладового устоя, внутри именно этого движения многократная повторность.Следующий этап, анализ важнейшего фактора ладообразования в азербайджанской народной музыке –опевание. Исследуя песенное творчество азербайджанского народа он подчёркивал роль тонических попевок. И это было верно, ибо эта закономерность глубоко лежит в основании ладообразования азербайджанской народной музыки. По его мнению, опевание опорного тона является одной из характерных национальных особенностей строения азербайджанской мелодики в различных видах музыкального творчества, начиная от простейших и кончая наиболее развитыми.

Мы хотели бы отметить ещё один аспект в исследованиях русских музыковедов. Они рассматривали азербайджанскую народную музыку в двух ракурсах-как национально специфическое явление, тесно связанное с народной культурой, как феномен мировой культуры. Другой ракурс был связан с сопоставлением с аналогичными жанрами в музыкальном искусстве других народов. Работы Беляева особенно важны для азербайджанского сравнительного музыкознания. Он был учёным широкого энциклопедического масштаба, был хорошо знаком с музыкой многих народов, в частности, восточных. Закономерно, что исследуя народную музыку разных народов, В.Беляев имел возможность наблюдать сходства и различия в музыке этих народов. По его мнению, из двух факторов-ритмического и мелодического, являющихся носителями национального своеобразия в народной песне, в музыкальных культурах разных народов, больше черт сходства в ритмике и больше различия в мелодике. Рассматривая музыкальную форму азербайджанской народной песни, учёный считал форму песни одной из категорий большой общности между музыкальными культурами разных народов. «Здесь, как правило, преобладает принцип двухчастности, что собственно и является одной из привалирующих общих черт музыкального фольклора. Но и в случаях усложнения песенных форм введением в них припевов открывается широкие возможности для выявления в их использовании черт национального своеобразия и творческой изобретательности» (Беляев). Он считал, что мелос и обобщение его типических черт в ладовой сфере в связи с особой манерой исполнения, свойственной каждому народу и есть подлинная и главная основа национального своеобразия песенной и музыкальной культуры всех народов. Наблюдаемые факты весьма важны. Мы хотели бы сказать, что уже в 30-40 –е годы русскими музыковедами закладывались основы сравнительного музыкознания.

Наблюдаемые нами суждения Беляева об азербайджанской народной песне весьма сходны с наблюдениями и других русских музыковедов.Так, в книге «История музыки народов СССР» Е.Бокшаниной были сделаны аналогичные наблюдения. Автор подчёркивает небольшой диапазон азербайджанских народных песен, плавные поступенные ходы, преобладание приёмов опевания тоники и устоев лада (квинты, терции, кварты), секвентно-

вариантные повторения отдельных мелодических попевок. К сказанному об особенностях азербайджанской народной песни, добавим ещё некоторые наблюдения. Так, внимание Е.Бокшаниной было обращено на значение орнаментальности в азербайджанских народных песнях. По её мнению, на основные мелодические устои как бы наслаивается тонкая орнаментика и поэтому мелодия, изложенная даже в сравнительно небольшом диапазоне, интонационно очень разнообразна.

О первоначальной необходимости и актуальности записей азербайджанского фольклора писала И.К.Свиридова. В 70-е годы XX столетия достаточно популярной была её статья «Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора». И как показала практика развития азербайджанской фольклористики, была и весьма полезной. Описывая достаточно скрупулёзно весь путь истории записей и публикаций азербайджанского фольклора, Свиридова особое внимание обращает на те особенности азербайджанского фольклора, которые составляют сильные слуховые впечатления и являются как бы первым информационным толчком о ней.

Итак, какие специфические особенности азербайджанской народной песни были замечены и сформулированы русскими учёными?

1)ладоинтонационное центрирование в форме опевания;

2)преобладание нисходящего движения и нисходящих секвенций;

3)типологичность стихотворной формы баяты;

4)повторы одинаковых мелодических образований и.д.

Как видно, русские учёные не только давали определённую хрестоматийного характера информацию, но и объясняли её, давали свою оценку, своё понимание, чаще всего адекватное первообразцу.В данном же материале мы стремились к целенаправленной систематизации и обобщению разрозненно изложенных в различных статьях и работах научно-исследовательских идей и мыслей русских учёных об азербайджанской народной музыке. Собрав воедино фактологический материал, можно осмыслить с новой точки зрения особенности азербайджанской народной музыки.

Библиография:

1.Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку: Элм, 1985,200с.

2.Абасова Э.А., Касимов К.А.Очерки музыкального искусства Азербайджана. Баку: Элм, 1970,178с.

3.Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс./Изб.труды. Интонация. Книга II. М.: 1957,с.153-279

4.Беляев В.М. Музыкальная культура Азербайджана.//Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.2. М.: Музгиз, 1963, с 5-81.

5.Беляев В.М. Азербайджанская народная песня. //О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Советский композитор, 1971, с.108-162.

6.Беляев В.М. Творческие связи азербайджанского искусства./ж. «Советское искусство», №42, 1938.с.102-104.

7.Виноградов В.С. Традиции музыкальных куьтур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. М.:Советский композитор,1973, с.98-127.

8.Бокшанина Е.А. История музыки народов СССР. М.:Музыка,1969, 380с.

9.Свиридова И.К. Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора. //Музыкальная фольклористика. Вып.I М.: Советский композитор, 1973, с.187-209.

ҒЫЛЫМИ-ЗЕРТТЕУ ЖҰМЫСЫНДА ТЕЗАУРУСТЫҚ ЖӘНЕ ИНДИГЕНДІК ТӘСІЛДЕРІН ҚОЛДАНУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

ПРОБЛЕМЫ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕЗАУРУСНОГО И ИНДИГЕННОГО ПОДХОДОВ В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ

PROBLEMS OF APPLICATION OF THESAURUS AND INDIGENOUS APPROACHES IN RESEARCH WORK

АБЕНОВА АСЕМ ЕРМАХАНОВНА
Педагогика магистрі, докторант,
«Сахна тілі» кафедрасының оқытушысы
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ Ұлттық өнер академиясы
Алматы қаласы, Қазақстан Республикасы.
E-mail: Aabenova94@mail.ru

РАХЫМБАЕВ ӘДІЛЕТ МАРАТҰЛЫ
Өнертану магистрі, докторант,
«Сахна тілі» кафедрасының оқытушысы
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ Ұлттық өнер академиясы
Алматы қаласы, Қазақстан Республикасы.
E-mail: R.ADILET.kaz@mail.ru

ҚАРЖАУБАЕВА СӘНГҮЛ ҚАМАЛҚЫЗЫ
өнертану докторы, профессор
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы қаласы, Қазақстан Республикасы
ORCID ID: 0000-0002-4488-013X
email:sanqul_k@mail.ru

Бағыты: 4. Өнердегі пәнаралық зерттеулер: гуманитарлық ғылымдар мен кәсіби білімнің даму процестері.

Аннотация: Бүгінде ғылыми-зерттеу жұмысын зерделеудің сан алуан тәсілдері мен әдістемесі бар. Көп жағдайда дұрыс әдістемені таңдау арқылы болжамды күтілетін нәтижеге нақты қол жеткізуге зор мүмкіндіктер пайда болады. Мақалада әлеуметтік, гуманитарлық білімде ғылыми ұтымдылықтың төмендегі әдістемелері нақты тұжырымдамалардың алуан түрлілігімен көрінеді, авторлар олардың ішіндегі екі тұжырымдаманы, ұлттық ғылыми дәстүрлердің екі "өнімін" бөліп көрсету мен оларды әлеуметтік-мәдени қауымдастықтарды зерттеудің жаңа тәсілімен ұсынған. Осы орайда ғылыми-зерттеу жұмысындағы орыс ғалымдары В.А.Луков пен Вл.А.Луковтың және т.б. ғалымдардың тезаурустық және бүгінде шетелдік антропология ғылымында кең таралған Indigenous Methodology (ары қарай «индигендік әдістеме») тәсілдері әдістемесін қолданудың маңызы туралы тұжырымдаған. Аталған әдістемелердің пайда болу тарихына қысқаша экскурсия жасай келе, негізгі ережелерін салыстырмалы талдап, жалпы идеяларды, оларды ғылыми-зерттеу жұмысында қолдану мүмкіндіктері зерделенген.

Аннотация: На сегодня существует множество способов и методик ведения научно-исследовательской работы. В большинстве случаев при выборе правильной методики

появляются огромные возможности для реального достижения прогнозируемого ожидаемого результата. В статье авторы выдвинули две концепции, выделив два "продукта" национальных научных традиций и предложив их новым подходом к изучению социокультурных сообществ. В этой связи в научно-исследовательском анализе разнообразные идеи двух методик: тезаурусный, рассмотрены идеи ученых В.А.Луков и Вл.Лукова и других ученых, атакже сформулировано значение использования методологии подхода Indigenous Methodology (далее «индигенная методология») широко распространенного сегодня в зарубежной антропологической науке. Проведя краткий экскурс в историю возникновения данных методик, был проведен сравнительный анализ основных положений, изучены общие идеи, возможности их применения в научно-исследовательской работе.

Abstract: Today there are many ways and methods of conducting research work. In most cases, when choosing the right methodology, there are huge opportunities for real achievement of the predicted expected result. In the article, the authors put forward two concepts, highlighting two "products" of national scientific traditions and offering them a new approach to the study of socio-cultural communities. In this regard, in the research analysis, various ideas of two methods are considered: thesaurus, the ideas of scientists V.A.Lukov and Vl.Lukov and other scientists have also formulated the importance of using the methodology of the Indigenous Methodology approach (hereinafter "indigenous methodology"), which is widely used today in foreign anthropological science. Having conducted a brief excursion into the history of the emergence of these techniques, a comparative analysis of the main provisions was carried out, general ideas were studied, the possibilities of their application in research work.

Түйін сөздер: тезаурыстық тәсіл, индигендік тәсіл, әдістеме, таным, түсінік, ғылыми-зерттеу, білім, ақпарат, қабылдау, актер, катарсис, инсайдер, аутсайдер.

Ключевые слова: тезаурусный подход, индигенный подход, методология, познание, понимание, исследования, знания, информация, восприятие, актер, катарсис, инсайдер, аутсайдер.

Keywords: thesaurus approach, indigenous approach, methodology, cognition, understanding, research, knowledge, information, perception, actor, catharsis, insider, outsider.

XX ғасырдың соңғы үштен бірінде болған ғылыми білім негіздеріндегі түбегейлі өзгерістер ғылыми ұтымдылықтың постклассикалық түрін нығайтуға әкелді. Егер классикалық тип әлем туралы объективті-шынайы білімге ұмтылса, ал классикалық емес – объект туралы білім және қызмет құралдары мен операцияларының сипаты арасындағы байланысты ескерсе, онда постклассикалық – объект туралы алынған білімнің тек құралдар мен операциялардың ерекшелігімен ғана емес, сонымен бірге құндылық-мақсатты құрылымдармен де байланысын ескереді [1, б. 80]. Әлеуметтік, гуманитарлық білімде ғылыми ұтымдылықтың бұл түрі нақты тұжырымдамалардың алуан түрлілігімен көрінеді, біз олардың ішіндегі екі тұжырымдаманы, ұлттық ғылыми дәстүрлердің екі "өнімін" бөліп көрсеткіміз келеді және олар әлеуметтік-мәдени қауымдастықтарды зерттеудің жаңа тәсілімен ұсынылады. Осы орайда біз ғылыми-зерттеу жұмысындағы орыс ғалымдары В.А.Луков пен Вл.А.Луковтың және т.б. ғалымдардың тезаурустық және бүгінде шетелдік антропология ғылымында кең таралған Indigenous Methodology (ары қарай «индигендік әдістеме») тәсілдері әдістемесін қолданудың маңызы туралы тұжырымдамақпыз. Аталған әдістемелердің пайда болу тарихына қысқаша экскурсия жасай келе, негізгі ережелерін салыстырмалы талдап, жалпы идеяларды, оларды ғылыми-зерттеу жұмысында қолдану мүмкіндіктерін зерделейміз.

В.А.Луков пен Вл.Луковтың пікірінше, мәдениет адам іс-әрекетіне толық көлемде қатыса алмайды және қатыса алмайды. Олар "тезаурус" негізгі терминіне сүйене отырып, мәдениетті субъективті мәдениеттану әдістерімен түсіну, қабылдау мәселелерін шешуді ұсынады. Ол әлеуметтік субъект игерген білімнің толық жүйеленген жиынтығы ретінде түсіндіріледі. Тезаурус субъект үшін белгілі бір білімнің толықтығын (сандық емес, сапалық

сипаттама ретінде) және осы білімнің субъектінің мақсаттарына, қажеттіліктеріне, мүдделеріне, құндылықтарына сәйкестігін көрсетеді [2, б. 67]). Осылайша, тезаурустар субъективті ұйымдастырылған гуманитарлық білімді білдіреді. Авторлар атап өткендей, бұл тұжырымдама гуманитарлық ғылымдарда объективті білім ретінде ғылым идеалынан алшақтаудың жалпы тенденциясын білдіреді. Бірақ бұл ғылыми талаптарды жоғалтуды және толық субъективизмді ынталандыру дегенді білдірмейді. "Әлемдік мәдениеттің тезаурустық талдауы" ғылыми мектебінің шеңберінде құрылған жұмыстарда «тезаурус» ұғымы әлеуметтік субъект игерген, ол үшін қоршаған ортаға бағдарлау құралы ретінде маңызды білімдердің толық жүйеленген жиынтығы ретінде түсіндіріледі, сонымен қатар бағдарлау функциясымен тікелей байланысты емес, бірақ субъектінің өзін- өзі түсінуін кеңейтетін білім ретінде тұжырымдалған [3, б. 67]. Негізінде тезаурус – өмірлік маңызды мәселені шешуде бүкіл функционалды жүйені жұмылдыру сәтінде санада (жеке немесе ұжымдық) бірден пайда болатын сансыз шешімдердің, бағалаулардың, іс-қимыл алгоритмдерінің қоймасы. Тезаурустық тәсілдің аспектісінде оның құндылық негізі ретінде анықтайтын түсініктің түсіндірмелері аса үлкен қызығушылық тудырады. А.А.Ивиннің тұжырымдамасына сүйенсек, жалпы түсіну құндылыққа сілтеме ретінде түсіндірілсе, ол түсіну мен түсіндіру операциясы сияқты әмбебап екенін дәлелдейді. Түсіну өзара әрекеттесетін тезаурустарды біріздендіру қасиеттеріне ие, бірақ кем дегенде — оларды гендерлік, жас, әлеуметтік-экономикалық, этникалық және басқа да субъектілердің айырмашылықтарына, сайып келгенде, жеке қасиеттер мен потенциалдардың айырмашылықтарына қарай даралауға әкеледі. Сондықтан түсіну жеке ресурстарға сүйенетін мәдени диалогтағы мағыналарды байыту мүмкін. Ұрпақтар, жыныстар, мәдениеттер арасындағы диалогта түсіну адамның көкжиегін кеңейту, оны өз құрамына енгізу мақсатында біреудің дамуы ретінде қалыптасады.

И.М.Ильинский Мәскеу гуманитарлық университетінің "Білім. Түсіну. Шеберлік" атты ғылыми журналының бірінші нөмірін ашқан мақалада осы журналдың атауын құрайтын формуланы ашты. Кейін "Білім — түсіну — шеберлік" формуласын біз "Ильинский триадасы" деп атай бастадық. Түсіндіру орталығында түсіну мәселесі туындайды және дәл "қоғамда болып жатқан оқиғаларды түсінбеу маңызды нүктеге жеткен сайын, әлеуметтік құбылыстар мен оқиғалардың нақты мағыналарын тек көрнекті ғалымдар мен саясаткерлер ғана емес, сонымен бірге олар тартылған бұқара да түсіну үшін серпіліс қажет болады" деді [4, б. 6)]. Демек қазіргі интеллектуалды қызметтің міндеттерін қоюда ақпараттық артықтықты жеңу тек түсіну арқылы дұрыс бағыт береді. Ильинский триадасы призмасы арқылы қарасақ тезаурустық тәсіл – бұл зерттеуші үшін болып жатқан оқиғалар туралы ақпараттың қандай түрі маңызды екенін және бұл ақпаратты тезаурустың негізгі элементтерінің айналасында қалай құруға болатындығын анықтайтын әдіснамалық маңызды құрылым. Белгілі бір мағынада бұл зерттеу әрекеттері тезаурус әдісінің ережелерімен танылуы керек қажеттіліг пайда болды. Олардың ерекшеліктерін XIX ғасырдың соңында Эмиль Дюркгейм ұсынған социологиялық әдіс ережелерімен салыстырған кезде көруге болады.

Э. Дюркгейм әлеуметтану әдістері мен әлеуметтік фактілерді байқауға қатысты әлеуметтанулық әдістің бірінші және негізгі ережесі ретінде мынаны тұжырымдады: "... әлеуметтік фактілерді заттар ретінде қарау керек" [5, б. 40)]. Әлеуметтік әдістің негізгі ережесінен алынған ережелер (оларды француз ғалымы негізгі ереженің "королларий" деп атайды) тезаурустық талдау мәселелерін шешу үшін жарамайтынын мәлімдейді:

1. "Барлық ұғымдарды жүйелі түрде жою" керек. Бұл ереже, Дюркгейм атап өткендей, теріс: ол әлеуметтанушыға таныс ұғымдардан арылуға және оның назарын фактілерге аударуға кеңес береді. Тезаурустық талдау, ең алдымен, ұғымдарды анықтайды, яғни мағынаның және сенсорлық қабылдаудың, ішкі бейненің бірігуін білдіреді.
2. "Зерттеу объектісі тек кейбір жалпы сыртқы белгілермен анықталған құбылыстар тобын таңдап, осы анықтамаға сәйкес келетін барлық құбылыстарды сол зерттеуге қосуы керек".

3. "Әлеуметтанушы әлеуметтік фактілердің қандай да бір класын зерттегенде, оларды жеке көріністерінен оқшауланған жағынан қарастыруға тырысуы керек".

Тезаурустық тәсіл әдіснамасы үшін Макс Вебердің түсінушілік әлеуметтануының зерттеу принциптері жақынырақ, ол адамдардың өз әрекеттеріне енгізген мағынасына ерекше мән берді. Бұл дегеніміз, әлеуметтанудағы объективті мағынадағы "дұрыс түсіну " мүмкін емес, бұл оны Вебердің пікірінше, құқықтану, логика, этика сияқты ғылымдардан ерекшелендіреді. "Құндылыққа жатқызу" әлеуметтік ғылымның субъективизміне деген ұмтылысты білдірмейді, бірақ зерттеудің қаншалықты өзекті екенін, зерттеу тақырыбы мен оны түсіндіру "дәуірдің қызығушылығымен" қалай байланысты екенін сипаттайды, атап айтқанда, Вебер бойынша құндылықтардың мәні осында.

Тезаурус аспектісінде гуманитарлық білім мазмұны жағынан да, формасы жағынан да өзіндік, бөтен және өгей аймақтарға бөлінуі мүмкін. Басқаша айтқанда, гуманитарлық білім үштік жүйеге ие. Мұндай үштік құрылым субъектінің мақсаттары үшін маңызды, ол білімнің бағдарлау мен субъектінің өзін-өзі дамытуын қамтамасыз ету қызметтерінен туындайды. Бұл позиция тезаурустық тәсіл бойынша бірқатар жұмыстарда дамиды [6, б. 18)]. Мұндай айырмашылықтардың бетінде байқалмауы мүмкін, өйткені тезаурустың негізгі элементтері көбінесе тікелей ашық түрде емес, әртүрлі туындылармен ұсынылған. Белгілі мағынада түсіну-бұл туынды құралдардан пайда болған жабынды алып тастау. Әдістемелік аспектіде тезаурустық талдауды зерттеу жұмысы ретінде жүргізу кезінде туынды құралдардың тұтқынынан бастапқы элементтерді босату қиын міндет болып табылады. Проблемалық жағдайды триангуляцияны әдісін қолдану шешеді. Триангуляция тезаурусты зерттеу кезінде білім — түсіну — дағдыларды ауызша бекітуден алынған деректерді, субъект жасаған өмірлік әлемнің вербалды емес дәлелдерін (әлемнің суреттері), субъект қабылдаған жобаның (іске асырылған идеяның) материалдану іздерін біріктіру міндетін білдіреді. Мысалы, қазіргі қоғамдағы актер өте маңызды тұлға болып табылады, дегенмен алдыңғы дәуірлерде бұл әлеуметтік мәртебе төмен болған, ал кейбір мәдени диапазондарда тіпті өте төмен болған. Байланыс жүйесіндегі өзгерістер, осы саладағы жаңа технологиялардың дамуы бейнелі жеке ақпараттың, дәуірдің, елдің, халықтың және т. б. бейнесін қалыптастыруға әсерін едәуір арттырды.

Күнделікті санада білім, әдетте, тезаурустық көзқарас тұрғысынан ақпараттың синонимі болып табылады. Әрине, барлық білім – бұл ақпарат, бірақ ақпарат міндетті түрде білім емес. Формула келесідей болуы мүмкін: білім — бұл адами ақпарат, ізгілендірілген ақпарат, тезаурустық ақпарат. Білімге барлық ақпарат кірмейді, тек қандай да бір себептермен адам үшін маңызды. Объективті және ізгілендірілген ақпарат қаншалықты алшақтай алады (яғни білім), адам мәдениетінің қалыптасуының ежелгі кезеңдерінен мысал келтіреді — және біз гипотезадан бастаймыз, оған сәйкес құбылыста оның пайда болуында оның барлық іргелі, ең маңызды негізі бар, бірақ бүктелген, ұрық түрінде, одан әрі дамуында бұл дамуда іргелі рөл атқаратын өзінің терең қабатындағы құбылыс, құрамында бастапқы, эмбрионалды белгілер бар, тіпті олардың беткі қабаттары жасырылған болса да. Дегенмен, тезаурус белгілі бір міндеттерге қатысты игерілген білімді түсінуге қол жеткізілетін сәт әрқашан болатындай етіп ұйымдастырылған. Мысалы, "Мәңгілік бейнелер" қатарына енген түсіну данышпандары, Шерлок Холмс А.Конан Дойлда, Геркуле Пуаро Агата Кристиде пайда болады. Бұл кейіпкерлер үнемі: "Мен бұрын қалай ойламадым?" деген пікірлерін білдіеді. Эпифания кезінде қан мен мәйіттер, өмірге қауіп төнсе де, олармен бір бөлмеде өлтірушілер болса да, оларды шексіз қуаныш басып алады. Бұл сезім композиторлардың, суретшілердің, ақындардың өз туындыларын аяқтауға ұқсас, тіпті егер бұл реквием немесе "Помпейдің соңғы күні" немесе "Гамлет" болса да, финалда өлтірілген батырлар тауымен бейнеленеді. Түсінудің соңғы кезеңін "катарсис" терминімен атауға негіз бар. Аристотельдің "Поэтикасында" бұл термин түсіндірілмеген және "қорқыныш пен жанашырлықпен тазарту" деп түсіндіріледі. Бұл термин кеңінен қолданылатын психологияда "соққы" ұғымымен анықталатын психологиялық үрдістіті

сипаттайды. Күнделікті өмірде адам белгілі бір шындықты ашып, айқын күйзеліске ұшырайды. Сонымен қатар, оның түсініктері қате болуы мүмкін.

XX ғасырдың ортасында әлемнің көптеген территорияларының ("үшінші әлем" деп аталатын елдер) отарлық тәуелділіктен босатылуы, сондай-ақ бұрынғы отарланған қоғамдардың өкілдері арасынан өз ғалымдарының пайда болуы және байырғы халықтардың ұлттық өзіндік санасының өсуі (indigenous peoples) ғылыми қоғамдастықтың жаңа құрылымына және жаңа теориялық тәсілдердің пайда болуына әкелді, оның басты бағыты әлеуметтік гуманитарлық білімдегі субъективтілікті күшейту болды. Антропологияда 1990-2000 жылдар аралығында бұл Indigen-ous Methodology (немесе — жергілікті әдіснамалар) қалыптасуында көрініс тапты [7, б. 9]. Индигенизация басқа ғылыми салаларда — психология, педагогика және т.б. бұл тенденция қоғамдардың жалпы әлеуметтік, саяси көңіл-күйін білдірді. Жергілікті халықтар үшін олардың мәдениетін, дәстүрлерін, тұрғылықты жерлерін, сыртқы ғалымдар жүзеге асырған табиғатты пайдалану ерекшеліктерін ғылыми зерттеу отарлау саясатының бөлігі ретінде қабылданып, үлкен дүшпандық тудырды. М.Ковачтың айтуы бойынша, әдістемелік тәсілдің бұл түрі кіші халықтар мәдениеттерін сыртқы (Батыс) зерттеулердің әдіснамалық біртектілігін сұйылтуы керек [8, б. 14]. Ал индигендік әдістеме мақсаты зерттеулердің байырғы халықтар тұрғысынан құрметпен, этикалық, дұрыс, жанашырлықпен және пайдалы болуын қамтамасыз етуге негізделген [9, б. 108)]. Индигендік әдістеме жақтаушылары "инсайдерлер" мен "аутсайдерлердің" ғылыми қызығушылықтарын анық ажыратады. Деколонизацияға дейінгі кезеңде соңғысы таза ғылыми міндеттерді шешіп, академиялық мансабын құрып, кәсіби пайда тауып, өз мемлекеттерінің билік органдарының белгілі бір саяси тапсырыстарын орындады. Көп жағдайда мұндай зерттеулер байырғы халықтар туралы ақпарат берді, яғни олар отаршылдық ұмтылыстарды бақылау, билік құралдарымен қаруландырды. Мұндай ақпаратты жинау л. т. Смит тіпті ұрлық деп атайды, өйткені ұрланған білім оны ұрлаған адамдардың пайдасына қолданылды. Индигендік әдістеме жақтаушылары батыстық зерттеу парадигмасымен бәсекелеспеуі немесе алмастырмауы керек: керісінше, оны даулап, жергілікті халықтың өздері туралы білімдерінің жиынтығына үлес қосуы керек мақсатын көздейді.

Қорыта келе, ғылыми зерттеулердегі субъективті фактордың маңыздылығын мойындау екі тәсілге де ортақ болып табылады. Тезаурустық тәсіл адамдар әлемінің, белгілі бір мәдениеттердің өкілдерінің субъективті бейнесін түсінудің теориялық сұрақтарын қояды. Тезаурустың субъективтілігі ондағы білімнің тақырыпталуы жалпыдан жекеге емес, сыртқы әлем туралы білімді іріктеу мен құрудың ең маңызды қағидасы ретінде өз-өзінен — бөтенге – жатқа ауысатындығында көрінеді. Тезаурустың субъект үшін негізгі мақсаты – оны қоршаған ортаға бағыттау және осылайша оның өміршеңдігін қамтамасыз ету. Сондықтан мәдени зерттеулерді объектілік мәдениеттану және субъективті мәдениеттану деп ажыратады. Соңғысының зерттеу объектісі – таным субъектісіне белгілі, оны игерген және әлеуметтену, шындықтың әлеуметтік құрылысы барысында шығармашылықпен өңделген мәдениеттің бөлігі. Дәл осы мәдениетті зерттеу өрісі біз индигендік әдістеме қолданылатын заманауи зерттеулерде байқаймыз. Мұнда субъектілердің мәдениеттің ерекшеліктерін субъектінің шығу тегіне байланысты түсінуінің маңыздылығына баса назар аударылады. "Ішкі" инсайдерлік зерттеушілер — мәдениеттің тезаурусы мен олардың тезаурусы осы мәдениеттің өкілдері ретінде органикалық бірлік ретінде ұсынылуының арқасында айтарлықтай артықшылыққа ие. Маңыздысы мәселе – ғалымға мәдени материалға ғылыми әдістерді қолдануға, оның құндылықтарын құрметтеуге және оның мүдделеріне сай әрекет етуге мүмкіндік беретін ғылыми біліктіліктің болуы. Бүгінде индигендік әдістеме тезаурустық тәсілге қарағанда әлемдік деңгейде толығымен танымалдылыққа ие болмады, онда зерттеушілер арасында, соның ішінде инсайдерлер арасында Батыс парадигмасының академиялық дәстүрлеріне немесе классикалық, сондай-ақ ғылыми ұтымдылықтың классикалық емес түріне деген адалдық орын алған. Дегенмен аталмыш тәсілдер түрі ғылыми-зерттеу жұмыстарында кең қолданысқа ие

болған жағдайда өзге қырларымен түрленіп жандануы арқылы белгілі бір түсініктердің жаңалықтарын ашуға әкелетіні сөзсіз.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. История культуры Европы XVIII–XIX ве- ков : учебное пособие. М. : ГИТР. 80 с. 125 Степин, В. С. (2016) Переизданное.Теоретическое знание : Структура, историческая эволюция.
2. А., Луков Вл. А. Тезаурусы : Субъектная организация гумани-тарного знания. М. : Изд-во Нац. Ин-та бизнеса, 2008; Их же. Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира.
3. Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов (2005–2017). Вып. 1–30 / отв. ред. Вл. А. Луков, вып. 29 — Вал А. Луков, вып. 30.
4. Ильинский, И. М. (2017) Переизданное. К читателям журнала «Знание. Понимание. Умение» // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 5–7.
5. Эмиль Дюркгейм Социология. Ее предмет, метод и назначение. ... М.: Канон, 1998. 352 с. (История социологии в памятниках).
6. Н. В. Захаров. М. : Изд-во Московского гумани-тарного университета. Ядов, В. А. (2011) Возможности совмещения теоретических парадигм в социологии // Социологический журнал. № 3. С. 5–19.
7. Moreton-Robinson, A., ed. (2016) Critical Indigenous Studies: En-gagements in First World Locations. The University of Arizona Press, Tucson, Arizona.
8. Kovach, M. (2010) Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Context. Toronto : University of Toronto Press.
9. Porsanger, J. (2018) An Essay about Indigenous Methodology // Nordlit. № 15. P. 105–120.

УДК 802/809-54 (5к)

ЖАЗБА МӘТІННІҢ КОММУНИКАЦИЯ ЖАСАУ КҮШІ («СТИЛИСТИКА ЖӘНЕ РЕДАКЦИЯЛАУ» ПӘНІНІҢ НЕГІЗІНДЕ)

Алтаева Алмагүл Кәрібекқызы
филология ғылымдарының докторы, доцент
Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ
Алматы қ.
Қазақстан Республикасы
ak.alma@mail.ru

Аннотация

Мақалаға қазақ тіліндегі ауызша және жазбаша мәтін түріндегі СОӨЖ материалдарының негізінде жасалған зерттеулер арқау болды. Сұхбат, мәтін түрінде құрастырылған тілдік жағдаяттар талданады. Мақала жазу мен ойдың арақатынасына құрылған.

Аннотация

Статья посвящена проблемам взаимосвязи письма и мышления. Рассматриваются тексты, стенерированные на основе интервью, ответы на вопросы. Главным параметром дифференциации является письменная форма коммуникации.

Annotation

The correlation between writing and thinking is highlighted in the article. Generated frequency lists created on base of written and oral texts: interviews, written notes, responses to questions. The main parameter of differentiation in this case is the written form of the communication.

Тақырып: Жазба мәтіннің коммуникация жасау күші («Стилистика және редакциялау» пәнінің негізінде)

Тема: Сила коммуникации письменного текста (на основе дисциплины «Стилистика и редактирование»)

Түйін сөздер: ішкі тіл, сыртқы тіл, кодтау, жазба тіл, ауызша тіл, спонтанды сөйлеу, ықшамдылық, нормативтілік, жүйе, делдалдық.

Біз ауыздан шыққан сөзді сол қалпы қағаз бетіне түсіре алмаймыз. Жазылған сөзді де сол қалпы ауызша түрде баяндап бере алмаймыз. Екі тілді өз адресаттарына жеткізетін коммуникация тәсілдері бар. Әр жүйе өз әдіс-тәсілін пайдаланып қана қарым-қатынас жүргізіп, ойын жеткізе алады.

Адамның ойы таңба бола алмайды, өйткені оның екі жағы жоқ. Ал тіл санадағы ойды өзіне кодтап, таңба бола алады. Ішкі тіл сыртқа ойын шығарғанда, ол сыртқы тілдің, яғни өзі ойлайтын тілдің таңбалар жүйесіне кодталады. Бұл үдерістің күрделілігі мынада: табиғи, ішкі тілдің (тілдік сананың) таңбасын сыртқы тіл көбінесе дәл кодтай алмай жатады. Ал сыртқы тіл ауызша сөйлеуге кодталғанда ішкі тілді дәл бере алмай жатса, жазба тіл ауызша тілді толық кодтамай, өзге таңбалар жүйесін құрайды.

Адам санасында туған ұғым, түсінік, пайымдаулардың бәрі бірдей дәл сол санадағы бейнесіндей жарыққа шығып, сөзге айнала алмайды. Сөзге айналатыны сана мен тіл арасындағы «сүзгіден» өтіп, сөзге айналған бейнелер болады. Сөйтіп ішкі сөйлеудегі жүйесіз құрылымның белгілі бір қалыпқа түсіп, стандартталуы жазба тілде жүзеге асады.

Бір қарағанда ауызша сөйлеуді біраз меңгерген бала мектеп табалдырығын аттап, сауатын ашқанда жазба тілді оңайлықпен игере қоймайды. Әріптерді дыбысқа айналдырып, буын құрай алмай, буынды сөзге айналдыра алмай, біраз қиналатыны рас. Естіген сөзін әріптер арқылы құрастырып, таңбалауды сауатты түрде меңгеру ұзақ уақытқа созылады. Сөзді буынға жіктеп, тұтас оқудың қиындығы белгілі. Бастапқыда ол өз тілінен басқа екінші тілді үйренудің қиындығы сияқты болады. Осыған орай Х. Досмұхамедұлы «нағыз орыс көбіне жасында үй ішінде үйренген тілімен сөйлейді, оқыған түріктер орыстың әр дыбысын ішкөлде үйренген қалпымен айтады. Сондықтан орыс ішкөлде қатар оқыған орыс, қазақ балалары диктобке жазғанда қазақтар хатасыз жазады, орыстар хатамен жазады», - деген [1, 154 б.]. Бұл айтылғаннан ауызша тілді жасынан меңгерген бала сол тілдің жазуын меңгергенше екінші тілді үйрегендей болады, ол тілдің ауызша формасын меңгеруге де көп уақыт керек болады дегенді түсінеміз. Сондықтан да шет тілін тілдік ортасыз кітап оқу және жазу арқылы үйреніп алдым деуге болады. Әйтсе де тілдік ортаға түскенде жазу мен ауызша сөйлеу арасында сәйкеспейтін параллельдер көп кезігеді.

Жазуды меңгеру сауатты жазумен ғана шектелмейді. Оған қоса ауызша сөйлеу мәнерін де жазба мәтінге лайық сөйлеу нормасына айналдырып үйрену керек болады. Ауызекі тілде толымсыз, жақсыз, жалаң сөйлемдермен, қарабайыр сөздермен, экспрессивті сөздермен, кинесикалық амал-тәсілдермен ойын жеткізіп үйреніп қалған бала жазба мәтін арқылы ойын қалай берерін білмей қиналады. Жазба дәстүрді игеруге де ұзақ уақыт кетеді.

Қазақ тіл білімінде Р. Сыздық әр тілдің (ауызша тіл мен жазба тілдің) өз нормасы мен жүйесі болатынын, сондықтан оларды бір-біріне айналдырып алып қолдану керектігін айтты.

Дыбысталған мәтінді жазба мәтінге кодтау сатысын қарастырайық. Мұнда ауызша әңгімеленіп, диктофонға басылған оқиғаны тыңдап алып, қағазға түсіру үдерісі негізге алынады.

I 1)Дыбысты әріпке айналдыру, яғни дыбыстық жүйені кодтау.

II Ауызша тілдің лексикалық жүйесін жазба тілдің лексикалық жүйесіне кодтау (жаргондық сөзқолданыстарды әдеби сөз вариантарына айналдыру; жергілікті, ауызекі сөйлеу элементтерін әдеби тілдегі баламасына көшіру; ауызша тілдегі қысқа аталымдарды жазба тілдің тіркесті толық аталымына айналдыру).

Әдетте «нормасыздық» деп табатынымыздың көбі кейде жазба тіл үшін ғана болып шығады, ал ауызша тілдің сөйлеу нормасына сәйкес келеді. Оны тыңдаушы да, сөйлеуші де қате деп таппайды. Ондай жағдайлар ойды тезірек, асығыс сыртқа шығаруға ұмтылудан туындап жатады. Өйткені ауызша тіл спонтанды құбылыс, онда қарым-қатынасты қарапайымдандыру, жеңіл, оңай ету жағы көбірек қарастырылады.

Спонтанды сөйлеудің туындауы бірқатар қарама-қарсы күштердің әсеріне ие. Біріншіден, сөйлеуші өзінің ойын толық жеткізуге тырысады, екіншіден, ниетін орындау үшін сөйлеуші сәйкес тілдік құралдарды таңдап алып, сол сәтте мақсатын жүзеге асыруы тиіс. Осы үдеріс кезінде сөйлеушінің тілдік құзіреті оған бір сәтте бірнеше вариант ұсынады. Өз кезегінде сөйлеуші уақыттың тапшылығына байланысты барынша ықшам вариантқа ден қояды. Осы ретте ықшамдылық пен нормативтіліктің бір-біріне қарама-қарсы келетін жағдайын байқауға болады.

«Адамның сөйлеуі, ешбір дайындықсыз, қалыпсыз, спонтанды сөйлеуі жалпы сөйлеуші туралы ауқымды әлеуметтік ақпарат берумен қатар белгілі бір әлеуметтік топтың сөйлеу ерекшеліктері жөнінен хабардар етуі мүмкін. Өйткені дайындалмағандық, бейқамдық, кездейсоқтық, қалыпсыздық сынды ұғымдарға қоса, спонтанды сөйлеудің негізінде сөйлеушінің белгілі бір әлеуметтік жағдаятқа тәуелділігі, белгілі бір әлеуметтік қабатқа тиесілі болуы айқындалады» [2, 320 б.].

«Ендеше не себепті жазба тіл әдеби норма элементтерімен сөйлеуі керек?» деген сауал туындайды. Өйткені жазба тіл ауызша тілдің элементтерімен сөйлесе, жазба мәтіннің коммуникация жасау күші әлсірейді. Оны графикалық ассоциацияда қабылдайтын сана жазба тіл ретінде танымайды.

III Ауызша тілдің жүйесін жазба тілдің морфологиялық жүйесіне айналдыру. Ауызша тілде сөйленімдегі сөз семантикалық жағынан күшті байланыста болады. Вербалды емес коммуникация тәсілдері (ым-қимыл, интонация, кідіріс) сөздердің грамматикалық формасыз байланысуына түрткі болады. Сондықтан ауызша тіл вербалды емес тәсілмен берілген мазмұнды тілдік элементтермен бергенде сөздердің логикалық, семантикалық, жасырын байланысы жазба тілде вербалдануы тиіс.

IV Ауызша тілдің синтаксистік жүйесін жазба тілдің синтаксистік жүйесіне айналдыру.

Жазба тілдің бір ерекшелігі және қиындығы: ойды сыртқа шығаруда, ақпар беруде тілдік бірліктерді көп қолдану, содан келіп, мәтіннің үлкен, сөйлемдердің ұзақ болып кетуі. Бұл берілген ойдың не ақпардың тез ұғынылуын қиындатады.

Біз бұған диктофонға басылған тілдік жағдаятты мәтінге айналдырған студенттердің жазбаша жұмыстары арқылы көз жеткіздік:

Ауызша тілдің сөйлем құрау тәсілі жазба тілде қандай тұрпатқа ие болатыны жазған адамның өз құрған мәтінін оқып, қайта қарау қабілетіне байланысты. Бұл стильдік өңдеу, редакциялау, толықтыру, жөндеу жұмыстары дегенге саяды.

Біз жазба тіл мен ауызша тіл жүйесі адам санасында қалай орныатыны және осы арқылы жазба тілді меңгерген/меңгермеген адамдардың ауызекі, ресми сөздеріндегі жүйеліліктің сапасын анықтау үшін ел жадындағы айтылған тарих бойынша Жамбыл облысы тұрғындарының аузынан сұхбат түрінде жазылып алынған тарихи деректерді «Тұран» университеті «журналистика» мамандығының 3-курс студенттеріне «Стилистика және редакциялау» пәнінде редакциялаттық.

<u>Сұхбаттан үзінді</u>*(өзгертілмей алынды):*

- Апа, ол уақытта не жағатын едіңіздер?

- Не жағатынмын анандай анау шөп жағатынмын
- Сексуіл ма?

  жоқ жоқ шөп шөп. Абайдың ар жағында тұрдық. Бізде Абай деген ауыл бар.
- Иә, ол жерде не өсіреді? Қандай шаруашылықтар бар еді?
- Мал шаруашылығы, егін шаруашылығы. Тура осы сияқты, осы жердегі сияқты.
- Мамаңыз қандай жұмыс істеді?
- Қызылша істеді.
- Қызылша?
- Қызылша
- Әкеңіз ше?
- Әкем жұмыс істеді. Әкем... 75 інде машина қағып өлтірді әкемді .Соған дейін әкем бұрынғы уағында колхоздың бастығы болды. Ең соңғы 75-і не дейін ненің, жанағы ремкомиссияның мүшесі болды. Тексеру комиссиясының мүшесі болды. Белсенді кісі болды, еще ол кісі не кісі еді жанағы.
- Қызылша өсірген жылдары мамаңыз білесіз ба қалай жұмыс істегенін?
- Білеміз.Әнеугүні шешем ойыма түсті. Қызылша істеген уақытта жанағы жоңышқаның орнынан не қылады ғой, жаңағы жоңышқаның орнына егеді ғой. Қызылша жақсы шығады деп сонау ол жоңышқаның тамыр тағын жинап жинап, байғұстар жайып қояды да, көтеріп отын әкелеміз дейді ғой түнде. Біз енді кішкентаймыз. Түк жоқ, от жағу керек. Сосын ұрлауға барамыз бала шаға. Сөйтсек өз шешемнің бәріміз жабылып менің шешемнің тамыр тағын да ұрлап көтеріп қайтып келіппіз.Үйге барсақ, шешем ойбу менің тамыр тағым жоқ дейді. Қай жерде? Мына жерде. Біз оны түнімен көтеріп келдік қой бәріміз. Бөліп алдық бала шаға. Майда-шүйде сөйтіп істеді ғой.
- -Қанша бала-шағалы болдыңыздар?
- Мамамда 12 бала болды. Он екіден үшеуміз-ақ қалдық. Бәрі қайтыс болып кетті.
- Неден қайтыс болды?
- Неден қайтыс болды? Жаңағы қызылша ауруынан қайтыс болды. Әр түрлі аурудан қайтыс болды. 9- ы қайтыс болып кетті. Сонда менімен немнің арасы сіңілімнің арасы - 10 жас, інімнің арасы - 14 жас. 2 қыз, 1-ақ бала қалдық. 12- ден 2 қыз, 1 бала қалдық. Ол бір қызда осыдан 12 жыл бұрын қайтыс болып кетті, медик еді.

  <u>Редакцияланған түрі</u> (*Айтбекова Балжан*):
- Апа, ол уақытта пешке не жағатын едіңіздер?
- Шөп жағатынмын.
- Сексеуіл ме?
- Жоқ, шөп. Бізде Абай деген ауыл бар. Сонда тұрдық.
- 36Онда қандай шаруашылықтар болды?
- Мал шаруашылығы, егін шаруашылығы.
- Анаңыз қандай жұмыс істеп еді?
- Қызылша өсірді.
- Әкеңіз ше?
- Әкем колхоздың бастығы болды. Белсенді кісі еді. 75 жасында көлік қағып кетіп, қайтыс болды.
- Анаңыздың қызылша өсірумен айналысқаны бүгінде есіңізде ме?

- Әрине, қайбіркүні шешем ойыма түсті. Қызылша жақсы шығу үшін орнына ... егетін. Содан жоңышқаның тамыртағын жинап, жайып қоятын. Саған бір қызық айтайын. Сол бала күнімізде... кішкентаймыз ғой, үйде түк жоқ, бізге от жағу керек. Анамыздың жинап қойған тамыртағын ұрлап келіппіз. Үйге келсек, анам: «Ойбуй, менің тамыртағым жоқ», - деп ойбайлап жүр. Біз оны бала-шаға жабылып ұрлап, түнімен көтеріп келдік қой.
- Үйде неше бала болдыңыздар?
- Он екі. Сол он екіден үшеуміз-ақ қалдық. Қалғандары қайтыс боп кетті.
- Неден қайтыс болды?
- Қызылшадан. 2 қыз, 1 ұл қалған едік. Ол бір қыз да 12 жыл бұрын қайтыс болды, медбике еді.

Мақсат - жазба тілді қолданбайтын (қарияның сөзі), жазба тілді орташа меңгерген (студенттің редакциялап, толықтырып, жөндегені) субъектілердің сөйлеу мәтініндегі айырмашылықтарды көрсету, тіл деңгейлерін ойын жарыққа шығару үстінде қаншалықты орынды қолдана білетінін аңғару болды.

Енді сұхбаттан үзіндіде берілген қарияның тілі (түпнұсқа) мен оның студент (Айтбекова Балжан) редакциялаған түрін салыстырып қарайық. Нәтижесінде жазба тілді төмен дәрежеде білетін адамның сөзінде тілдік тәсілдер қоры аз, сөйленімі жүйесіз болса, орта дәрежеде меңгерген адамның сөзінде жазба тілдің жүйесі де, ауызша тілдің элементтері де жұмсалатыны байқалды.

Б.де Куртенэнің айтуына сүйенсек, сауаты жоқ адамның басында айту-есту елесі болса, сауатты адамның басында бұл елеспен қатар сөздердің графикалық кескіні мен оптикалық бейнесі қатар орналасып, соңғысы күштірек болады [3, 42 б.]. Қазіргі адамның санасы сөз мағынасын оның қалай естілетініне қарамастан, графикалық портретін елестетіп барып түсінеді. Өйткені ондай әлеуметтің көбі тыңдағанға қарағанда көбірек оқиды, сөйлегеннен гөрі көбірек жазады.

Мақалада жазба мәтіннің алдымен ауызша айтылып, сосын қағазға түсірілу әдісі қолданылды. Мотив арқылы туған ой ішкі сөйлеуде предикаттық қатынасқа ұйымдасып, одан әрі айтылымның логикалық құрылымы түзіліп, соңында барып сыртқы тілдің синтаксистік құрылымына айналуында ауызша тіл делдалдық қызмет атқарып тұр.

Әдебиеттер:

1 Досмұхамедұлы Х. Қазақ-қырғыз тіліндегі сингармонизм заңы. – Алматы: «Ана тілі», 1998. – 384 б.

2 Лабов У. Отражение социальных процессов в языковых структурах // Новое в лингвистике. Вып.VII. – Москва: «Прогресс», 1995. – 487 с.

3 Бодуэн де Куртенэ И.А. Введение в языкознание. – Москва, 2004. – 320 с.

УДК 7:5527
UDK 7:5527

АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА
АНИМАЦИЯ ӨНЕРІ САЛАСЫНДАҒЫ ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРДІҢ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫН ТАЛДАУ
ANALYSIS OF KEY DIRECTIONS IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF ANIMATION ART

Пирмаханова Улбосын Жуматоевна
Магистрант 1 курса факультета Кино и Тв
Республиканское государственное учреждение
«Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
г.Алматы,Казахстан
ulboska_2000@mail.ru

Аннотация. *Данная статья представляет собой анализ междисциплинарных исследований в области анимации с упором на выявление основных направлений и практических рекомендаций для улучшения их использования в Казахстане. Основное внимание уделяется областям педагогики, образования и психологии в контексте анимации. В данной статье представлены примеры основных междисциплинарных исследований, а также подчеркнута их практическая значимость для развития анимационной индустрии и образования в Казахстане. Результаты исследования подчеркивают необходимость интеграции анимации в учебный процесс и подготовку квалифицированных специалистов в данной области.*

Ключевые слова*: междисциплинарные исследования, анимация, педагогика, психология, профессиональное образование, практические рекомендации, искусство, анализ, социология.*

Аннотация. *Бұл мақалада пәнаралық зерттеулердің негізгі бағыттарын анықтайтын талдаулау мысалдары келтірілген,*сондай ақ олардың *Қазақстандағы анимациялық индустрия мен білім беруді дамыту үшін практикалық ұсыныстар атап өтілді Зерттеу нәтижелері анимацияны оқу процесіне біріктіру және осы салада білікті мамандарды даярлау қажеттілігін көрсетеді.*

Түйін сөздер*:пәна ралық зерттеулер,анимация,педагогика,психология, кәсіби білім, практикалық ұсыныстар, өнер, талдау, әлеуметтану.*

Abstract. *This article represents an analysis of interdisciplinary research in the field of animation, with a focus on identifying key directions and practical recommendations to enhance their utilization in Kazakhstan. The primary emphasis is on the areas of pedagogy, education, and psychology in the context of animation. The article provides examples of main interdisciplinary studies and underscores their practical significance for the development of the animation industry and education in Kazakhstan. The research results emphasize the necessity of integrating animation into the educational process and the training of qualified professionals in this field.*

Keywords*: interdisciplinary research, animation, pedagogy, psychology, professional education, practical recommendations, art, analysis, sociology.*

Введение: Современное анимационное искусство приобрело статус важного жанра в кинематографии, оказывая влияние на широкий круг зрителей и обладая множеством

выразительных средств. Анимационные фильмы сегодня пользуются растущей популярностью у зрителей всех возрастов [1]. Междисциплинарные исследования в области анимации привлекают внимание философии, культурологии, социологии, этнологии и антропологии. Они анализируют как анимационное искусство взаимодействует с другими дисциплинами и какие возможности это открывает для более глубокого анализа, синтеза и инноваций. Анализ основных направлений междисциплинарных исследований в области анимации позволит выявить ключевые тренды, связанные с анимацией, и выделить актуальные проблемы, которые требуют дальнейшего исследования.

Цель данной статьи - провести анализ междисциплинарных исследований в области анимации.Статья направлена на выявление основных направлений в междисциплинарных исследованиях по анимации и предоставление практических рекомендаций для улучшения таких исследований в профессиональном образовании Казахстана в области анимации.

Задачи:

1)Обзор существующих междисциплинарных исследований в анимации, выявление основных направлений.

2)Предоставление практических рекомендаций для улучшения междисциплинарных исследований в проффесиональном образовании Казахстана в области анимации.

Актуальность данной темы обусловлена стадией активного становления анимационной индустрии в Казахстане. На данный момент отрасль анимации находится в фазе начального развития, что представляет собой период формирования и экспериментирования. Междисциплинарные исследования в области анимации могут помочь выявить ключевые тенденции, актуальные проблемы и потенциальные направления развития. Это позволит более глубоко изучить особенности анимационной индустрии, способствовать инновациям и созданию базовых концепций для дальнейшего роста этой области и подготовке квалифицированных специалистов.

Рабочая гипотеза: Особое внимание уделяется практической значимости данного исследования, так как оно направлено на улучшение междисциплинарных исследований в области анимации в профессиональном образовании Казахстана. Практические рекомендации, разработанные в рамках данного исследования, могут способствовать развитию анимационной индустрии в Казахстане, а также налаживанию сотрудничества между образовательными учреждениями и анимационными производствами, что, в конечном итоге, может содействовать культурному и экономическому развитию страны.

Объект исследования: Анимационное искусство

Предмет исследования: Анализ основных направлений междисциплинарных исследований.

Методолгия исследования, применяемый в данной работе является теоретической и базируется на применении **метода** анализа литературы.

Обзор литературы

"Визуальная идентификация анимационных фильмов стран Центральной Азии в постсоветском пространстве" И. В. Ардашов 2022 г.В данной статье исследуются процессы формирования визуальной стилистики анимации в Центральной Азии и ее влияние на зрителей.

Смирнова Е.О., Соколова М.В., Матушкина Н.Ю., Смирнова С.Ю. в своей работе "Психолого-педагогическая экспертиза мультфильмов для детей и подростков" провели анализ важной проблемы в области детской и подростковой психологии и образования. Исследование сконцентрировано на оценке мультфильмов с психологической и педагогической точек зрения.

"Мультипликационная педагогика в начальной школе" авторы исследуют возможности использования анимационной педагогики для решения современных образовательных задач начальной школы. Это исследование позволяет понять, как анимация может стать полезным инструментом в образовании.

Е.А. Попов в своей работе "Анимация как вид искусства xx века: к проблеме дефиниции понятия и классификации типов" представляет общее понимание анимации как вида искусства.

"THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS OF SOCIO-CULTURAL ANIMATION"- исследуются теоретические и исторические аспекты социокультурной анимации.

"Meadow and Apocalypse. Constructions of Nature in the Early Works of Miyazaki Hayao" - это работа, которая, возможно, рассматривает темы природы и окружающей среды в мультфильмах, созданных Миядзаки Хаяо.

Основная часть

Анимация представляет собой особый вид кинематографического искусства, который отличается от съемки "живых" фильмов. Главные различия заключаются в том, что в анимации создается иллюзия движения путем последовательной смены статичных кадров, а также в возможности создания виртуальных миров и персонажей. Анимация открывает широкие творческие возможности и требует особого мастерства для передачи иллюзии и визуального восприятия[2].

С развитием анимации ее роль в культурной и социальной сфере менялась, и со временем анимация убедительно продемонстрировала свою способность эффективно взаимодействовать с аудиторией. Этот вид искусства обладает значительным потенциалом в образовательной, познавательной и дидактической сферах. Возможности анимации расширяются не только в развлекательной, но и в образовательной области[3].

Междисциплинарные исследования в области анимации представляют собой одну из важных составляющих современного исследовательского ландшафта. Анимация объединяет в себе элементы искусства, культуры, технологии и образования, и, следовательно, требует междисциплинарного подхода для полного его понимания. Такие исследания позволяют выявить, как анимация взаимодействует с различными дисциплинами, включая культурное наследие, образование и медиа, а также каким образом она может вносить вклад в развитие современной культуры и образования.

1.Автор провел поиск и анализ и пришел к результату, что в основном исследования междисциплинарного характера проводятся по данным направлениям:

1)Искусствоведение и кинематографические исследования

Исследователи в этой области изучают и анализируют искусство и технику анимации, а также историю анимационного кино. Они анализируют структуру сюжетов, стиль, технику анимации, использование цвета и звука, и другие аспекты анимационных произведений.

Пример:

Название: "The Environmental Themes in Hayao Miyazaki's Films: An Ecocritical Analysis" ("Экологические темы в фильмах Хаяо Миядзаки: эко критический анализ")

Описание исследования:Эта исследовательская работа анализирует экологические темы, присутствующие в фильмах Хаяо Миядзаки. Исследование фокусируется на том, как Миядзаки использует свои анимационные произведения для передачи сообщений о природе, окружающей среде и экологической устойчивости. Авторы анализируют различные фильмы Миядзаки, такие как "Принцесса Мононоке" и "Унесенные призраками", и раскрывают, каким образом в них поднимаются экологические вопросы и какие символы и мотивы используются для выражения этих тем.

Методология исследования, применяемый в данной работе, является теоретическим и базируется на применении метода анализа литературы.

В работе используется методика эко критики (экологической критики), что позволяет анализировать анимационные произведения с точки зрения их экологических аспектов. Авторы анализируют сцены, персонажей и диалоги в фильмах, чтобы выявить, какие сообщения о природе и экологии Миядзаки пытается передать.

Результаты исследования: Работа подчеркивает, что Хаяо Миядзаки часто использует свои фильмы как средство для привлечения внимания к экологическим проблемам и

воспитания экологической осознанности у зрителей. Экологические темы пронизывают его работы и могут быть рассмотрены как важная часть его кинематографической философии[4].

2)Психология искусства

Психологи исследуют, как анимация воздействует на человеческий разум и эмоции. Исследования могут касаться восприятия анимационных персонажей, эмоциональных реакций на анимацию и влияния анимации на развитие детей.

Пример:

Название: Исследование возрастной адресации мультфильмов

Описание исследования:Поднимается вопрос восприятия мультфильмов детьми дошкольного возраста, оценивая различия в восприятии мультфильмов, соответствующих и не соответствующих их возрасту. В рамках исследования проводится сравнительный анализ особенностей восприятия двух мультфильмов: «Варежка», соответствующего возрасту детей, и «Бен 10», не соответствующего. Эксперименты направлены на выявление различий в понимании фильмов, степени идентификации с героями и способности к творческому развитию сюжета.

Метод исследования, применяемый в данной работе, является методом сравнительного анализа, сравнивая восприятие двух мультфильмов среди детей дошкольного возраста: одного соответствующего их возрасту и другого нет. Это позволило выявить различия в понимании фильмов и воздействии на детей разных возрастных групп.

Результаты исследования: Свидетельствуют о том, что мультфильмы, соответствующие возрастным особенностям детей дошкольного возраста, способствуют более глубокой субъектной идентификации с героями и более адекватному пониманию содержания фильма. Дети, просматривая такие мультфильмы, активно включают свое воображение, что приводит к созданию более оригинальных и насыщенных сюжетов. В случае, когда мультфильм соответствует их возрасту, идентификация с персонажем происходит на основе включения собственного опыта, мотивов и желаний. Важно отметить, что при просмотре мультфильмов дети идентифицируют себя с героями и сопереживают им. Этот процесс способствует развитию самосознания детей дошкольного возраста. Они начинают переживать новые чувства, такие как сострадание, уверенность и желание быть лучше.Когда дети ассоциируют себя с событиями на экране, они создают образ своих действий и переживаний, которые проявляются через героя мультфильма. Этот процесс позволяет им лучше понимать и воспринимать события на экране, что является важным аспектом в их развитии[5].

3) Социокультурные исследования

Анимация часто используется для передачи культурных, социальных и политических сообщений. Исследователи изучают, как анимация отражает и влияет на общество и культуру.

Пример:

Название:Theoretical and historical aspects of socio-cultural animation (Теоретические и исторические аспекты социокультурной анимации)

Аннотация: Это исследование рассматривает теоретический и исторический обзор исследований, которые помогут разъяснить тему анимации. Предметом исследования является социокультурный аспект анимации, с сопровождением уточнения этимологических и семантических оснований концепции и спецификации теоретических основ по ее возникновению и становлению как социокультурного явления.

Методика: Систематизация и анализ данных, синтез результатов и написание обзора. Этот подход был использован для структурирования и анализа информации о социокультурной анимации из различных источников.

Результат исследования: Социокультурная анимация, как социально значимое явление, применяется во всех сферах человеческой деятельности. Даже при благоприятной реализации в областях, таких как спорт и туризм, она постепенно находит свое место и значение в болгарских общественных и социальных процессах. Ее перспективы заключаются в том, чтобы

признать и продвигать ее в секторах, таких как образование, культурная деятельность и досуговая деятельность. Подтверждение ее вклада подчеркивает и укрепляет хрупкие основы нашего гражданского общества в контексте личной активности и активного гражданства[6].

4)Педагогика и образование

Анимация может быть полезным инструментом в образовательных целях. Исследования сосредотачиваются на том, как использование анимации может улучшить процесс обучения и облегчить понимание сложных концепций. Анимация стала существенной частью образовательного процесса во многих образовательных учреждениях, представляя собой значимое средство обучения, воспитания и развития детей с использованием движения, слова, музыки и образов.

Пример:

Название:Мультипликационная педагогика в начальной школе: пути решения современных образовательных задач

Аннотация: Цель данного исследования заключается в выявлении задач, связанных с образованием в начальной школе, путем анализа современных общественных проблем. Основными проблемами, выделенными в статье, являются быстро меняющиеся события, информационный перегруз, сложности в общении и отсутствие у подрастающего поколения четкого жизненного плана. В данной исследовательской работе обсуждаются возможности использования анимационной педагогики для решения этих проблем. Научная оригинальность исследования заключается в том, что оно определяет основные способы применения анимационной педагогики на основе анализа ее потенциала для решения современных образовательных задач начальной школы.

Методология:герменевтический метод, компаративный анализ и обобщение. На основе системного подхода обеспечивается аналитическое описание основных современных проблем и образовательных задач с возможностями анимационной педагогики в их решении.

В результате исследования установлено, что анимационная педагогика обладает значительным потенциалом для эффективного решения образовательных задач, стоящих перед современной начальной школой[7].

В качестве успешного примера междисциплинарного исследования в области анимационного искусства в Казахстане,можно привести: II раздел из магистерской диссертации Ардашова Ивана Викторовчиа, является действующим режиссёром анимационных фильмов и педагогом искусствоведческих наук:«Исследование характеристики культурного кода центральной Азии».Диссертационная работа включает в себя различные примеры междисциплинарных исследований, начиная с культурно-исторического анализа и заканчивая изучением характерных черт анимационных фильмов Центральной Азии.

В результате данного исследования было установлено, что визуальный стиль в этой области отражает культурные особенности региона и является важным маркером его культуры. Значительное влияние на формирование этой стилистики оказали ранние формы графики, такие как комиксы и плакаты. Регион объединяет общее культурное и историческое наследие, что нашло отражение в общих чертах визуальной образности анимации. Тенгрианские мотивы, "звериный стиль" и другие традиционные элементы культуры Центральной Азии играют важную роль в анимационных работах. Дальнейшие исследования могут способствовать сотрудничеству между странами региона и созданию анимационных произведений, отражающих общие культурные черты и способствующих развитию анимационной индустрии в Центральной Азии[8].

2.Практические рекомендации для улучшения междисциплинарных исследований в проффесиональном образовании Казахстана в области анимации:

Проведение междисциплинарных исследовательских проектов в ВУЗах Казахстана.Поддержка и финансирование междисциплинарных исследовательских проектов в

области анимации, где бы ученые разных областей смогли бы объединить свои усилия для решения актуальных проблем.

Тесное сотрудничество с международными партнерами.Установление сотрудничества с зарубежными университетами и исследовательскими центрами, специализирующимися на анимации и междисциплинарных исследованиях. Это позволит привлечь зарубежный опыт и экспертизу.

Междисциплинарные проекты: Стимулирование совместных проектов между студентами анимационных специальностей и студентами, изучающими ИИ и компьютерные науки, чтобы они могли объединить свои знания и навыки для создания инновационных анимационных работ.

Результаты исследования

Исходя из результатов исследования,стоит отметить что цель данной статьи, а именно провести анализ междисциплинарных исследований в области анимации, была выполнена. Также статья выявила основные направления в междисциплинарных исследованиях по анимации и предоставила практические рекомендации для улучшения таких исследований в профессиональном образовании Казахстана в области анимации.Примером практически значимой литературы, рассмотренной в статье, является диссертация Ардашова Ивана, которая сделала значительный вклад в исследование характеристики культурного кода Центральной Азии в контексте анимации.

По результатам анализа, большая часть исследований приходились по направлениям педагогики и образования, а также психологии. В области педагогики проводились исследования, которые подчеркивают важность использования анимации в современном образовании, а исследования в области психологии в анимации, в основном сосредотачивались на вопросах влияния цветовой палитры в анимации на эмоциональное восприятие зрителей и на анализе воздействия анимации на эмоциональную составляющую человеческой психики.

На основе результатов анализа статьи можно заключить, что междисциплинарные исследования в области анимации проводятся и успешно помогают выявить ключевые тенденции, актуальные проблемы и потенциальные направления развития. Это важно для более глубокого изучения особенностей анимационной индустрии, стимулирования инноваций и формирования базовых концепций, способствующих дальнейшему развитию данной области и подготовке квалифицированных специалистов.

Также, анализ литературы подтвердил, что в основном междисциплинарные исследования в области анимации сосредоточены в искусствоведческих и психологических аспектах. Исследователи активно занимаются анализом стиля анимации, историей развития анимации, влиянием анимации на детей, эффектами цветовой палитры, а также психологическими характеристиками антагонистов в анимации и психологией цвета.

В статье также были представлены примеры основных междисциплинарных исследований в области анимации, включая названия, описания и результаты, которые позволяют лучше понять достижения исследователей в данной области и их вклад в развитие анимационного искусства.

Список источников/литературы

Электронные ресурсы:

1. *Калашникова Н.И. Связь казахстанской мультипликации и фольклора в контексте различных исторических эпох. С.57* [https://cyberleninka.ru/article/n/svyaz-kazahstanskoy-multiplikatsii-i-folklora-v-kontekste-raznyh-istoricheskih-epoh],file:///C:/Users/bzzhl/Downloads/svyaz-kazahstanskoy-multiplikatsii-i-folklora-v-kontekste-raznyh-istoricheskih-epoh.pdf
2. *Е.А. Попов, асп. СПбГУП, г. Санкт-Петербург: Анимация как вид искусства XX века: к проблеме дефиниции понятия и классификации типов. ISSN 1991-5497. Мир науки,*

культуры, образования. № 1 (26) 2011, с. 12. [Google Scholar/https://scholar.google.ru] https://cyberleninka.ru/article/n/animatsiya-kak-vid-iskusstva-xx-veka-k-probleme-definitsii-ponyatiya-i-klassifikatsii-tipov-1, file:///C:/Users/bzzhl/Downloads/animatsiya-kak-vid-iskusstva-xx-veka-k-probleme-definitsii-ponyatiya-i-klassifikatsii-tipov.pdf

3. *Д.А. Бахметьев. Учебная анимация и пути ее применения в современном образовании* с.118 [Google Scholar/https://scholar.google.ru] https://cyberleninka.ru/article/n/uchebnaya-animatsiya-i-puti-ee-primeneniya-v-sovremennom-obrazovanii,https://rik.mgpu.ru/wp-content/uploads/2021/03/307.pdf
4. *Meadow and Apocalypse. Constructions of Nature in the Early.Works of Miyazaki Hayao* с.1 [Google Scholar/https://scholar.google.ru], https://docviewer.yandex.kz/view/0/?page=57&*=ROi6bq2YebIBRH6peCadgcc3m%2BV7InVybCI6Imh0dHBzOi8vdmlrdG9yLmVpa21hbi5zZS9tZWRpYS9hdGNsL2Vzc2F5c19maWxtZC5wZGYiLCJ0aXRsZSI6ImVzc2F5c19maWxtZC5wZGYiLCJub2lmcmFtZSI6dHJ1ZSwidWlkIjoiMCIsInRzIjoxNjk2NDQ3MzQ0NTI4LCJ5dSI6IjE1MDUzMTY5NzE2Mzk3NzQ4MTYiLCJzZXJwUGFyYW1zIjoidG09MTY5NjQ0NzMwNyZ0bGQ9a3ombGFuZz1lbiZuYW1lPWVzc2F5c19maWxtZC5wZGYmdGV4dD10aGUrZW52aXJvbm1lbnRhbCt0aGVtZXMraW4raGF5YW8rbWl5YXpha2krcytmaWxtcyUzQSthbitlY29jcml0aWNhbCthbmFseXNpcyZ1cmw9aHR0cHMlM0EvL3Zpa3Rvci5laWttYW4uc2UvbWVkaWEvYXRjbC9lc3NheXNfZmlsbWQucGRmJmxyPTE2MiZtaW1lPXBkZiZsMTBuPXJ1JnNpZ249MGQyNTA4YTg3OWVlNDljNzA5YmI5MjkyZmJkN2RiYWQma2V5bm89MCJ9&lang=en
5. *Смирнова Е.О., Соколова М.В., Матушкина Н.Ю., Смирнова С.Ю. Исследование возрастной адресации мультфильмов* с.27[Google Scholar/https://scholar.google.ru], https://cyberleninka.ru/article/n/predpochitaemye-mladshimi-shkolnikami-multfilmy-i-ekspertnaya-otsenka-ih-roditelyami , https://psyjournals.ru/journals/chp/archive/chp_2014_n4.pdf#page=10
6. "Theoretical and Historical Aspects of Socio-Cultural Animation" http://www.uni-sz.bg/tsj/Vol.14,%20N%203,%202016/A.Kal4eva.pdf
7. *Мультипликационная педагогика в начальной школе:пути решения современных образовательных задач*[Google Scholar/https://scholar.google.ru], *https://cyberleninka.ru/article/n/multiplikatsionnaya-pedagogika-v-nachalnoy-shkole-puti-resheniya-sovremennyh-obrazovatelnyh-zadach* , file:///C:/Users/bzzhl/Downloads/multiplikatsionnaya-pedagogika-v-nachalnoy-shkole-puti-resheniya-sovremennyh-obrazovatelnyh-zadach.pdf

Сборники статей и материалов конференций:

8. *И. В. Ардашов "Визуальная идентификация анимационных фильмов стран Центральной Азии в постсоветском пространстве." с.30-68*

УДК 791.43/.45

СОХРАНЕНИЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕРЕЗ ОБРАЗ ТОМИРИС В КАЗАХСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Сәлімгерей Лаура Жасұланқызы
Магистрант 1 курс
Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова
г. Алматы, Казахстан
laura_18.04@mail.ru

Аннотация. Научная статья "Сохранение нематериального культурного наследия через образ Томирис в казахской кинематографической эстетике" исследует влияние глобализации на практические аспекты сохранения нематериального культурного наследия, сосредотачиваясь на репрезентации образа Томирис в казахском кино. Целью работы является выявление влияния глобализации на сохранение и модификацию культурных артефактов через анализ современной кинематографической эстетики. Методология исследования включает в себя анализ литературных и кинематографических произведений, а также анализ визуальных и текстовых элементов, связанных с образом царицы Томирис. Результаты работы позволяют понять, как глобализация воздействует на представление культурного наследия в казахском кино и какие вызовы и возможности это представляет для сохранения и продвижения культурных ценностей. Полученные выводы могут быть полезными для разработки стратегий сохранения нематериального культурного наследия в условиях современной глобализации.

Ключевые слова: глобализация, нематериальное культурное наследие, репрезентация, образ, царица, казахская кинематографическая эстетика, Томирис, культурные артефакты.

Annotation. The scientific article "Preservation of intangible cultural heritage through the image of Tomiris in Kazakh cinematic aesthetics" explores the impact of globalization on the practical aspects of the preservation of intangible cultural heritage, focusing on the representation of the image of Tomiris in Kazakh cinema. The aim of the paper is to identify the impact of globalization on the preservation and modification of cultural artifacts through the analysis of contemporary cinematic aesthetics. The research methodology includes the analysis of literary and cinematic works, as well as the analysis of visual and textual elements related to the image of Queen Tomiris. The results of the work allow us to understand how globalization affects the representation of cultural heritage in Kazakh cinema and what challenges and opportunities this presents for the preservation and promotion of cultural values. The findings can be useful for developing strategies for the preservation of intangible cultural heritage in the context of contemporary globalization.

Keywords: Globalization, intangible cultural heritage, representation, image, queen, Kazakh cinematic aesthetics, Tomiris, cultural artifacts.

Аннотация. "Қазақ кинематографиялық эстетикасындағы Томирис бейнесі арқылы материалдық емес мәдени мұраны сақтау" ғылыми мақаласы қазақ киносындағы Томирис бейнесін бейнелеуге назар аудара отырып, жаһанданудың материалдық емес мәдени мұраны сақтаудың практикалық аспектілеріне әсерін зерттейді. Жұмыстың мақсаты-қазіргі кинематографиялық эстетиканы талдау арқылы жаһанданудың мәдени артефактілерді сақтауға және өзгертуге әсерін анықтау. Зерттеу әдістемесі әдеби және кинематографиялық шығармаларды талдауды, сондай-ақ Томирис патшайымның бейнесіне қатысты визуалды және мәтіндік элементтерді талдауды қамтиды. Жұмыс нәтижелері жаһанданудың қазақ киносындағы мәдени мұраны ұсынуға қалай әсер ететінін және бұл мәдени құндылықтарды сақтау мен ілгерілету үшін қандай сын-тегеуріндер мен мүмкіндіктерді білдіретінін түсінуге мүмкіндік береді. Алынған тұжырымдар қазіргі жаһандану жағдайында материалдық емес мәдени мұраны сақтау стратегияларын әзірлеу үшін пайдалы болуы мүмкін.

Түйін сөздер: жаһандану, материалдық емес мәдени мұра, өкілдік, образ, патшайым, қазақ кинематографиялық эстетикасы, Томирис, мәдени артефактілер.

Сфера кинематографии, включающая в себя многогранные аспекты кинопроизводства, искусно объединяет сложный сборник творческих и технических нюансов, плавно переходящих друг в друга для передачи повествования и идеологии через призму визуального

и слухового зрелища. Кинематографический автор, стоящий у режиссерского штурвала, и автор сценария обладают мощным арсеналом средств, среди которых создание и выращивание персонажей являются важнейшими ключевыми элементами.

Персонажи, вписанные в обширное кинематографическое полотно, выходят за пределы телесного облика, превращаясь в проводники, транслирующие гобелен информации и буйство эмоций. Эти архетипические сущности превращаются в проводники, которые подтверждают свое возвышенное предназначение - быть мостом между сферами фантазии и осязаемыми эмоциями восприимчивой аудитории.

Необходимо признать, что персонажи не монолитны по своей сути, они многогранны, разноплановы, способны либо поддаться соблазнительной мании двухмерности, либо вознестись в точку сложности и глубины. Зарождение этой двойственности неотъемлемо связано с тщательностью замысла и виртуозностью исполнения, что в конечном итоге определяет траекторию кинематографического путешествия и резонансный отпечаток, оставляемый в умах и душах зрителей.

Благодаря использованию выразительных образов и тщательно придуманных сцен зрители могут наблюдать за разворачивающимися историческими событиями. Однако необходимо оговориться, что кинематографическое искусство не всегда придерживается примером безусловной исторической достоверности. Режиссеры и сценаристы, как мастера драматической дуги, иногда поддаются зову творческой свободы, внося в повествование толику приукрашивания или усиливая зрелищность. Подобные отклонения порой приводят к искажению фактов и непроизвольной дезориентации зрителя в отношении подлинности исторических событий. Следовательно, необходимо, чтобы взыскательные зрители относились к историческим фильмам через призму критического подхода, используя их как трамплин для дальнейшего изучения и более тщательной научной работы.

Прежде, чем вести речь об особенностях репрезентации образа Томирис из истории в кинопроизводстве, следует уточнить, что же заключает в себе понятие «образ», а также обратиться к специфике художественного образа.

Понятие "образ" – глубокий и многогранный феномен, возникающий в результате сложного взаимодействия впечатлений и их проявлений в сфере духовных и физических сущностей. Образ можно воспринимать как воплощение первичного бытия во вторичную форму, которая не только отражается, но и заключена в рамки чувственного восприятия.

Образ, однажды сформулированный и прочно укоренившийся в глубинах индивидуального или группового сознания, способен разграничить границы воспринимаемого. Он может избирательно акцентировать или ослаблять различные грани и смыслы, заложенные в сфере опыта. В этом замысловатом танце познания и восприятия становится все более очевидным, что сконструированные образы, в свою очередь, оказывают глубокое влияние на саму природу реальности, воспринимаемой наблюдателем.

Следует отметить, что понятие "образ" выходит далеко за рамки простого представления материальных объектов. Оно включает в себя богатый гобелен явлений, событий, личностей, символических конструктов, архетипов и т.д., которые гениально воссоздаются на полотне художественного образа. Например, образ Родины, образ войны, революции, изображение исторических личностей или героев, образ матери или даже образ божества. Художественный образ не подчиняется жестким требованиям абсолютной верности своему источнику, а уходит корнями в царство памяти и воображения, ограниченное условностями художественной репрезентации.

В нашем же случае, это будет образ “Томирис”. Царица Томирис представляла первые племена, которые обитали в казахских степях, и они отличались отчетливой не-патриархальной структурой. В сакском обществе женщины занимали заслуженное положение и имели возможность осуществлять управление. Самой известной правительницей саков-массагетов стала Томирис. Легенды и рассказы прославляют ее красоту, ум, проницательность и

уникальные лидерские качества. Уже в 13 лет Томирис с успешностью владела мечом, копьем и луком, а на скачках и соревнованиях она выделялась своими навыками. Она сформировала могучую армию, в которой величественно служили тысячи женщин.

Персидский царь Кир предложил Томирис стать его женой и объединить саков с персами. Однако Томирис отказала ему дважды, что привело к началу кровопролитной войны между массагетами и армией Кира. В ходе одного из сражений сын Томирис, Спаргапис, был захвачен в плен и вскоре умер. Царица жестоко отомстила своим врагам, разгромив персов. Затем Томирис встретилась с Киром в открытом бою и отсекла ему голову.

Репрезентацией этой истории занялся режиссер Акан Сатаев, который представил этот фильм в сентябре 2019 года. Актрисой, сыгравшей роль Томирис стала Альмира Турсын. По словам Акана Сатаева, создатели фильма в значительной степени опирались на информацию, предоставленную древнегреческим историком Геродотом. Геродот описал победу Томирис над персидским правителем Киром, который стремился подчинить своей власти свободные племена, проживавшие в области вокруг Каспийского моря. По сведениям Геродота, в сражении, которое произошло в 529 году до нашей эры, персы были разгромлены, и доселе непобедимый Кир погиб на поле боя. Древнегреческий историк описывает, что, когда было обнаружено тело царя, Томирис, огорченная и разгневанная, приказала отсечь ему голову и поместила ее в кожаный мешок, наполненный человеческой кровью, чтобы жаждущий власти завоеватель мог удовлетворить свои аппетиты [1].

Фильм "Томирис" вызвал интересные дискуссии вокруг исторической достоверности событий. Существуют иные версии событий, касающиеся гибели Кира. Еще до премьеры фильма, иранские зрители выразили обеспокоенность и обвинили создателей в искажении исторических фактов. Они утверждали, что Томирис не была ни казашкой, ни монголкой, и что Кир умер от естественных причин.

Фильм "Томирис" Акана Сатаева стремится в большей степени остаться верным исторической эпохе, и повествование в нем идет от лица аль-Фараби, который цитирует и упоминает Геродота.

Перед выпуском фильма основным источником информации о сакской царице для широкой аудитории был роман Булата Жандарбекова "Томирис", выпущенный в 1982 году. Однако существуют различия между биографией Томирис, описанной в книге, и той, которая представлена в фильме.

Например, в романе отец Томирис умирает от старости, и власть передается его единственной наследнице, в то время как в фильме отец погибает в результате заговора. В романе Томирис выходит замуж за батыра Рустама из родственного племени, но изменяет ему с телохранителем. В фильме же Томирис выбирает в качестве супруга сына вождя родственного племени, и она становится преданной и любящей женой. Кроме того, в романе батыр Рустам уходит на службу к Киру и участвует в завоевательных походах персов, в то время как в фильме он остается патриотом своей земли. Томирис в фильме предстает как бесстрашная, целеустремленная и справедливая "железная леди" бронзового века, неизменная в своей решимости и справедливости, даже в лице опасностей и испытаний.

В начале киноповествования, представленного через рассказчика, изображаемого почтенным аль-Фараби, зрителю обещают рассказать "истинную историю, описанную греческим историком Геродотом." Следует отметить, что хотя Геродот является наиболее известным, но далеко не единственным источником информации по этой теме. Но, учитывая выбранный ракурс, рассказчик придерживается его и кратко представляет, что именно известный житель Галикарнаса описал в своей первой книге "Истории" [2].

Томирис получает значительную поддержку от своих сестер из племени савроматов, которые проявляют себя как настоящие амазонки, выделяясь силой, храбростью и красотой. Эти девушки соревнуются в различных навыках, включая ловкость, меткость в стрельбе из лука, мастерство верховой езды и владение оружием. Согласно древним обычаям, трофеи,

такие как тройные черепа врагов, считаются серьезным знаком пригодности воительницы к браку.

На одном из таких соревнований примечивается храбрый воин-царевич Аргун, который впоследствии становится мужем Томирис и совместно с ней правит кочевниками. В фильме прекрасно передаются свадебные обряды в стиле древнетюркских традиций, богатые брачные ритуалы и мистические обряды, проводимые жрецами.

После пройденных испытаний гордая и красивая Томирис становится великой царицей, объединяя сакские племена, проживавшие на просторах от Каспийского моря до Алтая, чтобы противостоять персидскому завоевателю Киру II. У этой царственной пары рождается первенец, названный в честь деда Спаргапа, и в этот момент раскрывается потенциал Томирис как любящей жены и заботливой матери. Тем не менее, ухудшение политической обстановки в Великой степи, связанное с тайными союзами некоторых ханов с хорезмийцами, подвергает хрупкий мир Томирис большой угрозе.

Томирис, главная героиня фильма, неверно ощущает, что за маской дипломатических слов и щедрых даров посланцев персидского императора Кира скрываются эгоистичные и злонамеренные намерения. Она понимает, что не в силах предотвратить отправление своего мужа и сына в Вавилон, где им грозит смерть. Еще более того, жестокий правитель Кир планирует отправить свои войска для завоевания непокорных кочевников, рассчитывая на более легкую борьбу с вдовой. Однако все эти тяжелые обстоятельства, включая смерть сына и мужа, лишь укрепляют Томирис, делая ее еще более решительной, отчаянной и непреклонной.

Речи главной героини, в которых она обращается к своему народу, вызывают глубокие чувства. В ее простых словах заложены мечты о свободе, вера в победу и горячая любовь к родной земле. В фильме Томирис не произносит много слов, но ее поступки, и, главное, подвиги, говорят за нее. Ей удается объединить раздробленные племена, вопреки их междоусобным конфликтам.

И в этом непростом деле она проявляется как талантливый стратег, предлагая своим воинам умную военную операцию. Она является дочерью вождя массагетов Спаргапа, который научил ее, что в бою важна не только физическая сила, но и хитрость и умение.

В результате этого исторического сражения, запечатленного в веках, Кир, алчный царь персов, был побежден. Знаменитыми остались слова Томирис, когда, опуская голову Кира в кожаный мешок, наполненный человеческой кровью, она сказала: "Ты жаждал крови, царь персов, так пей ее теперь досыта!" Эта сцена стала финальной точкой в истории... [3].

Безусловно, надежды на то, что будут созданы еще многочисленные репрезентации Томириса в различных форматах, включая сериалы и мультфильмы, являются вполне обоснованными. Фильм "Томирис" Акана Сатаева стал всего лишь одним из возможных вариантов интерпретации этой исторической личности, и он заслужил признание публики.

В будущем можно ожидать, что создатели проектов будут вдохновляться образом Томириса и пересматривать его через свой собственный художественный призму. Каждое новое поколение режиссеров, сценаристов и художников будет приносить свой взгляд на эту легендарную фигуру.

Важно подчеркнуть, что образ Томириса остается не только источником вдохновения для художников и кинематографистов, но и способом сохранения и передачи культурных традиций и обычаев той эпохи. Ее история дает нам уникальную возможность изучать и понимать древние обычаи и ценности, которые были важными для ее народа.

Следует отметить, что будущие репрезентации Томириса могут отличаться от той, которую мы видим сегодня, и это нормальное явление. Каждое новое поколение приносит свои собственные взгляды и интерпретации, что позволяет нам увидеть образ Томириса в новом свете и более глубоко понять его значимость и актуальность для современного общества.

Список источников/литературы
1. Женщина-вождь в историческом фильме и мнения о «подготовке почвы» https://rus.azattyq.org/a/kazakhstan-premiere-of-the-feature-film-tomiris/30188253.html
2. Golovchenko N.N. "Tomiris": Searching for Identity // Historical Courier,2022, No. 5 (25), pp. 222-230. [Available online: http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-19.pdf]
3. Областная газета Рудный Алтай https://rudnyi-altai.kz/velikaya-doch-velikoj-stepi
4. Тулембаева А. Жар-птицы великой степи «Посланная небом Томирис». Алматы «Триумф», 2010г.
5. Джандарбеков Б. Томирис. Алматы «Жалын», 2009 г.
6. Толебиев А. Өнер өрісі. Алматы «Өнер», 2011 ж.
7. Коломийцев И. «Тайны Великой Скифии». Москва, Олма-Пресс, 2010г.
8. Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Образ воина в искусстве населения Казахстана сакского времени // Stratum plus. 2019. № 3. С. 183-215.
9. Фиалко Е.Е. Паноплия скифских воительниц // Tyragetia. Serie noua. 2011. Vol. V [XX], nr. 1. P. 265-278.

Әйнеков Марат Өмірсерікұлының шығармашылығындағы тарихи тұлғаларға арналған шығармалары

Жаңбыршиева А.О.
Т.Жүргенов атындағы
Қазақ Ұлттық Өнер академиясы
Алматы қ., Қазақстан
aigul.orunbasarovna.17@mail.ru

Түйін: Ұсынылған мақала Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, мүсінші, Халықаралық симпозиумдардың лауреаты, қазақ және басқада шет елге аты әйгілі және белсенді түрде еңбек етіп жүрген Марат Өмірсерікұлы Әйнековтың шығармашылығына арналған. Сонымен қатар, мақала кейіпкері еңбек еткен жылдарындағы монументальды ескерткіштері мен қоңдырғылы мүсін шығармалардың шеберлік кәсіптерін меңгеруіндегі өзіндік құндылығы жайлы сөз қозғалады. Бірқатар еңбектеріне өнертану тұрғысынан талдаулар жасалынады.

Резюме: Статья посвещена творчеству корифея казахской скульптуры Марата Айнекова, его месту и роли в развитии национальной скульптурной школы.

Ключевые слова: изобразительное искусство, скульптура, композиция, монументальная искусства, образ
Кілт сөздер: Мүсін өнері, композиция, монументальды өнер, образ, бейнелеу өнері.

2023 жылы Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері Марат Өмірсерікұлы Әйнеков тірі болғанда қазір шығармашылық толысқан шағы – 82 жасқа толған болар еді. Ол өмірге ғашық еді. Оған өзінің айналасындағылардың бәрі де қызық болатын. М. Әйнеков әрдайым сабырлы, салмақты және ішкі жан дүниесі өте кең болды. Тұлғасы да батырлардай, ұзын бойлы болатын. Барлық зор денелі адамдар сияқты мейірімді де кең пейілді, ақылды да барлық нәрсеге түсіністікпен қарайтын.

Марат Әйнеков 1941 жылы 22 маусымда Қарағанды облысының Балқаш қаласында дүниеге келеді. Шебердің мүсін өнеріне деген ынта-ықыласы бала кезінен-ақ қалыптасқан. Оның әрбір балаға тән жарларды, жерді сызғылап ойнауға, қолына түскен қағазға сурет салуға деген құштарлығы өте зор болған. Мектеп бітірер алдында үлкен бір көрмеге барып, тамаша

әсер алғаны соншалық – мүсін өнерін өміріне серік етуге бел байлады. Өзінің туып-өскен жері, Қарағанды облысының Балқаш қаласындағы орта мектепті бітіргеннен кейін кәсіби түрде суретші, мүсінші мамандығын игеру мақсатында Алматыға келіп, Н.Гоголь атындағы көркем-сурет училищесіне оқуға түседі [1, 27 б.]. Оқып жүріп, арасында әскери борышын да өтеді. Осы оқу орнын үздік бітіріп шыққаннан кейін жолдамамен қазіргі Санкт-Петербург қаласына оқуға жіберілді. Онда Көркемөнер академиясын суретші-мүсінші мамандығы бойынша алты жыл оқып, үздік бітіріп шықты. «Ұстазы мықтының – ұстамы мықты» демекші, шын мәнінде Әйнековті петерборлық мәдениет көкке көтерді. Мұнда белгілі академиктер, КСРО халық суретшісі Вениамин Борисович Пинчук, Николай Степанович Журавлев, Михаил Константинович Аникушин секілді есімдері бүкіл Одаққа белгілі мүсіншілерден дәріс алып, тәжірибесін жинақтады.

Марат Әйнеков Ленинградтан оқу бітіріп Алматыға келгенде, мұнда қазақтың қос шынары – Әлия мен Мәншүктің ескерткішін жасауға байқау жарияланған екен. Осы байқауда мүсінші бағынды сынап, жеңіске жеткен. Әлия Молдағұлованың ескерткішін жасау Марат Әйнековке бұйырды. Қазақтың батыр қызының бейнесін сомдау үшін суретшіге көп ізденуге, талай кітапты парақтауға, тіпті Әлияның қаза тапқан жері Ресейдің Псков облысындағы Новосокольники қаласына барып, жергілікті тұрғындармен жолығып, әңгімелесті. Олардың Әлия Молдағұлова туралы әңгімелерін тыңдап, мүсіншінің көз алдына батыр қыздың бейнесі келді. Өзі қаршадай он жеті жасар қыз қолына мылтық ұстап, Отан үшін жанын қиған еді. Бет-бейнесін көз алдына келтіріп, бар болмысын сезінгенде барып Әлияның ескерткішін жасауға кірісті. Расында да - бұл тұлғаның ұлттық рухы күшті болды. Қазақ халқының батыр қызға тән сыртқы келбет, қазақы мінезділікті, қайтпас қайсарлығы, ішкі зор күш-жігерін дәл суреттеліп, портреттік ұқсастығын келтірумен бірге, мүсінші кейіпкерінің образын аша білген. Ескерткішті көрген адам сол адамның рухын сезінгендей болады (1- сурет).

Осы орайда кейіпкердің ішкі жан дүниесіндегі буырқанып жатқан ғажайып рухани сезімдерді сомдауда автордың мүмкіндігінің, дайындығының мол екендігіне шүбә келтіре алмаймыз. Бұл Марат Әйнековтың мүсін өнеріндегі қыр-сыры мол шеберлікті терең меңгеруінен, өзіне-өзі қатаң талап қоя білуінен, жауапкершілік сезімін терең түсінуінен деп білуіміз керек.

Марат Әйнеков XX – шы ғасырдың 1970-80 жылдарынан бастап өмірінің ақырына дейін еліміздің мәдениетіне өз үлесін қосып, табиғат дарытқан қасиетті өнері арқылы туған жұртына қалтқысыз еңбек етті. Мүсінші Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайратері, Суретшілер Одағының мүшесі, 1973-1993 жылдары Қазақстанның Ресейдің Суретшілер мен мүсіншілер одағының мүшесі; ЮНЕСКО жанындағы Халықаралық суретшілер қауымдастығының мүшесі. Чехословакия, Германия, Польша, Нидерландия, Венгрия, Тайланд, Өзбекстан, Украина, Түркияда мүсіндеу өнері бойынша өткен халықаралық симпозиумдардың қатысушысы. 1987 жылы «Еңбектегі ерлігі үшін» медалімен, 1986 жылы Польшадағы Ороньск қаласында тас мүсіндеме бойынша халықаралық симпозиумның алтын медалімен, 1983 жылы Баку қаласында КСРО Суретшілер одағының, биеннале Құрмет грамоталарымен марапатталған. 1989 жылы Германияның Хойесверде қаласында тас мүсіндеме бойынша халықаралық симпозиумда 1-ші орынды иеленді [2, 55 б.].

Сонымен қатар, Марат Өмірсерікұлы Алматы қаласынан бастап, өзге қалаларда бой көтерген көптеген монументті ескерткіштердің авторы болып саналады. Атап айтқанда, Орал қаласындағы В.И. Чапаев ескерткіші (1980 ж.), Қызылорда қаласындағы Асқар Тоқмағамбетов монумент ескерткіші (1985 ж.), Жаркент облысындағы Ыбырай Алтынсариннің ескерткіші (1986 ж.), Атырау қаласындағы Қаныш Сатпаевтың ескерткіші (1988 ж.), Алматы қаласындағы Шәкен Аймановтың ескерткіші (1991 ж.), Петрапавл қаласындағы Мағжан Жұмабаев ескерткіші (1992 ж.), Петрапавл облысындағы Ғабит Мүсірепов ескерткіші (1993 ж.), Жезқазған қаласындағы Сәкен Сейфуллиннің ескерткіші (1994 ж.) және т.б. ұлы тұлғалар құрметіне арнап сомдалған туындылары да ерен еңбектің жемісі

екені анық. Сондай-ақ, қолтаңбасы айқын, кәсіпқой мүсінші еңбектерінің сапалық деңгейін анықтайтын шет елдерде орындалған туындылары да аз емес. Олардың қатарына Мәскеу қаласындағы «Абай Құнанбаев» монументтік кешені (2006 ж.), Анкара және Сиврихисар (Түркия) қаларындағы «Ататүрік» ескерткіші, Тегеран қаласындағы (Иран) «Абай» ескерткіші, Анкара (Түркия) қаласындағы Мұхтар Әуезов ескерткіші (1999 ж.), Кечиорен (Түркия) қаласындағы Мағжан Жұмабаев естелік тақтасы (1999 ж.), және тағы басқа осы сияқты шоқтығы биік шығармалары бар. Мүсіншінің орнатылған ескерткіштері бүгінде сол қалалардың көрікті орындарына айналған. Оларды тамашалаған сайын тыңдай түскін келеді. Өйткені, мүсін өнері сөзді қажет етпейді, тек үнсіз үңілген адам ғана құпиясына бойлай алады.

Мүсіншінің шығармашылығында тағы бір монументальды маңызды орын алған тұлға, қазақтың айтулы азаматтарының бірі, ұлт мақтанышы, ұлы ақын, жазушы Мағжан Жұмабаев ескерткіші. Қазақтың ұлы ақыны Мағжан Жұмабаевқа (2-сурет) арналған ескерткіш Петропавл қаласының Интернациональный көшелерінің қиылысында орналасқан. Ескерткіш 1993 жылы ақынның 100 жылдығына орай ашылды. Ескерткіш отырған Мағжанның үш метрлік қоңыр гранит фигурасы түрінде жасалған. Ақының иығында биік ойдың нышаны іспетті сұңқар отыр. Мүсінші Мағжан образында дарашыл ақын, сыршыл ақын екенің айқын айнытпай берген. Мүсіндік портретінде жазушы келбетінің ерекшелігін, оның күрделі рухани жаратылысын көрсету арқылы дәл тапқан. Қаламгердің қауырт ой толқытқан жүзіндегі тебіреніс бір қырынан алынған ракурстан маңдай алдына бірте-бірте ойысқан сайын басылып ойшыл, сәл мұңды қалыпқа түседі, оның осы қобалжыған ойын ештеңе де сейілте алмайтын сияқты. Бұл қашанда да өшпейтін шынайы образ. Мұнда мүсіншінің ақынның әрбір шығармасын жақсы білетіндігі сондай, осындай сезгірлігінің арқасында ғана тамаша толық мүсінді жасап шығаруға болатынын көруге болады.

Марат Әйнековтың істеген жұмыстарының көрген адамның оның өмірінде мүсін өнерінің қаншалықты қымбат болғанын түсінеді. Қай халықтың болмысын ұлттық реңін, дара құбылысын танытатын құдірет –өнер. Ал, мүсін өнері тазалықты сүйетін ауыр әрі құдіретті өнер. Бұл өте талғамдықты, жеке тұлғаның жан-жақты болуын талап етеді. Міне, осы қасиеттер дарынды мүсінші Марат Әйнековтың бойында бар. Марат Өмірсерікұлы артына қалдырған туындылары қашанда халықтың жадында сақталатынына сенімдіміз. Жалпы, Марат Әйнеков көрнекті мүсінші, оның шығармашылығы классикалық академиялық реализм әдісіне негізделген, бұл көңілге қонымды және көркем монументалдық және сәндік-парктік сипаттағы шығармалардың тууына ықпал етеді. Көркемдік сипаты мен орындау шешімінің жоғары кәсіпқорлығы оның шығармаларын қай жанрда болсын өзгешелендіріп тұрады. Мүсіншінің шығармашылығында монументтік туындылармен қатар, қондырғылы композицялары да ерекше құндылыққа ие. Қондырғылы жұмыстарында ол тақырыптың негізгі мазмұнын терең қозғап, өзіндік қозғалыстағы күрделі формамен түрлендіреді. Сонымен қатар әрбір композицияның пластикалық көркем шешімі тақырып аясынмен үндес шешіледі. Осы тұста мүсіншінің ағашпен, қоламен, таспен тағы басқа кез-келген материалмен жұмыс жасауында үлкен шеберлік, кәсіби шеберлік бірден байқалады. Мүсінші өзінің құнды шығармалары арқылы қондырғылы мүсін өнерінің көркемдік танымы мен деңгейін биікке көтерді. Мүсіншінің «Нұрмұхан Жантөриннің портреті» (1983 ж.), «Кенесары» (1985 ж.), «Ұлымның портреті» (1986 ж.), «Аманың портретінде» (1989 ж.), «Индира Ганди» (1992 ж.), «Ақсақал» (1993ж.), «Ана сезімі» (1995 ж.), «Родео» (1995 ж.), «Досымның портреті» (1996 ж.), «Ат күресі» (1996 ж.), «Қыз» (1996 ж.), «Барыш Манчо» (1998 ж.), «Қорқыт ата» (2000 ж.), «Кездесу» (2001 ж.), «Бүркіт» (2003 ж.), «Жанұя II» (2005 ж.), «Шәкәрімнің портреті» (2009 ж.), «Қануар мен адам» (2011 ж.), «Құс пен қыз» (2012 ж.), «Эволюция» (2013ж.) т.б. шығармашылық жұмыстары халықтың көңілінең шығып, жүректерінен орын ала білген.

Марат Әйнековтың өзінідік мәнері басқа қазақ мүсіншілерден мүлдем өзгеше. Мүсіншінің ең жақсы көретін материалы ағаш болатын. Ол ағаш материалының қыр-сырын толығымен бағындырған және өз мақсатына жету үшін өзге материалдарды да ағаш

материалмен үйлестіріп жұмыс жасап көрді. Әйнеков өзінің ең тәуір деген қоңдырғылы мүсін шығармаларын ағаш материалдан жасады. Ағаш материалға қызығушылығы ұстазы Исак Иткиндтен дарыған. Ағаш өте жұмсақ материал, мүсіншілер үшін. Бұл материалдың табиғи ерекшелігін пайдалана отырып, оны жобалаған туындының мазмұнына байланысты таңдайды. Ағаш материалдардан детальдарды өңдеу қиынға соқпайды, сондықтан бұл материалды қондырғылы мүсінде қолданды. Мүсіншінің көптеген жұмыстары формасы жағынан да, тақырыбы жағынан да өте күрделі. Және де қондырғылы мүсіндерінен қай тақырыпта болмасын философиялық, символикалық ой салатын жұмыстар деп анық айтуға болады. Ұлы тарихи тұлғаларға арналған портреттерінде кейіпкердің жан дүниесін, рухани байлығын, оның еңбегін де көре аламыз. Портретпен жұмыс істеу кезінде де алдына қояр мақсаттарын қатаң ой елегінен өткізеді. Әсіресе Ағашқа ойып жасаған портреттері мен портрет типтері кейіпкерлердің тұңғиық сезімін дәл табуымен ерекшеленеді. Әйнековтың ағаштан мүсінделген портреттері «Кенесары» (1985 ж.), «Құрманғазы» (1997 ж.), «Индира Ганди» (1992 ж.), Нұрмұхан Жантөриннің портреті» (1983 ж.), «Қорқыт ата» (2000 ж.), «Шәкәрімнің портреті» (2009 ж.) секілді портреттері мүсін өнерінің озық үлгісі қатарына жатады. Әйнеков шығармашылығында портрет жанрыда көп жұмыстар жасады. Оның шеберлігі тек пішін мен ұқсастықты ғана берумен шектелмей, асқан байқампаздықты, портрет кейіпкерінің рухани дүниесіне терең бойлай білушілік қабілетінде. Оның бүкіл шығармашылығында осы міндет үдерісінен шығуды ұдайы ұстана білді. Шебердің портерттері әдетте, мұқият ұзақ қарауға арналған. Мүсінші, көбінесе, кеудесімен салынған портреттер орындады, кейде пішіннің бас бейнесін сомдаумен де шектеледі. Оның портреттерінің ерекшелігі композицияның тік құрылымында, бет-әлпеттің әсем сомдалуында.

Мүсін өнерінде образ басты орын алады. Ал, Әйнековтың портрет шығармаларында образды жан-жақты толық ашып сомдап бейнелеуімен ерекшеленеді. Мүсіншінің ағаш өңдеу тәсілімен орындалған «Нұрмұхан Жантөриннің портретті» атты көркем туындысы қазақтың белгілі актердің образдық келбеттік тұлғасының психологиялық мінез құлқын ашып көрсеткен (3- сурет). Н.Жантөриннің үздік образ ретінде өнертанушылар тарапынан да жоғары бағасын алған. Бұл қашанда да өшпейтін шынайы образ. Мұнда мүсіншінің адамның анатомиясын жақсы білетіндігі сондай, осындай сезгірлігінің арқасында ғана тамаша толық мүсінді жасап шығаруға болатынын көруге болады. Театр және кино актердің жеке басының бірегей қасиеттерін, оның қайталанбас жұртқа танымал сырт келбетін, ұстамды қызбалық көңіл-күйін және оның шығармаларында атойлап тұратын айрықша шығармашылық қуатты осы портрет арқылы біріктіріп көрсетті. Оның тұтастай кескін-келбеті мен мүсін тұлғасының мығымдылығын, бет әлпетінің мүсіндік пластикалығын, шытыңқы қабағы мен салмақты өткір көзқарасын дәл келтірген.

Әйнеков «Индира Ганди портретін» (1992 ж.) де асқан шеберлікпен орындады. Индира Ганди шығыс әйелдері арасынан шыққан тұңғыш үкімет басшысының бейнесін сомдау үлкен жауапкершілікті талап етеді. Оның жүзінде зілді салмақтылық, ерлікке толы көңіл күй, қайтпас қайрат, еркіндік және нағыз әйел символының белгісі бар. Біздің көз алдымызда қилы тағдырды өмір ауыртпалығын басынан көп өткерген, бірақ өзінің ішкі жан сезімін сыртқа шығармай сақтай білетін зор тұлғалы әйелдің жарқын образын көре аламыз. Портретке мұқият қарасақ бір сыр бар. Өйткені, ол кейіпкердің ішкі жан дүниесін, сезімін ашып көрсетіп, бейненің ішкі сырын сездірмек болады. Мүсінші Индира Гандины тек ел билеуші ғана емес, білім ғылымнан хабары бар сабырлы, ақылды, салмақты әрі дана етіп сомдайды. Портретте Ганди өзіндік даралығымен еркшеленіп, үлкен ой үстінде бейнеленген. Дегенмен, мүсінші Гандинің бойындағы барлық ішкі тебіреністі оның бет әлпетіне жинақтап шешеді (4- сурет).

М.Әйнеков өз шығармашылығында тарихи тұлғалар бейнесін қайта жандандырумен айналысқан, тәуелсіздік алған жылдары оған деген сұранысты айқын сезінген мүсінші. Мүсіншінің тарихи тұлғаларға арналған шығармалары философиялық пайымдау кеңдігімен, адамдардың психологиялық жан-күйін дәл де тартымды бере біліуімен ерекшеленеді.

Мүсін өнерінің шебері, тамаша талант иесі Марат Әйнеков – қайталанбас мүсін өнер туындыларын сомдаумен бірге ұстаздық қызметінде алып жүрген. Кез-келген адам ұстаз бола алмайды. Себебі, ұстаздық өнер-тағылымы терең өнер. Ал өнерлі болу кез-келген адамға қона бермейді. Олай болса, шын ұстаз болу үшін табиғи дарын, ізгілікті ізденіс пен ерен еңбекке ұштастырылуы шарт. Марат атамыздың тұла бойынан осы қасиеттердің лебі есіп тұрғанын әріптестері мен шәкірттері жоққа шығармайды. «Шәкіртсіз ұстаз тұл» дегендей, Марат Әйнеков өзінен кейін қазақ өнерін жалғастырып дамытатын кәсіби мамандар мен белгілі мүсіншілер, көптеген дарын иелерін тәрбиелеп шығарған ұстаз. Оның бойында ұстаздық қасиет болғандықтан, шәкірттеріне білімі мен жинаған тәжірибесін және көрген-түйгендері мен ой-толғамдарын жеткізуге әрдайым тырысатын. М.Әйнеков 1973-1994 жылдары Н.В. Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училищесінде жастарға кәсіби білім берумен айналысты, ал 2006 -2012 жылдары Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында мүсін кафедрасының аға оқытушы, доцент болып еңбек етті, 2012 жылы оны Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университеті сабақ беруге шақырады. Әйнеков 2014 жылға дейін сол оқу орнында мүсін жасаудың шығармашылық шеберханасына жетекшілік еткен. Марат Өмірсерікұлы бірқатар мүсіншілер тобын тәрбиелеп үлкен өнерге жол көрсетті. Оның түлеп ұшқан түлектері қазақ бейнелеу өнеріндегі ҚР Суретшілер одағының мүшесі, «Тарлан» мемлекеттік сыйлығының лауреаты, халықаралық өнер фестивальдардың жүлдегерлері болған. Атап айтсақ, Төлеш Шоқан, Мәлік Жунісбаев, Жаубасар Қалиев, Асқар Есенбаев, Бек Тулеков, Мұса Сеисов, т.б. еді.

Марат Өмірсерікұлының істеген жұмыстарын көрген адамның оның өмірінде мүсін өнерінің қаншалықты қымбат болғанын түсінеді. Мүсіншінің бар мақсаты туған халқының игілігіне қызмет ету болды. М.Әйнековтың шығармашылығы қашанда халықтың жадында сақталатынына сенімдіміз.

Пайдалынған әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасында кімнің кім екені. Екі томдық анықтамалық. Алматы, 2011 жыл. ISBN 978-601-278-473-2
2. О жизни Марата. Алматы., 2004 г.-С.12
3. Он не лепит горбатого// ЭкспрессК. №166(18244) 08.09.2016 г. –С.7

ВИРТУАЛЬНЫЕ МУЗЕИ КАК ИНСТРУМЕНТА КУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ.

Абдибекова Г. Д., ***магистрант 2 курса***
Казахский национальный университет имени Аль-Фараби, г. Алматы
e-mail: *Gazibekmuratova@gmail.com*
Научный руководитель – **Наурызбаева А. С.,** ***доктор PhD, доцент***
Казахский национальный университет имени Аль-Фараби, г. Алматы
e-mail: *ainash.designer@gmail.com*

Аннотация*. В статье обсуждается появление и преимущества виртуальных музеев как новой формы цифрового пространства, которое позволяет людям получать доступ к*

экспонатам и артефактам со всего мира в онлайн режиме. В статье подчеркивается доступность и инклюзивность виртуальных музеев, поскольку они предоставляют возможность ознакомиться с экспонатами людям с физическими ограничениями, живущим в отдаленных районах или с различными стилями обучения. Подчеркивается потенциал виртуальных музеев по сокращению углеродного следа, связанного с физическими музеями и продвижению устойчивых практик. Кроме того, в статье признается, что виртуальные музеи не могут заменить физические музеи, но могут дополнить существующий контент и улучшить общий опыт музейного дела. Для выявления значимости виртуального музея в Казахстане был использован смешанный метод исследования.

Ключевые слова: виртуальный музей, цифровизация, образования, кибер исскуство, виртуальная реальность, выставка, история, культурное наследство, мультимедиа

Abstract. *The article discusses the emergence and benefits of virtual museums as a new form of digital space that allows people to access exhibits and artifacts from all over the world online. As well, the article highlights the accessibility and inclusiveness of virtual museums since they provide opportunities for people with special needs, remote areas, or different learning styles to experience exhibits. The aim of virtual museums is to reduce the carbon footprint associated with physical museums and promote sustainable practices. In addition, the article recognizes that virtual museums cannot replace physical museums, but can complement existing content and improve the overall museum experience. A mixed research method was used to identify the significance of the virtual museum in Kazakhstan.*

Key words: virtual museum, digitisation, education, cyber art, virtual environment, culture heritage, exhibition, multimedia, history

Исследование пространство виртуальных музеев является попыткой изучения влияния виртуальных музеев на культурное взаимодействие и образование с акцентом на их эффективность в продвижении инклюзивности и доступности для различных аудиторий. В ходе исследования изучен потенциал виртуальных музеев для улучшения музейного опыта и расширения охвата учреждений культуры глобальной аудиторией. Также, исследования демонстрируют роль виртуальных музеев в продвижении устойчивых практик в музейном секторе и сокращении углеродного следа, связанного с физическими музеями. Результаты этого исследования внесут вклад в понимание потенциала и ограничений виртуальных музеев как инструмента культурного взаимодействия и образования.

Научная значимость результатов исследования влияния виртуальных музеев на культурное взаимодействие и образование многогранна. *Во-первых*, результаты исследования могут послужить основой для разработки и внедрения программ виртуального музея, которые эффективны в продвижении инклюзивности и доступности для различных аудиторий. Определяя функции и форматы, которые лучше всего подходят для различных групп людей, учреждения культуры могут адаптировать свои программы виртуальных музеев таким образом, чтобы они были более увлекательными, образовательными и инклюзивными.

Во-вторых, результаты исследования могут способствовать пониманию роли виртуальных музеев в продвижении устойчивых практик в музейном секторе. Демонстрируя потенциал виртуальных музеев по сокращению углеродного следа, связанного с физическими музеями, учреждения культуры могут уделять приоритетное внимание разработке программ виртуальных музеев в рамках своих стратегий устойчивого развития.

В-третьих, результаты исследования могут дать представление о взаимодополняющих взаимоотношениях между виртуальными музеями и физическими музеями. Понимая

уникальные сильные стороны и ограничения каждого типа музеев, учреждения культуры могут разрабатывать стратегии, которые максимизируют преимущества обоих типов музеев. Например, виртуальные музеи могут быть использованы для улучшения опыта физических музеев путем предоставления дополнительного образовательного контента, содействия обучению перед посещением и расширения охвата музея за пределы его физического местоположения.

В целом, результаты исследования могут внести вклад в более широкую область цифровых гуманитарных наук, предоставляя представление об эффективности цифровых технологий в продвижении культурного взаимодействия и образования. Поскольку все больше учреждений культуры используют цифровые технологии как способ охвата более широкой аудитории, результаты этого исследования могут послужить основой для разработки лучших практик и руководящих принципов для цифровых культурных программ.

Во все времена музеи традиционно были физическими пространствами, которые позволяют людям приобщаться к искусству, культуре и истории. Однако появление виртуальных музеев произвело революцию в музейном деле, предоставив людям доступ к экспонатам со всего мира через цифровые пространства. Виртуальные музеи — это онлайн-платформы, которые предлагают захватывающий опыт, интерактивные экспонаты и образовательный контент, к которому можно получить доступ в любое время из любой точки мира [1].

Доступность и инклюзивность виртуальных музеев делают их многообещающим инструментом культурного взаимодействия и образования. Виртуальные музеи могут предоставить возможность людям с физическими ограничениями, живущим в отдаленных районах или с различными стилями обучения ознакомиться с экспонатами и взаимодействовать с учреждениями культуры. Кроме того, виртуальные музеи могут предлагать альтернативные форматы, такие как аудио- и визуальные пособия, чтобы сделать экспонаты более доступными для разнообразной аудитории[2].

Кроме того, виртуальные музеи могут сыграть определенную роль в продвижении устойчивых практик в музейном секторе за счет сокращения углеродного следа, связанного с физическими музеями. Они предлагают новый уровень гибкости и эффективности, позволяя музеям демонстрировать свои коллекции, не беспокоясь о хранении, консервации или физическом износе. Если раньше для потребностей обучающихся и педагогов было достаточно библиотеки и методического кабинета, то сегодня назрела необходимость говорить о современной системе хранения, обработки и трансляции различного медийного дидактического материала. Определение музейной педагогики родилось в 1989 году в НИИ культурологии, когда россий-ский ученый М. Ю. Юхневич предложил опре-делять музейную педагогику как научную дис-циплину, находящуюся на стыке музееведения, педагогики и педагогической психологии, кото-рая занимается исследованиемобразовательной деятельности музеев (М. Гнедовский, Н. Макарова, М. Юхневич., 1989: 104).

Хотя виртуальные музеи обладают многими преимуществами, они не могут полностью заменить физические музеи. Физические музеи предлагают уникальный сенсорный опыт, который невозможно воспроизвести онлайн. Тактильное и сенсорное взаимодействие с экспонатами, атмосфера музейного пространства и возможность взаимодействовать с другими посетителями и экспертами – все это аспекты, которые не могут быть полностью воспроизведены в виртуальных музеях.

Виртуальные музеи – это увлекательная концепция, появившаяся в последние годы. Это онлайн-музеи, которые позволяют людям со всего мира ознакомиться с экспонатами и артефактами, выставленными в физическом музее. Эти цифровые пространства являются инновационным способом привлечения аудитории и предлагают захватывающий опыт, к которому можно получить доступ в любое время из любой точки мира [3].

Одним из существенных преимуществ виртуальных музеев является их доступность. Люди, которые живут в отдаленных районах или имеют физические ограничения, теперь могут получить доступ к экспонатам, которые ранее были недоступны. Теперь, имея всего лишь подключение к Интернету, люди могут изучать исторические, научные или художественные коллекции, которые обычно хранятся в физических музеях.

Более того, виртуальные музеи предоставляют музеям возможность сохранять и демонстрировать свои коллекции без ограничений по пространству и времени. В отличие от физических музеев, виртуальные музеи могут демонстрировать обширную коллекцию артефактов, не беспокоясь о хранении, консервации или физическом износе. Виртуальные музеи также могут предоставлять интерактивный опыт и образовательный контент, позволяя посетителям взаимодействовать с экспонатами новыми и захватывающими способами.

Одним из наиболее успешных примеров виртуального музея является платформа (Google Arts & Culture platform) [4]. Он предлагает виртуальные экскурсии по некоторым из самых известных музеев мира, таким как Британский музей в Лондоне, Лувр в Париже и Музей искусств Метрополитен в Нью-Йорке. Платформа также содержит обширную коллекцию оцифрованных произведений искусства, артефактов и объектов культурного наследия со всего мира.

Другим прекрасным примером виртуального музея является онлайн-портал Смитсоновского национального музея естественной истории [5]. Он предлагает виртуальные экспонаты и интерактивные занятия, демонстрирующие обширную коллекцию образцов естественной истории музея, включая динозавров, окаменелости и минералы. На виртуальном портале также представлены образовательные ресурсы и онлайн-мероприятия для учителей, студентов и семей.

Для изучения влияния виртуальных музеев на культурное взаимодействие и образование – были использованы количественные и качественные методы. Методы исследования включает:

Опрос: Проведен опрос среди разнообразной группы участников, включая людей с физическими ограничениями, живущих в отдаленных районах или с разными стилями обучения, для сбора количественных данных об их опыте посещения виртуальных музеев. Опрос включает вопросы об их доступе к виртуальным музеям, их взаимодействии с экспонатами, результатах обучения и их общей удовлетворенности виртуальным музеем.

Интервью: проведен интервью с экспертами музейного сектора, включая директоров музеев, кураторов и преподавателей, для сбора качественных данных о влиянии виртуальных музеев на культурное взаимодействие и образование. В ходе интервью был изучен потенциал виртуальных музеев для содействия инклюзивности и доступности, роль виртуальных музеев в обеспечении устойчивости музейного сектора и взаимодополняющие отношения между виртуальными и физическими музеями.

Контент-анализ: Был проведен контент-анализ программ виртуальных музеев из различных учреждений культуры, чтобы выявить общие черты, форматы и темы. В ходе анализа была изучена эффективность этих функций и форматов в продвижении культурного взаимодействия и образования, а также их потенциал для содействия инклюзивности и доступности.

Данные, собранные с помощью этих методов исследования, проанализированы с использованием как количественных, так и качественных методов. Количественные данные проанализированы с использованием описательной статистики, в то время как качественные данные проанализированы с использованием контент-анализа и тематического анализа. Результаты анализа триангулированы, чтобы обеспечить всестороннее понимание темы исследования.

На основе изложенных методов исследования, были получены количественные и качественные данные, которые позволил получить представление о влиянии виртуальных

музеев на культурное взаимодействие и образование. Данные опроса позволят получить количественное представление об эффективности виртуальных музеев в продвижении инклюзивности и доступности. Виртуальные музеи могут предложить эффективный способ привлечения разнообразной аудитории, включая людей с физическими ограничениями, живущих в отдаленных районах или с различными стилями обучения. Интервью с музейными экспертами позволили получить качественное представление о роли виртуальных музеев в содействии устойчивому развитию музейного сектора. Контент-анализ и тематические исследования позволили получить дальнейшее качественное представление об эффективности функций и форматов виртуальных музеев в продвижении культурного взаимодействия и образования.

Обсуждение результатов исследования, высветил сильные стороны и ограничения виртуальных музеев как инструмента культурного взаимодействия и образования. Полученные результаты указывают на то, что виртуальные музеи являются эффективным способом привлечения разнообразной аудитории и содействия инклюзивности и доступности. Исследование также подчеркнули потенциал виртуальных музеев для продвижения устойчивых практик в музейном секторе, уменьшая углеродный след, связанный с физическими музеями. Однако обсуждение также высветил ограничения виртуальных музеев в воспроизведении сенсорного и тактильного опыта физических музеев. В ходе обсуждения были рассмотрены взаимодополняющие отношения между виртуальными и физическими музеями и то, как они могут работать вместе для улучшения музейного опыта.

В целом, исследование внес вклад в понимание потенциала и ограничений виртуальных музеев как инструмента культурного взаимодействия и образования. Есть надежда, что полученные результаты послужат основой для разработки и внедрения программ виртуального музея, которые будут более эффективными, инклюзивными и устойчивыми.



Рисунок 1. Оценка место проекта в культуре

На этом орфографии видно, почему был выбран создание сайта и что его дополняет: для того, чтобы создать привлекательный проект, были использованы также 360 туры и видео трансляции. Таким образом, при создании проекта разрабатывались и навигационная часть сайта, и общее визуальное оформление. Сайт подразумевается таким, что найденные данные (артефакт, история, мифология) будет добавлять из различных источников.

Фактор	Результат
Пол	Оба пола
Возраст	15-50
Кто?	Школьники, взрослые и желающие узнать больше по теме
Почему выберут?	• удобная платформа • вся информация в одном месте • возможность приложить руку к контенту • регулярные обновления

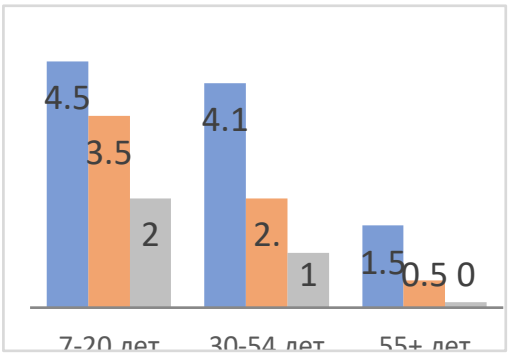


Рисунок 2. Портрет среднего пользователя

Сегментация рынка проводится для того, чтобы увидеть портрет среднего пользователя; оценить, когда и в каких условиях он будет пользоваться продуктом. Подобные проекты имеют большое значение для распространения культуры. Например, они позволяют людям с ограниченными возможностями насладиться выставками, не выходя из собственного дома. VR переносит юзеров в коллекции, расположенные на другом конце света.

Анализ аналогов виртуального музея					
Наименование объекта Авторы	Изображение сайта	Дополнительные функции сайта	Логотип	Уникальные характеристики	Сайт музея QR- код
Дарвиновский музей		• Меню управление • Дополнительная реальность • Курсы для детей		Дарвиновском музее в Москве создали виртуальный тур по пещере неандертальца 	
Музей Кремера не существует в реальности		• Библиотека произведений искусств • Меню управление • Тур по картин 360 • 3Д моделирование	KC THE KREMER COLLECTION	В нем представлены более 70 картин голландских и фламандских мастеров XVII века. На самом деле их рамы даже не стояли рядом. Все шедевры рассредоточены по разным уголкам мира.	
Галерея Тейт		• Демонстрация студии • Библиотека произведений искусств	TATE	Лондонская галерея модернистского и современного искусство создало уникальный проект На базе HTC. Там собрано картины и демонстрация студии художника Амедео Модильяни в Париже.	

Таблица 1. Анализ аналогов виртуального музея

В заключение, предлагаемое исследование направлено на изучение влияния виртуальных музеев на культурное взаимодействие и образование с акцентом на их эффективность в продвижении инклюзивности и доступности. В исследовании используется подход со смешанными методами, сочетающий количественные и качественные методы исследования, чтобы обеспечить всестороннее понимание темы исследования.

Потенциальные результаты исследования, рассмотренного выше, свидетельствуют о том, что виртуальные музеи потенциально могут стать эффективным инструментом для привлечения разнообразной аудитории и содействия инклюзивности и доступности. Исследование может также подчеркнуть потенциал виртуальных музеев для продвижения устойчивых практик в музейном секторе, уменьшая углеродный след, связанный с физическими музеями.

Однако исследование может также высветить ограничения виртуальных музеев в воспроизведении сенсорного и тактильного опыта физических музеев. В ходе обсуждения могут также быть рассмотрены взаимодополняющие отношения между виртуальными и физическими музеями и то, как они могут работать вместе для улучшения музейного опыта.

В целом, предлагаемое исследование имеет научное значение, поскольку способствует пониманию потенциала и ограничений виртуальных музеев как инструмента культурного взаимодействия и образования. Результаты этого исследования могут послужить основой для разработки и внедрения программ виртуальных музеев, которые будут более эффективными, инклюзивными и устойчивыми. Это исследование важно в эпоху, когда виртуальное взаимодействие с культурными артефактами и историей становится все более распространенным явлением, и нам необходимо понять его эффективность в выполнении своей роли образовательного инструмента.

Список использованных источников

[1] Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс] // http://www.museum.ru/RME/ - Режим доступа: http://www.museum.ru/RME/sci_virt.asp?1 (дата обращения 23.09.2016).
[2] Морунова, В,В. Виртуальные музеи и виртуализация музея // Музейный мир, № 10. - С. 5–9. (дата обращения 24.09.2016)
[3] Хадсон К. Влиятельные музеи: пер. с англ. // Хадсон, К.; пер. с англ. Мотылева. Л.– Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – С. 194.
[4] Паскоаль, С., Таллон, Л., Фуртадо, М. Культурный туризм: использование платформы Google Arts & Culture для продвижения небольшого города на севере Португалии. // В достижениях в области туризма, технологий и интеллектуальных систем: материалы ICOTTS, 2019. - С. 47-56.
[5] Кохлстед С. История в музее естествознания: Джордж Браун Гуд и Смитсоновский институт. // Публичный историк, 1988, - С. 7-26.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСТАНСКИХ КИНОФИЛЬМОВ СО СПОРТИВНОЙ ТЕМАТИКОЙ: УСТРОЙСТВО И ФОРМА

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ КИНОФИЛЬМДЕРІНІҢ СПОРТТЫҚ ТАҚЫРЫПТАҒЫ КӨРНЕКІЛІГІ: ҚҰРЫЛЫМЫ МЕН ФОРМАСЫ

VISUALIZATION OF MODERN KAZAKH FILMS WITH A SPORTS THEME: STRUCTURE AND FORM

Кудайберлиев Баглан Ерланович
Магистр искусствоведческих наук,
преподаватель кафедры «Режиссура экранных искусств»
факультета «Кино и ТВ»,
Казахская национальная академия искусств
имени Темирбека Жургенова,
Город Алматы, Республика Казахстан
banhudai@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема внутреннего устройства современных казахстанских кинофильмов со спортивной тематикой сквозь призму визуализации в контексте глобальных процессов и приемы выразительности произведений в отношении зрителя. Целью

статьи является комплексный анализ художественных особенностей произведений и стратегии их восприятия. Изучаются драматургические решения, формальные воплощения, постановки тем и пути их реализаций сквозь призму авторской концепции о природе человека. Осуществленный историко-киноведческий, структурно-семиотический, формально-фильмический анализы позволили проникнуть в проблематику темы и выявить идеи в синхронном и диахронном разрезе, детализировать культурные, исторические, кинематографические и эстетические предпосылки их формирования и преобразования. Актуальность данной статьи в том, что она предполагает попытку исправить складывавшиеся тенденции в развитии отечественного киноведения и таким образом соответствовать современным влияниям эпохи в отечественной науке.

Аннотация. Бұл мақалада жаһандық үдерістер контекстіндегі визуализация призмасы арқылы спорттық тақырыптағы қазіргі қазақ фильмдерінің ішкі құрылымы мәселесі және туындылардың көрерменге қатысты экспрессивтілік әдістері қарастырылады. Мақаланың мақсаты – шығармалардың көркемдік ерекшеліктері мен оларды қабылдау стратегиясын жан-жақты талдау. Драмалық шешімдер, формалды бейнелеулер, тақырыптарды беру және оларды жүзеге асыру жолдары автордың адам болмысы концепциясының призмасы арқылы зерттеледі. Жүргізілген тарихи-кинотану, құрылымдық-семиотикалық, формальды-фильмдік талдаулар тақырыптың мәселелеріне енуге және синхронды және диахрондық контексте идеяларды анықтауға, олардың қалыптасуының мәдени, тарихи, кинематографиялық және эстетикалық алғышарттарын егжей-тегжейлі көрсетуге мүмкіндік берді. түрлендіру. Бұл мақаланың өзектілігі оның отандық кинотану дамуының қалыптасып келе жатқан тенденцияларын түзету әрекетін қамтиды және осылайша отандық ғылымдағы дәуірдің заманауи әсерлеріне сәйкес келеді.

Annotation. This article examines the problem of the internal structure of modern Kazakh films with a sports theme through the prism of visualization in the context of global processes and methods of expressiveness of works in relation to the viewer. The purpose of the article is a comprehensive analysis of the artistic features of works and the strategy of their perception. Dramatic solutions, formal embodiments, presentation of themes and ways of their implementation are studied through the prism of the author's concept of human nature. The carried out historical-film studies, structural-semiotic, formal-film analyzes allowed us to penetrate into the problems of the topic and identify ideas in a synchronous and diachronic context, detailing the cultural, historical, cinematic and aesthetic prerequisites for their formation and transformation. The relevance of this article is that it involves an attempt to correct the emerging trends in the development of domestic film studies and thus correspond to the modern influences of the era in domestic science.

Ключевые слова: визуализация, кинематограф, казахстанский, спорт, кинофильмы, форма, структура, устройство, содержание, драма

Түйін сөздер: визуализация, кино, қазақ, спорт, фильмдер, форма, құрылым, құрылғы, мазмұн, драма

Keywords: visualization, cinema, Kazakh, sports, films, form, structure, device, content, drama

Кинематограф – динамическое явление, изменяющееся от различных подходов и точек использования; феномен, являющийся собирателем различных творческих и авторских элементов в качестве концентрации визуальных направлений. Кино стремится к сложности жизни, – но любое целеустремленное применение упрощает его изначальную характеристику и многогранность. Частый способ использования кинематографической клавиатуры –

утилитарный: напечатать в сознаниях зрителей определенную мысль или идею. Среди актуальных тенденций в современном казахстанском кинематографе существуют кинофильмы со спортивной тематикой. У развертываемой в этих произведениях мысли о спортивной, физической, материальной стороне человеческого существа имеется свои определенные механизмы устройства в контексте кинематографической формы и драматургического содержания. Наиболее типичными и отображающими имеющиеся инвариантные пункты о спорте являются два кинофильма со схожими содержательными блоками и внешними схемами – «Паралимпиец» и «На старте».

Современный казахстанский кинофильм «Паралимпиец» (2022 г.) – из этой категории. На защиту выносится односоставный постулат: надо уважать людей с особыми потребностями. Идея оформлена в составе гуманистических направлений, существовавших с начала европейских тенденций эпохи Просвещения. Фильм визуализируется между концептуальными мыслями о природе человека. Содержание развертывается сквозь формальный подход – имеется изречение поэта и писателя И. Бродского: «одной из главных проблем поэзии становится просодия» [1]. «Паралимпиец» – картина, снятая режиссером Алдияром Байракимовым (при содействии Государственного центра поддержки национального кино), повествует о жизни лыжника Максата Куанышбаева (сыграл Аскар Ильясов), который из-за аварии лишается ноги. Преодолевая по законам жанра все препятствия, – физические, моральные и психологические – спортсмен становится чемпионом зимних Паралимпийских игр в городе Пхёнчхан (Южная Корея). Фильм создан по мотивам реальных событий – лыжник-паралимпиец Александр Колядин одержал победу в спринте на 1,5 км в южнокорейском городе в 2018 году – впервые в истории Казахстана.

Имя Максат на казахском означает «цель», – и путешествие одноликого героя к своей заветной цели становится путеводной нитью, на которой держится сюжетная линия фильма [2]. Главный персонаж – летящая стрела, встречающая людей с разными судьбами. Сомнения, страхи, тревоги – лишь приливы и отливы, не меняющие общий контур океана души. Его внутренние поиски, происходящие одновременно с внешними перипетиями, ведут Максата к самому себе, к своему настоящему «я», ведь конечная цель – он сам: обновленный, расставивший ценностные координаты на карте жизни. Природа и натура фильма исчерпываются жанром. Спортивная драма предопределяет судьбу Максата: семейные проблемы в прошлом, травма и борьба в настоящем, победы и прозрения в будущем – как в профессиональной среде, так и в отношениях с окружающими людьми. «Что» в случае «Паралимпийца» – не вопрос. Восклицательный знак картины – «как». Если бы фильм назывался «Олимпиец» и повествовал бы о неудачах и успехах спортсмена-олимпийца – история имела бы окончательные и обтекаемые контуры. Но тема людей с особыми потребностями меняет тень фильма. Пытаясь уважительно относиться к таким людям, лента, наоборот, акцентирует внимание только на их ограниченных возможностях. Есть слова Годара: «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически» [3]. Можно снимать серьезные и сложные фильмы о детях, но можно снимать кино по-детски, – относясь к детям и миру несерьезно и пренебрежительно. Превратить содержание в форму. Больше уважения и позитивного отношения к людям с особыми потребностями было бы, если такой человек решал прочие жизненные цели, не связанные с его особыми потребностями – стать миллиардером, выдающимся ученым, ловить рыбу, написать роман или сочинить симфонию. Сотрудник общественной организации людей с особыми потребностями «Перспектива» Ольга Котова в одном из своих интервью говорит: «Я не хочу, чтобы мои возможности кто-то ограничивал, несмотря на мою инвалидность. Да, у меня отсутствуют ребра, да, я передвигаюсь с помощью трости, но возможности у меня так же безграничны, как и у всех остальных, и я не хочу, чтобы меня выделяли из-за моей особенности» [4]. В фильме с данным аспектом двоякая ситуация – герой и его друзья преодолевают свои физические особенности (взбираясь на крутые склоны, беря новые спортивные высоты), но вся парадигма фильма кружит только

вокруг этого. К «дважды два» прибавляется еще и единица авторского отношения – не равное, серьезное и деловое, но взгляда сверху вниз – как жалостливость «нормального» богача, бросающего милостыню просящему человеку. И эта разменная монета – показанная на экране история. Рецептуру фильма можно было бы разбавить горькой амбивалентностью – ввести в сюжет и отрицательных, негативных людей с особыми потребностями. Но детское кино не терпит взрослой сложности жизни: все положительные персонажи фильма – люди с особенностями, все отрицательные – физически развитые. Колониальное мышление в человеческой плоскости [5].

В сказочных историях свет и тьма непременно вступают в вполне реальную, не сказочную борьбу. Стабильный акцент на особенностях людей поляризует всех персонажей на разные страты. Баррикадами становятся гены, молекулы и атомы. Лейтмотивом фильма высвечивается двойная сплошная линия на автодороге: пытаясь через односоставный символ показать разделенные жизни героя и его трагически погибшего из-за аварии друга, авторы – на самом деле – спускаются на более глубокие уровни противостояния. Пустота между двумя сплошными – особенность для одних, инвалидность – для других. И обособляются уже сами люди с особыми потребностями. Так рождается ресентимент. Распространенная теория про центрального персонажа «Шинели» Гоголя – если бы дали полную волю Акакию Акакиевичу, то он бы замучил и убил всех остальных людей [6]. Во избежание этих дихотомических процессов можно также не обобщать людей по определенным признакам, но исследовать каждого – со всеми минусами и плюсами. Чтобы не получилось ложное уравнение: дважды два – пять. Ведь в более сложной геометрии параллельные линии могут пересекаться.

Фильм же «На старте» (2022 г., «Alga») развертывает историю двух братьев: Аскар (Жандос Айбасов) и Бекзат (Ербол Семкулов) Омаровы – сироты, занимающиеся грабежом ради выживания, однажды встречаются с тренером по легкой атлетике (Ерик Жолжаксынов) и, – чтобы колесо их судьбы не увязло в тропах тюрьмы, но катилось дальше по колее свободы, соглашаются профессионально заниматься спортивным бегом, взбираясь вверх и покоряя все новые вершины физики и духа [7]. Бег в кино – больше, чем бег. Фигура гордо бегущего человека сквозь горестные воспоминания, проблемы жизни и грядущие беды – маяк метафоры и силуэт символа. Перемещение героя в материальном пространстве почти всегда отсылает к тем мыслям, которые авторы пытаются обдумать сквозь абстрактное пространство экрана. Нить дороги, проходящая в спортивных драмах про марафон, соревнование, спринт и так далее, ведет к той воздушной линии света, которая озаряет кинотеатр и головы зрителей, пришедших лицезреть судьбу человека. Так Ариадна подводных умыслов указывает на истинные идеи [8]. Герои в картинах убегают физически и метафизически – от времени и места, конфликтов и ссор, общества и людей, жизни и смерти. Движение вперед – это движение ввысь: полет тем и схем; основа и повод, чтобы отрефлексировать и показать прочие части участи, видение вопроса. Сочинитель лавирует между троянским конем и дарами данайцев: «Одиночество бегуна на длинные дистанции» Ричардсона – критика современного общества, «Огненные колесницы» Хадсона – мировоззренческий конфликт, «Несломленный» Джоли – стойкость воли, «Форрест Гамп» Земекиса (часть беговой дорожки сюжета) – неостановимость жизни [9].

«На старте» Нургалиева – про взаимоотношения братьев. Бродячий мотив в строительных лесах нашего, такого же родного, как и главные герои друг другу, современного кинематографа – несущаяся двойка, обремененная тяготами невыносимой легкости казахстанского бытия [10]. Скованные одной кровью и связанные одной болью, Омаровы живут без отца, надеясь только друг на друга – ведь больше у них никого нет. С появлением тренера и его дочки Малики (Карина Кудекова), в которую влюбляются все фигуры картины, квантовым образом одиночество усиливается – появляется фантом отца, отнятого судьбой и вновь подаренного авторами уже в виде Ерика Жолжаксынова. Но эрзац-родитель не до конца выполняет функции центрального древа и духовная, психологическая связь братьев подвергается проверкам драматургии. И не выдерживает: они ссорятся, мирятся, пытаются жить дальше – но порок

сердца превращается в порог линии Бекзата – он умирает. Объяснимый фабульный ход – ведь сюжет должен бежать вперед: остановка в пустыне истории в случае кино – смерть зрителя. Структура фильма разрывается между спортивной, любовной и семейной драмой. В итоге, не выбирая до конца ничего, история избирает компромиссный вариант – Жандоса Айбасова. Аскару приходится завершать недоделанные сюжетные линии и свести все нити в единый клубок финальных титров – построить отношения с героиней (любовная часть), победить в главном марафоне (спортивная часть), и, тем самым, отомстить за брата (семейная часть). Изначальная суперпозиция экспозиции упрощается в конце до одного героя – драматургия Шредингера. Повествование с течением хронометража выдыхается и решает хотя бы дойти до финиша.

Аскар и Бекзат – tabula rasa, чистое лицо новоявленной молодежи независимого отечества, – не обремененная никакой культурой и отягощенная лишь грамматикой казахского языка. Двое в фильме почти не разговаривают – и если нарушают тишину, то только нечленораздельным мычанием, односоставными предложениями и простыми вербальными конструкциями. Им не надо коммуницировать: связь между ними – доречевая, древняя, архаическая и спускающаяся вглубь человечества. Отсюда и неспособность общаться с другими – в отличие от брата, чужому человеку надо внятно и четко передавать свою мысль или чувство. Иначе – конфликт. Ссоры же между ними самими – рябь на поверхности крепкой органической связанности. Скрепа между ними – квантовая запутанность: когда Бекзат умирает во время марафона, Аскар чувствует это. Они существуют вне формальных установок между людьми: не признают закон (Аскар все время ворует), не разделяют нормы этикета (дерясь при людях), не подчиняются этике. Жизнь героев – выживание волчат в степи людей. Как у Сулейменова: «Шел человек. / Шел степью, долго, долго. / Куда? Зачем? / Нам это не узнать. / В густой лощине он увидел волка, / Верней, волчицу, / А, точнее, мать…» [11]. Герои пытаются изменить течение своего бытия, «повернуть в другое русло» – но невозможно дважды войти в одну и ту же реку самости. Аскар – пегий пес, бегущий по лезвию, которое в конце концов разрубает его пополам. Точнее отнимает его вторую, родную половину – Бекзата. И показ таких людей – одиноких, молчаливых, заброшенных – показателен: вот они – герои нашего времени, высвеченные в анфас – лицом к зрителю: без внятного прошлого (без отца, матери, семьи, предыстории), без поддержки (запечатанные лишь кровными узами), без видимого будущего. Впереди – лишь вдаль уходящая дорога. Дорога – не узкое направление, но сплошное поле: никаких границ и правил. Набоков в своих лекциях говорил, что в русском языке есть два понятия, которые почти невозможно перевести – это «правда» и «истина» [12]. Человек как велосипед: либо надо менять себя – улучшать, совершенствоваться, становиться более гуманным и ехать вперед, либо – стать заложником архаики и «свалиться» в животное. Бекзат в фильме перекрывает движение памятью, оборачиваясь заложником духов романтического прошлого – и возвращается в лоно ушедших родителей. Аскар же преодолевает себя и отправляется – хоть и в туманное, – но будущее.

Список использованной литературы

1. Есенин С. А. Полное собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 3. Поэмы. Составление и подготовка текстов Н. И. Шубниковой-Гусевой, комментарии Е. А Самоделовой, Н. И. Шубниковой-Гусевой, – М.: «Наука» – «Голос», 1998. – 720 с.
2. Ариадна [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ариадна (дата обращения: 12. 08. 2021).
3. Виноградов В. В. Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2011. – № 2. – С. 137-144.
4. Мандельштам О. Шум времени. – М. Вагриус, 2002. – 302 с.

5. Нуар [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Нуар (дата обращения: 12. 08. 2021).
6. Хэммет Дэшил. Мальтийский сокол; Стеклянный ключ / Пер. Ю. Задорнова. - Р.: ООО «Варниене», 1992. – 320 с.
7. Чандлер Реймонд. Великий сон: Детективный роман / Пер. Л.Николаев. - Р.: Ародс, 1991. - 144 с.
8. Хемингуэй, Э. По ком звонит колокол: роман: [пер. с англ.] / Э. Хемингуэй. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 509, [3] с.
9. Вся королевская рать: [роман] / Роберт Пенн Уоррен; [перевод с английского В. Голышева]. — Москва: Издательство. АСТ, 2020. — 608 с.
10. Кафка Ф. Замок (пер. Р. Райт-Ковалевой), изд. под ред. А.В. Гулыги. — М.: Наука, 1990 (Серия «Литературные памятники»). – 221 с.
11. Сулейменов, О. Собрание сочинений [Текст]: Т. 1: Стихи / О. Сулейменов; сост. и отв. ред. С. Абдулло. – Алматы: ИД «Библиотека Олжаса», 2016. – 507, [1] с.
12. Набоков В. Строгие суждения / Владимир Набоков. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

The importance of conflict in revealing the idea of a film

Chakkanov Jamoliddin Sharifovich,
Lecturer at the Department of Art and Cultural Studies,
State Institute of Art and Culture of Uzbekistan

ANNOTATION

This article discusses the impact of the conflict and its important aspects in ensuring the excellence and professional level of modern Uzbek films. While such components as script, directing, acting, camera work, editing, costumes, music are important to ensure the success of comedy films, the artistic and ideological understanding of the topic raised in the film script, the direction of the conflict towards a specific goal, are important.

Comedy is the most relevant and responsive genre of dramaturgy, theater and cinema. Only the events covered in it, unlike other genres, cause laughter in the reader and viewer. Laughter is the main weapon of comedy. However, not every funny incident and event can become the basis for creating a comedy. In comedy, laughter must have a social status. Laughter is not for the sake of laughter, and even more so theater and cinema, the director is not to fulfill his financial obligations. Laughter should serve to convey ideas of comedic content to people. Comedy is a funny stage work that ridicules the true nature of socio-political and other events in life.

According to experts, the origin of the art of comedy goes back to the festivities held in honor of Dion, the god of pleasures, which appeared in connection with the mythical image of Siovush, who rose to the level of a Middle Eastern goddess. In the East, ancient comedy developed as a form of folk art, and in ancient Greece and Rome, comedy rose to a professional level and served as the basis for the comedy of the European Renaissance. For centuries, the genre of comedy has been looked down upon, viewing comedy as a minor literary genre meant primarily to make people laugh.[18]"

Aristotle describes this genre in his Poetics as follows. “As for comedy, this is a certain type of poetry, which also has a certain weight, in which bad characters are mentioned, people are condemned, their mores are condemned and unwanted natures are ridiculed. Often, his works are accompanied by

[18] Kadirova S. History of comedy art. T .: Publishing house "Art-journal", 2008. B. 4.

melodies that also mention reprehensible behavior. These remembered behaviors include human, animal, and malformed symbols associated with both[19]".

The purpose of comedy is not only to share laughter with the audience, but behind that laughter it serves to expose the vices and problems in society. The emergence of the genre of comedy goes back to literature. This genre had its say back in BC. We know that the playwrights of that time clearly emphasized the comic in their works. Over time, this direction has entered not only the theater, but also the film industry. The genre of comedy finds its confirmation in the film industry. The French comedian J. B. Moler, explaining his theory of "high comedy", said that this genre is a mirror of morals and a tool that exposes and corrects the vices existing in society.

The art of comedy is appropriately divided into two parts or two groups. These are satirical and humorous comedies. I. Pal, who worked in this direction, describes "the stage experience, including satirical, everyday, heroic, lyrical types of comedy, vaudeville and farce.[20]" Another scientist V. Frolov conditionally divides the genre of comedy into two parts: "satirical and non-satirical comedy[21]." It should be noted that time passes, each area develops and is studied more deeply and finds its confirmation, this change has not left the art of comedy. N.Akimov divided the comedy genre of the 1920s into two independent genres: "high comedy" and "farce comedy". "High comedy, big theme, deep idea, soft and a bit subtle humor.

The kind of comedy in which laughter reigns, but its quality depends on the author. A comedy that truly describes life and characters, and in which there is not only laughter, but also tears, tears of regret and regret. N.Akimov also spoke about the second type of comedy: "Everyday, based on reality, digesting exaggerations, very funny, refreshing for the audience. The means of expression of such comedies-farces does not allow to take high themes. Each of these experiences - they happen at every step - creates a lie[22]". In the art of cinema, the genre of comedy is fundamentally different from other genres. In this direction, events are mainly explained by laughter.

"Since the main weapon of comedy is laughter, the dramatic element in it cannot develop and rise to the level of destruction, as in tragedy. It is dangerous for an action character to be "serious", even as in a drama. Otherwise, laughter will disappear, as a result, serious thought will be reduced, ineffective, and the expected benefit from laughter will not come[23]". Chaplin made a major contribution to the art of comedy during the silent film era. His films were mostly comedies.

It is known that when writing a script, one should take into account the peculiarity of the comic conflict, which is not like the conflicts of drama and tragedy. We have seen how the conflicts of the dramatic genre ended in the victory of more positive forces. Sometimes the decision of dramatic events is left to the discretion of moviegoers. Even in this case, the viewer, drawing conclusions from the events, imagines that there will be a triumph of positive heroes.

Now, at the heart of the comedy genre, the struggle of funny situations with funny negative events is expressed. The script is based on a ridiculous fight. Conflict is fueled by this spirit. Comic conflict is characterized by unexpected amusing events. Comic conflict is basically divided into two types. satirical conflict. Conflict caused by humorous conflicts. For example, Sharof Boshbekov's comedy "Iron Woman" corresponds to a more satirical comedy genre. A comedy film based on the play by Said Ahmed "Bride Rebellion" is a work that corresponds to the genre of humorous comedy. Sh.Abbasov's film comedy "Mahallada duv-duv gaap" also belongs to the category of works with light humorous conflict humor.

Let us analyze the reflection of the conflict in sitcoms, the study of which we conduct on the basis of several artistic elements. Before analyzing the film, let's talk about what a sitcom is. A situation in which a funny scene occurs during an unexpected event is called a situation comedy. For example,

[19] Aristotle. Poetics.T.: G'. Gulam Publishing House, 1980. B. 68.
[20] Genre Pal.I.O. M., VTO, 1962. B. 29.
[21] Frolov V. Sadbi - genre playwright. M., Soviet writer, 1979. B. 252.
[22] Akimov N. V. Theatrical floor. Book. 1. L., St., 1978. B. 79.
[23] Sultanov I. Literary theory. - T .: Teacher, 1980. - B. 293.

in the film Noise of Bol, Karavoy puts an egg in his hat, and while he puts it on, his mother beats him on the head with anger, and the egg suddenly cracks. Or you can say that Karavoy falls into the furnace and becomes a witness to a secret meeting of two lovers as a comedy of situations.

We will analyze the full-length feature film "Sevginator" by screenwriter Shoira Giyosova and director and cameraman Abduvakhid Ganiev, filmed in a unique manner in the comedy genre. This film was notable for its effective use of modern technology and it was different from other films. That is why Sevginator has its fans, we will not be mistaken.

The film bears resemblance to the comedies "Iron Woman" and "Tilsima" familiar to the Uzbek audience. The hero of the feature film "Sevginator" is Malomat, a cybermachine, that is, a humanoid machine with internal organs, bone parts made of iron and a computerized head. The film is based on the process of mastering the feeling of love caused by his relationship with the outside world. The love of a cybermachine is the theme of the film, and the main idea of the film is to glorify love by showing that a machine can also love. This served as a kind of signal for the development of the storyline and conflict.

The script of this fantasy-comedy film shows a way to make human life easier through the cyberhero Malomat. The director enriched this idea with computer technologies and made the film more artistic. Before dismantling the artistic elephant, we briefly touch on the conflict and the development of events. A graduate student studying cybernetics builds a cybermachine. She is in the form of a woman, and a special program will be put on her, such as the habits and behavior of girls. This technique also contains feelings and impressions of love, and it moves through the program and makes the graduate student fall in love with it. And the applicant is a prototype of a robotic image, and he tells Malomat himself about this. A jealous robot tries to get the attention of a graduate student. But when he failed, the graduate student took the young man to the roof and tied him to a chair. The guy escapes with the help of his neighbor. When he returns after a certain amount of time, he passes out at the sight of a cyber machine that looks exactly like himself. At the end of the film, the Cyber Machine Girl and the Cyber Machine Boy remain together.

During the feature film, various interesting events, typical for the Uzbek mentality, will take place. Such a smile-inducing show will change the mood. And cheerful humor is a quality that viewers appreciate.

However, it is worth noting that the plot of the film is not original. In particular, it reminds the Uzbek viewer of the episodes of the plot of "Iron Woman", familiar to the viewer in the form of performances and films. The similarity between "Sevginator" and "Iron Woman" lies in the fact that in "Iron Woman", when Olimtoy brings a car invented by Olimtoy to develop his village to Kochkor's house, Kochkor calls the hero Alamat. And in Sevginator, when Akmal, a cybernetics graduate student, calls Hashim Sokievich, the rector of his sponsoring institution, to show him the cybermachine he built, Hashim Sokievich calls the hero Malomat.

In both cases, it seems that the inventor is not a scientist, but an acquaintance of the inventor. It is especially interesting that in "Iron Woman" it is a sign - Omen, and in "Sevginator" - a sign - Omen. Even more interesting is the appearance of the second cybermachine at the end of the feature film "Sevginator", that is, the appearance of a pair of Malomatu machines, reminiscent of the final episode, just like the appearance of a pair of Tilsima at the end of the film "Tilsima". Also in Malomat, familiar characters from the aforementioned feature film Alomat and Tilsima are repeated. Given these similarities, it should be said that the scriptwriter used ready-made finds without finding his own style. For example, it would be relatively new if the author portrayed the cybermachine protagonist as a guy. Because the young man has not yet become a cyberhero in Uzbek cinema. Another example: if the author expressed his love for a little girl or boy, whom he knew as the parents of a cybermachine, in the same way that a cybermachine showed his love for a graduate student boy, the storyline of "Sevginator" would not be similar to the films "Iron Woman" and "Tilsima". Thus, many such proposals can be cited. Therefore, the absence of new discoveries in the composition of the scenario is its minus.

As an example, it is appropriate to cite the positive side of the director's enrichment of the script based on the possibilities of technology. Directed by Abduvakhid Ganiev - revealing Malomat's face in both directions, showing the viewer the reflection of a real car inside and ensuring its rapid movement with the help of technology was a creative achievement. In particular, we will not be mistaken in saying that viewers can see some frames through the device located in the eyes of the cyberhero, the cyberhero changes clothes before going into battle, and the appearance of dark glasses, as positive aspects, is a product of the joint work of the scriptwriter and director. Based on this, we can say that the success of the film lies in the effective use of finds and techniques by the director.

At the same time, another side of the success of the film "Sevginator" is that the director transferred the present day of youth to the screen. Let us pay special attention to the fact that Maftuna's girlfriend met a guy from Germany via the Internet and the guy came to Tashkent for her. The girl, who is one of those lovers who do not understand each other, leaves her future fiancé alone at the airport, saying that she cannot go with her German lover. The girl sat down on a chair with tears in her eyes. When the guy sitting next to him asked what happened

Girl: I ran away...

Man: - From whom?

Girl: - I'm happy.

Guy: - I'm hiding too ...

Girl: - From whom?

Young man: "I'm lucky," he says, pointing back. When the girl looks back, she sees a really dark-skinned American woman who has written "FARRUKH" on a large piece of paper and is waiting for her. The negative consequences of online dating are perceived with a smile, this look tends to smile. The fact that a young man met a foreign girl on the Internet and, looking at the picture sent by the girl, says: “This is not at all similar” gives the viewer a humorous mood. Because the picture shows another girl.

The appearance of events and the inability of lovers to reach out to each other. That is, the conflict between man and the environment is the cause. Because these young people have a different nationality, a different environment and a different worldview. The fact that the director subtly reveals the events of this kind of comedy deserves special praise.

The collaboration of the artist, cameraman and director harmoniously manifested itself in bringing the visual world of the film to the audience. In the film, artist Alisher Ibragimov lined the room of graduate student Akmal with various papers and computers. A special device is placed in the room, which provides power to the cybermachine. They were clearly reflected in the frames and conveyed to the audience in an understandable form.

Watching foreign films on various topics, we are surprised to see that with the help of computer technology, strange events, deeds and miracles are realized, unimaginable and even contrary to the laws of physics. That is, we understand the richness of the film's visual world and that the theme has come to the fore. They clearly show that the attention to the means of expressiveness of the genre is strong. In the same way, the film "Sevginator" was liked by the audience as a comedy in a fantastic spirit.

In cinema, innovations made by famous creators can be used by young creators. Because cinema is an art that belongs to all nations. It can be said that Abduvakhid Ganiev, using the example of his work, was partially able to convey that it is time for us to use the possibilities of modern technologies used in foreign films in our own films.

List of used literature

1. Abdusamatov H. Drama Theory. - T .: Literature and art. G. Gulama, 2000.

2. Abulkasimova H. Fundamentals of cinematography. – T .: National Encyclopedia of Uzbekistan, 2009.

3. Akbarov H. Literature and cinema. - T: Nauka, 1981.

4. Aliyev M. Fundamentals of cinematography. - T .: Teacher, 1993.
5. Aristotle. Poetics. - T .: Literary and artistic publication named after Gafur Ghulam, 1980.
6. Kozhinov V. Types of art. - T .: Fiction, 1962.
7. Kuleshov L. Director Lesson. - M.: VGIK, 1999.
8. Mitta A. Directing and dramaturgy in cinema. - T .: Science and technology, 2014.
9. How many O.F. Basic cinematography. - M.: Enlightenment, 1989.
10. Sultanov I. Literary theory. - T .: Teacher, 1980.
11. Turkin V. Drama film. - M.: VGIK, 2007.

THE PROBLEM OF IMAGE CREATION IN MODERN UZBEK ART FILMS
ПРОБЛЕМА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОМ УЗБЕКСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ

Dzhomonkulov Khusnulla Khabibulla ogli.
Educational Faculty "Institute of History" +99899 638 64 54

Annotation. This scientific article discusses the use of artistic solutions in Uzbek feature films made during the independence period, the extent to which they can speak in the "language of cinema", as well as the role of artistic solutions, figurative means of expression in today's cinema. to what extent. It also discusses the progress we have made and the challenges we face in the future.
Keywords: Cinema, film directing, image, metaphor, figurative expression, artistic solution.
Аннотация. В данной научной статье рассматривается использование художественных решений в узбекских художественных фильмах, снятых в период независимости, степень их владения «языком кино», а также роль художественных решений, образных средств выражения в современном кино. В нем также обсуждается достигнутый нами прогресс и проблемы, с которыми мы столкнемся в будущем.
Ключевые слова: кино, режиссура, образ, метафора, образное выражение, художественное решение

In Uzbek cinema of the period of independence, a school of imaginative thinking and skillful use of artistic and visual means of expression began to emerge to achieve the overall essence of the film. In this regard, many original films produced by order of the Uzbekistan Cinematography Agency have taken the lead. Attempts to explain the author's point of view through images prompted the creation of a number of films that contributed to the development of this field.

In this regard, Ayub Shakhobiddinov, Yolkin Toychiev, Umid Khamdanov, Sarvar Karimov, Mansur Abduholikov and a number of other filmmakers took the leading role in their original films. For example, if we take such films by Ayub Shakhobiddinov as “Parizod”, “Rangsiz Tushlar”, “Otov”, made after independence, then in these three films the fate of a person, his inner experiences are expressed in the subject. - under the specified conditions. We said above that in the film “Otov”, from among the people mobilized for a war that does not belong to him, a person stands out who has his own independent opinion, that is, a “person” who does not belong to him. the mixture with the crowd stands out, indicated by the image of a lonely grass. So why is grass so far from the way of life of people? In this case, we can say that the inner world of the main character, his character was depicted in the form of grass. An example of such films is Umid Khamdamov’s film “Bread Away”. The process of preparing for a big life, as the grandmother and fiancée of the film's main character Zulfiya, is skillfully depicted in the frame of female characters of three generations kneading dough on a plate. We see that the destruction of the tandoor, where Zuvala matures, refers to the destruction of Zulfiya’s upbringing. We see that such visual means of expression, figurative language, and elements of artistic design are effectively used in the films of director and playwright Yolkin Toychiev.

The director's films such as "Ilova", "Chashma", "Hayatda", "Masuma", "Two Thousand Songs of Farida" are the leading styles of artistic decision. Considering that the style and thought of these films are at the level of world cinema, the problem of presenting these films to a global audience remains a pressing problem in today's world.

However, these days the number of such films seems to be drying up due to the fact that the money spent cannot justify itself. If we consider that cinema primarily performs the functions of spiritually nourishing a person and filling the void in his feelings, then we can see that this argument is unfounded.

Cinema plays an important role in a person's acquisition of knowledge, and its rich content directly affects the level of knowledge of the population. At the same time, the actual state of affairs in this area indicates the presence of a number of unresolved problems that hinder the rapid development of the national film industry, increasing competitiveness in the global film market, and its promotion abroad. Cinema plays an important role in a person's acquisition of knowledge, and its rich content directly affects the level of knowledge of the population. At the same time, the actual state of affairs in this area indicates the presence of a number of unresolved problems that hinder the rapid development of the national film industry, increasing competitiveness in the global film market, and its promotion abroad. Abroad and its inclusion in the world film arena. In this regard, in the State Program of 2020, the National Agency "Uzbekkino", the Ministries of Culture, Justice, Finance and Economic Development and Poverty Alleviation were entrusted with the preparation of the bill "On Cinematography".

In this bill:

- determination of the main directions of state policy in the field of domestic cinema;
- provide directions, stages and prospects for the development of the industry;
- state support for the production of national film products;
- it is envisaged to determine sources of financing for the National Cinematography Development Fund.It is quite obvious that cinema is, first of all, an art, and evaluating it as an industry can create ideological restrictions on creative activity. To develop at the industry level, it is necessary to carefully study the field, make films that are equally interesting to everyone, both thematically and ideologically. When original art is created, those who appreciate it elevate it to an industrial level. With non-repetitive paintings created under the guise of "modernity," he reflected our rich history and was able to fully use all the expressive means of cinema. In particular, we can only attract the attention of the world community to our national cinema with films that are able to fully use generally accepted world standards and means of artistic and visual expression, somewhat moving away from the style of blind narration. This increases the interest of foreign investors in our film art. The strategy of attracting foreign investment in the film industry, the lack of modern marketing research aimed at self-justification and profitability of developed film products, as well as the lack of clearly targeted film production programs lead to high losses for domestic cinema.

In this regard, the team of the artistic council created under the Cinematography Agency of the Republic of Uzbekistan is obliged to show their enthusiasm. It would also be advisable to replenish the artistic council with specialists who know the achievements and needs of modern world cinema.

BIBLIOGRAPHY:

1. Abulkasimova H. Fundamentals of cinematography. - T.: UzDSMI, 2009;
2. Annotated catalog of pious cinema of Uzbekistan (1925-208) - T.: 2009 S. Khaitmatova.
3. Aliev M. Fundamentals of cinema.-T.: "Teacher", 1993. - P. 29.
4. Bleiman M. Archaist or innovator? // Art is cinema. 1970. No. 7.
5. Vlasov M. Types and genre of cinema. - M.: Knowledge, 1976. 107 p.

Internet sources:

1. www.Ziyo.net
2. www.kinopressa.ru.

История жанра реалити-шоу

Ахылбекова. К.Б.
КазНАИ им.Т.Жургенова, г.Алматы, Республика Казахстан
Научный руководитель – д.п.н,
***профессор* Салханова Ж.Х.**

Annotation

The article discusses the of the reality show, features and development trends. The purpose of the article is to show the main stages of the evolution of this genre in our country in the context of the formation of new genres in the world television industry. When determining the methodological principle of research, the authors are based on three levels of study that can ensure the analysis of the problem in the field of television: experimental-empirical, theoretical and worldview-methodological. The article states that the genre of reality show is in demand by virtue of its novelty and specific impact on the viewer. The television audience sees a person here in a difficult situation and treats him differently, perceives him in the frame as a carrier of one or another information. A special format of reality show provides the viewer with generalized images of real people, ambiguous and interesting, creating a background for thought. The authors of the article believe that the genre of reality show from the point of view of its evolution has good prospects for the development of both in Kazakhstan and in the entire world television industry.

Key words: *genre, reality show,* typology, *television industry*

Введение. В конце первого десятилетия XXI века процессы радикальных изменений в медийной сфере становятся явными, масштабными, необратимыми. Эти, ни с чем не сравнимые преобразования происходят под влиянием информационной революции, призванной сформировать новую парадигму общества, основанного на знаниях и глобальной экономике. Вызваны они внедрением информационно-коммуникационных технологий (ИКТ), которые формируют новую, неизвестную до сих пор информационно-коммуникационную среду, где в единой системе функционируют «массовые контент-и сервис-услуги», предназначенные для человека.

Теоретики утверждают: рождается новый тип человека - homo informaticus. Особенность информационной революции заключается в том, что она стремительно набирает темп и пронизывает все основы человеческой деятельности по горизонтали и вертикали, а также в том, что она носит глобальный характер, влияет на устои мировой цивилизации в целом, подвергая пересмотру накопленный в течение веков значительный теоретический и практический опыт. [1-3].

Реструктуризация глубоко затронула и все направления медиа: глубинным преобразованиям подвергается не только технологическая платформа СМИ, в первую очередь телевидение, но и экономическая, профессиональная, пространственная и культурная сферы. Известно, что по совокупности этих основных пяти векторов, согласно утверждению британского социолога Ф. Вебстера, оценивается степень вхождения современной цивилизации в информационное общество.

В связи с растущей визуализацией информационного пространства неизмеримо возрастает и роль производства аудиовизуального продукта, наполненного качественным содержанием, новым значимым смыслом, которые, транслируя в общественную среду, стимулируют динамику социально-экономических процессов. Согласно этой парадигме развития уже сейчас существует серьезная проблема, наиболее ярким отражением которой стали телепрограммы реалити-шоу, заполонившие телевизионное пространство множества государств. Проблему кратко сформулировал философ Ж. Бодрийяр: «информации становится все больше, а смысла все меньше». [2, с.12].

Проблема, предложенная к рассмотрению в данной работе, связана с фактором появления на телевизионном рынке многих стран принципиально нового по своей концепции, жанровыми характеристикам и содержанию телепродукта реалити-шоу и его позиционирование в контексте современного телевидения. Отметим, что данное явление непосредственно соотносится с проблематикой развития информационного общества в Казахстане. Данный тип телевизионного продукта, где действующими лицами выступают простые, далекие от телевизионного творчества граждане, продолжает «шествие» по планете, прочно обосновался и в виртуальном интернет-пространстве.

Заявленная к рассмотрению проблема актуальна и своевременна, так как в настоящее время мнения о жанре реалити-шоу неоднозначны и даже спорны. Если зрители положительно воспринимают такого рода телепрограммы, то специалисты оценивают этот жанр критично. В этой связи целесообразно изучить историю появления и становления жанра реалити-шоу, а также перспективы его развития.

Методология исследования. При определении методологического принципа исследования авторы опираются на три уровня исследования: теоретический, экспериментально-эмпирический, мировоззренческо-методологический. Учитывая, что поставленная проблема требует системного и комплексного анализа, авторы прибегают к методологии, основанной на комплексно-междисциплинарном подходе, который объединяет методы таких гуманитарных наук, как журналистика, социология, психология.

Исследуя программы «реального телевидения», авторы обращаются к историческому методу, основываясь на хронологической последовательности представления фактов, что позволяет выявить их родовую сущность, причины массового распространения. При рассмотрении ряда вопросов используются также методы контент-анализа, системного анализа. В процессе анализа авторы используют эмпирический материал, собранный самостоятельно, в процессе практического изучения тенденций развития электронных СМИ на новом этапе, включая содержательное наполнение телепрограмм, прибегают к публикациям журналистов, критиков, изучающих проблемы современного телевидения.

Результаты исследования. История жанра реалити-шоу начинается в середине XX века. Первое в рамках телевидения реалити-шоу появилось на американских экранах в 1948 году. Называлось оно "Скрытая камера" (Candid Camera). Зрителям демонстрировались ролики, отражавшие реакции людей на неожиданные ситуации. Эти были первые передачи, теперь они могут восприниматься как своего рода классика. Что самое интересное, "скрытая камера" до сих пор с успехом идет в США на канале CBS.

Следующим ярким явлением в жанре реалити стал документальный фильм "Seven Up!". Начиная с 1964 года, разработчики шоу фиксируют в небольшом фильме то, как живут 14 человек, его герои, и как меняется их жизнь каждые 7 лет. Последняя на сегодняшний день часть шоу, "49 Up", вышла в эфир в сентябре 2005 года.

А в 1973 году на канале PBS состоялась премьера программы "американская семья" ("An American Family"). Двенадцать эпизодов шоу повествовали об американской семье периода ядерной угрозы и гонки вооружений между Соединенными Штатами и Советским Союзом. Основная интрига заключалась в том, что супруги находились в состоянии развода, а старший из пяти детей, двадцатилетний юноша Ланс имел нетрадиционную ориентацию, периодически наряжался в женскую одежду. В течение семи месяцев зрители наблюдали за тем, как эта семья постепенно распадается, вследствие чего сын уходит из дома. Тогда шоу собрало у телеэкранов рекордное количество зрителей - десять миллионов, и стало причиной многочисленных противоречивых высказываний.

90-е годы стали пиком развития реалити. В 1992 году в США на канале MTV появилось шоу "Реальный мир" (Real World"). Под наблюдением видеокамер оказались семеро молодых людей (писатель, художник, модель, рэпер, танцор и два певца), которых поселили в

одной квартире. По условиям шоу не предусматривалось никакого денежного выигрыша. "Реальный мир" стал одной из наиболее популярных программ MTV. [2, с.12]

В 1997 году в Швеции впервые было запущено reality-шоу "Выживший" (Survivor). Группу людей, не знакомых друг с другом, высадили на острове со снаряжением и припасами, которые они за две минуты успели забрать с корабля. Участники игры, разделившись на две команды, выполняют различные задания на смекалку или силу и добывают себе пищу. Постепенно из команд удаляется по одному участнику, оставшийся получает денежный приз. Финал программы посмотрела половина жителей Швеции. Нужно отметить, что этот проект оказался трагичным для одного из участников. Игрок по имени Синиса Савия, будучи исключенным своей командой, через две недели после возвращения с острова домой покончил жизнь самоубийством, не дожив и до первой серии проекта.

Через два года голландский бизнесмен, прочитав статью о "Биосфере", научном опыте, который заключается в наблюдении за жизнью десятка индивидуумов в закрытом пространстве, разработал идею ежеминутного показа живых людей в подобных условиях. Передачу назвали "Big Brother"("Большой Брат"). Это выражение взято из фантастического романа американского писателя Джорджа Оруэлла "1984", и в сентябре 1999 передача становится телевизионным шоу, которое притягивает к себе 55% аудитории. В течение 100 дней 9 участников жили под наблюдением встроенных повсюду видеокамер, борясь за денежный выигрыш - 70 000 фунтов стерлингов. Через два месяца в Каннах продюсеры всего мира атаковали представительство нидерландской компании Endemol, которая обладает авторскими правами, желая купить лицензию на формат.

Американский телеканал CBS заплатил 20 млн. долларов за первый сезон и по 15 млн. долларов за каждый последующий. Котировки акций Endemol на бирже выросли в шесть раз. И тогда компания была куплена испанским телефонным гигантом Telefonika. Общая сумма сделки составила 5,3 млрд. долларов. Создатель проекта Джон де Мол получил 1,3 млрд. долларов и сразу поднялся на 321-ю строчку в списке самых богатых людей мира. На сегодняшний день его реалити-шоу посмотрели более 2 млрд. людей в 27 странах мира. По данным исследовательской компании Eurodata, шоу попало в десятку лучших программа 2000 года Бельгии, Аргентины, Канады, Италии, Португалии, Испании, Швеции и США. [3, с.1].

В России победное шествие реалити-шоу началось с испытанных, получивших высокие рейтинги в Америке и Великобритании, форматов. Началось все в октябре 2001 года с простого «подглядывания», когда канал ТВ-6 запустил шоу "За стеклом", беззастенчиво копируя формат голландского "Большого брата" ("Big Brother"). Нескольких молодых людей запустили пожить в стеклянный дом, оборудованный видеокамерами. На глазах у телезрителей они ели, пили, спали, выполняли задания режиссера проекта, который пытался их «расшевелить». У участников был свой собственный рецепт "шоу" - продемонстрировать как можно больше обнаженного тела, показать перед телекамерами сцены эротического содержания. Продолжением проекта стали передачи "За стеклом. Последний бифштекс", «За стеклом. Теперь ты в армии ". Они оказались ничуть не лучше первого проекта и чуть было полностью не дискредитировали жанр в глазах телезрителей.

Первый канал ОРТ в ноябре 2001 года отнесся к производству reality-show с большей серьезностью. Канал смог реабилитировать жанр, отказавшись от идеи просто «подглядывания». ОРТ купил у компании Castaway Production лицензию на самое успешное в тот момент в мире шоу "Survivor" и отправил на тропический необитаемый остров 16 "последних героев". Теперь люди на экране не просто жили, а выживали. Испытания, которые выпали на долю участников и помогли им раскрыться, а самое главное, четко выстроенная драматургия событий - стали слагаемыми успеха. Финальная серия "Последнего героя-1" по рейтингу обогнала самую популярную у россиян программу - новогоднее обращение Президента страны к народу России.

Особенно привлекательным для зрителя стало наблюдение за процессом взращивания "звезд" в реальном времени. Именно это направление и стало следующим шагом в освоении жанра. Осенью 2002 года стартовали сразу два музыкальных формата. В сентябре РТР запустил " Стань звездой "по лицензии британского формата" Pop stars", а через месяц на ОРТ состоялась премьера" Фабрики звезд "- аналога" Star Academy " голландской компании Endemol. Целью обоих проектов была демонстрация в эфире рождения новых поп-звезд. РТР подробно показывал этапы их обучения, ОРТ же сделал ставку на демонстрацию личных взаимоотношений "фабрикантов", отчетные концерты и финальную программу в честь победы одного из участников.
[4, с.12].

Жанр реалити-шоу появился в казахстанской телеиндустрии 10 лет назад. С тех пор в отечественном телевизионном производстве были проекты в жанре реалити-шоу, которые запомнились стране. В 2011-2013 годах на телеканале «Еларна» было реалити-шоу «Шіркін, Life» с участием представителей казахского шоу-бизнеса. В 2013 году в эфире «Седьмого канала» вышло в свет реалити-шоу «Прекрасная невеста-Керемет келін». Этот проект представляет собой отечественную версию мирового шоу «Холостяк». 15 девушек соревнуются, чтобы стать невестой популярного и красивого жениха. В 2014 году в эфире «31 канала» появилось реалити-шоу «Дом-Весы». Главное требование к участникам этого проекта – необходимо похудеть. Чтобы достичь фигуры мечты, 15 участников будут тренироваться, соблюдать диету и постоянно находиться под наблюдением тренеров и врачей в течение двух месяцев. В 2014 году в эфире «31 канала» появилось реалити-шоу «Дом-Весы». Главное требование к участникам этого проекта – необходимо похудеть. Чтобы достичь фигуры мечты, 15 участников будут тренироваться, соблюдать диету и постоянно находиться под наблюдением тренеров и врачей в течение двух месяцев. На канале «Евразия» в 2019-2020 годах вышло в свет реалити-шоу «Невеста для папы-Әкемізге қалыңдық». Судьба отцов-одиночек, вынужденных по разным причинам заботиться о своих детях в одиночку, является основным стержнем проекта. В 2021 году на канале «Евразия» появилось реалити-шоу «Ловушка для папы-Әкемізге тұзақ». Основная мысль проекта – понять ценность женского труда для мужчины, стать достойным того, чтобы его дети стали настоящими отцами. Осенью 2021 года на канале «Хабар» вышло в эфир первое экологическое реалити-шоу «Экомекен». Главный девиз проекта: «Наша цель – защитить мир». Участники показывают на своем примере, что все великие дела начинаются с маленьких шагов.

Выводы. Критики утверждают, что реалити-шоу негативно влияют на психику молодых зрителей с несформированными вкусами и взглядами. Эта часть аудитории быстро активирует свою любознательность и часто выбирает примером для подражания не всегда адекватное поведение участников проектов. Организаторы мировых шоу в погоне за зрелищностью часто забывают о достоинстве, и психическое состояние участников шоу, которые в течение долгого периода времени живут в несвойственных им условиях, когда каждый шаг фиксирует камера и все это увидят миллионы телезрителей.
[5, с.5].

Мнение зрителей совершенно другое, неоспоримым фактом является то, что реалити-шоу пользуются большой популярностью у зрительской аудитории. Психологи связывают это с подсознательным стремлением к подглядыванию чужой жизни, которое пропагандируется передачами этого телевизионного жанра. Конечно, здесь действуют и общие факторы, которые поднимают рейтинги и популярность любых скандальных программ и сериалов: любознательность и стремление испытать острые ощущения, особенно важные в монотонном ритме повседневной жизни.

Но есть и объективные причины, объясняющие то, что жанр реалити-шоу живет и активно развивается. Одна из них заключается в том, что участники, персонажи, герои программ не являются актерами. Они проявляют на глазах у всех свою искреннюю любовь и

ненависть, по-настоящему радуются и разочаровываются, завоевывают настоящую славу, симпатию или неприязнь огромной аудитории, зрителя, с которым после окончания шоу им придется контактировать уже не через экран телевизора, а в реальной жизни. Любознательно-наблюдательная камера дарит зрителю обобщенные образы реальных людей, неоднозначные и интересные, создавая фон для размышлений. Телеаудитория видит человека в сложной ситуации и по-разному к нему относится, воспринимает его в кадре как носителя той или иной информации.

Авторы рассчитывают на то, что просмотр реалити-шоу воздействует на людей по-разному и имеет в том числе и воспитательное значение. Каждый зритель берет от передачи столько, сколько позволяет ему его жизненный опыт, собственные взгляды и культура. Поэтому жанр реалити-шоу с точки зрения его эволюции имеет хорошие перспективы для дальнейшего развития как в Казахстане, так и в целом в мировой телеиндустрии.

Список литературы

1. А. М. Авраменко. Жанр реалити и его особенности на российском телевидении. — А. Н. Авраменко – М., 2001. - 211с
2. Антюхина А.В. Игра как социально-исторический феномен: понятия, предпосылки, функции: Автореф. дис. канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 1984.
3. Аронсон А. Случайное неприличное: Теле-шоу "За стеклом". / / Искусство кино.-2002.- № 2. - С. 117-120.
4. Багиров Э.Г. Телевидение как процесс. Телевизионный коммуникатор.1. М.,
5.Березин В. М. Теория массовой коммуникации. М., 1996.
6. Брайант, Д. основы влияния СМИ / Д. Брайант, С. Томпсон.- М.-СПб.-Киев, 2004. - с. 377-395.
7. Герасимова Сек.А. Телевидение как средство формирования культурных ценностей личности: Автореф. дис. канд. культурологи., СПб., 2000
8. Гоббс Т. Избранные произведения в 2-х тт.. Социология и политология.-2007.- № 3. - С. 43-56.18, Т. 1, М., 1964.
9. Деникин А.А. Телевидение: новые реалии / / Обсерватория культуры.-2006.- № 4. - С. 18-26.
10. Дондурей Д., Петренко Р. Реалити-шоу: развитие жанра: «Кандидат на канале ТНТ // Искусство кино. 2005. №11. http://www.kinoart.ru/magazine/11-2005/media/reality0511/

«Бейнелеу өнері және әдебиет:екі әлем арасындағы диалог»
(М. Мақатаевтың өлеңдеріне жасалған Т. Ордабековтің "Элегия" иллюстрациясының мысалында)

"Изобразительное искусство и литература:диалог между двумя мирами»
(На примере иллюстрации т. Ордабекова "Элегия" на стихи М. Макатаева)

"Visual arts and literature:a dialogue between two worlds"
(On the example of the illustration "Elegy" by T. Ordabekov, created on the poems of M. Makatayev)

Сырғабаев Санжар Болатқанұлы
магистрант / 2 -курс
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан
Picasso_91@mail.ru

Аннотация.

Бұл мақалада өнердің әртүрлі формалары арасындағы күрделі байланыс зерттеліп, адам шығармашылығының алуан түрлілігін қамтитын жан-жақты көркемдік перспективаны құру үшін осы қатынастарды түсінудің маңыздылығы атап өтіледі.

Өнер ғасырлар бойы адамзат мәдениетінің ажырамас бөлігі. Бейнелеу өнері, әдебиет, музыка және би сияқты әр түрлі формаларды әрқайсысында эмоциялар мен идеяларды білдірудің өзіндік тәсілі бар. Дегенмен, әлемнің толық көркем бейнесін салу үшін осы әртүрлі өнер түрлерінің арасындағы байланысты зерттеу маңызды.

Өнердің өзара байланысы мәдени, кеңістіктік, пластикалық, колористикалық және семиотикалық қатынастарды қоса алғанда, әртүрлі аспектілерді қамтиды. Бұл әр түрлі өнер түрлерінің қарапайым ұқсастығынан асып түседі, сонымен қатар олардың ерекше айырмашылықтарын түсіндіреді. Бұл байланыс көпір салу және байланыс процесін қамтиды, әсіресе бейнелеу өнері мен әдебиет сияқты бір-бірімен тығыз байланысты өнер түрлері арасында, олардың бейнелі және семантикалық құрылымдарын ескере отырып.

Мақалада бейнелеу өнері мен әдебиет арасындағы қарым-қатынас адамның қабылдауына әсер етуі мүмкін терең әсерге баса назар аударылады. Көрнекі және әдеби элементтердің үйлесімі қабылдауды сенсорлық байлықпен біріктіретін күшті эмоционалды және көркем тәжірибе жасай алады. Түс, пішін және тілдің өзара әрекеттесуі аудиторияны байытатын және қанағаттандыратын көп қырлы эстетикалық кездесуді қамтамасыз ете алады.

Бейнелеу өнері, әсіресе графика, өнердің ең мәнерлі түрлерінің бірі ретінде зерттелуде. Сызықтармен, соққылармен және жарық пен қараңғылықтың өзара әрекеттесуімен анықталған Графика бейнелеу өнерінің "тілін" жеткізуде негізгі рөл атқарады. Ол күрделі және егжей-тегжейлі визуалды өрнектер жасау үшін қарындаштар, қаламдар, қылқаламдар және басқа графикалық құралдар сияқты құралдарды пайдаланады.

Сюжет, композиция, сурет, сызық, перспектива, контраст және т.б. сияқты элементтерді қамтитын графикалық тілдің күрделілігі талданады. Бұл компоненттер графикалық тілдің негізін құрайды, олардың әрқайсысы суретшінің ниетін жеткізуде және көрермендегі эмоциялар мен тәжірибелерді оятуда шешуші рөл атқарады.

Графикалық өнер негізінен көрнекі болғанымен, әдебиет графикалық кескіндерді қалай түсіндіруге және түсінуге айтарлықтай үлес қосады. Өлеңдер мен әңгімелер сияқты әдеби мәтіндер көбінесе шабыттандырады және осы өнер түрлерінің өзара тәуелділігіне баса назар аудара отырып, графикалық жұмыстарды түсіндіруге негіз болады.

Сондай-ақ, мақалада Т.Ордабековтың М. Мақатаевтың өлеңдеріне иллюстрациялары сияқты мысалдар келтіре отырып, әдебиет пен кескіндеме үйлесімінің бірегей күші талқыланады. Осы иллюстрациялар арқылы Суретші поэзияның символдық интерпретациясын ұсынады, оны визуалды бейнелерге айналдырады және инновациялық композициялық әдістерді енгізеді. Бұл иллюстрациялар бейнелеу өнерінің онсыз да күрделі мәтіндерге жаңа семантикалық қабаттар қосу арқылы әдеби шығармалардың мәнін ашу қабілетін көрсетеді.

Т. Ордабековтың көркемдік үлесі оның дәстүрлі қазақ мотивтерін Заманауи көркемдік өрнектермен шебер үйлестіре отырып, өз жұмысын терең эмоциялар мен мағынаға толтыра отырып, ерекше атап өтіледі. Оның өнері қазақ жанының мәнін бейнелейді және өз дәуірінің рухын бейнелейді.

Мақала әдебиеттің әр түрлі өнер түрлеріне, соның ішінде кескіндеме мен графикаға терең әсерін көрсетеді. Бұл поэзияның көрнекі бейнелері әдеби шығармаларға жаңа өмір сыйлап, олардың күрделілігіне жаңа өлшем бере алатындығын көрсетеді.

Қорытындылай келе, бұл мақала өнердің әртүрлі формалары арасындағы қарым-қатынасқа терең еніп, олардың өзара әрекеттесуін және оның көркемдік тәжірибеге әкелетін байытуын көрсетеді деп айтуға болады. Сондай-ақ, Т.Ордабековтың шығармашылығы әдебиет пен кескіндеменің бір-бірімен қалай үйлесетінін, бай және мағыналы көркем өрнек құра алатындығын көрсетеді.

Түйін сөздер: Көркемдік байланыс; Бейнелеу өнері; Әдебиет; Графика; Пәнаралық байланыстар; Т. Ордабеков; Поэтикалық иллюстрация; Қазақ бейнелеу өнері; Эллегия.

Аннотация.

В этой статье исследуется сложная взаимосвязь между различными формами искусства и подчеркивается важность понимания этих отношений для создания всеобъемлющей художественной перспективы, которая включает в себя разнообразие человеческого творчества.

Искусство было неотъемлемой частью человеческой культуры на протяжении веков, охватывая различные формы, такие как изобразительное искусство, Литература, музыка и танцы, каждая из которых имеет свой собственный способ выражения эмоций и идей. Однако важно изучить взаимосвязь между этими различными видами искусства, чтобы построить полную художественную картину мира.

Взаимосвязь искусства включает в себя различные аспекты, включая культурные, пространственные, пластические, колористические и семиотические отношения. Это выходит за рамки простого сходства между различными видами искусства, а также объясняет их уникальные различия. Эта связь включает в себя процесс строительства моста и общения, особенно между тесно связанными видами искусства, такими как изобразительное искусство и литература, с учетом их образной и семантической структуры.

В статье подчеркивается глубокое влияние, которое отношения между изобразительным искусством и литературой могут оказать на человеческое восприятие. Сочетание визуальных и литературных элементов может создать сильный эмоциональный и художественный опыт, сочетающий восприятие с сенсорным богатством. Взаимодействие цвета, формы и языка может обеспечить многогранную эстетическую встречу, которая обогатит и удовлетворит аудиторию.

Изобразительное искусство, особенно графика, изучается как один из самых выразительных видов искусства. Графика, определяемая линиями, штрихами и взаимодействием света и тьмы, играет фундаментальную роль в передаче "языка" изобразительного искусства. Он использует такие инструменты, как карандаши, ручки, кисти и другие графические инструменты, для создания сложных и детализированных визуальных узоров.

Анализируется сложность графического языка, который включает такие элементы, как Сюжет, композиция, рисунок, линия, перспектива, контраст и т. д. Эти компоненты составляют основу графического языка, каждый из которых играет решающую роль в передаче замысла художника и пробуждении эмоций и переживаний у зрителя.

Хотя графическое искусство в основном визуальное, литература вносит значительный вклад в интерпретацию и понимание графических изображений. Литературные тексты, такие как стихи и рассказы, часто вдохновляют и служат основой для интерпретации графических работ с акцентом на взаимозависимость этих видов искусства.

В статье также обсуждается уникальная сила сочетания литературы и живописи, приводя такие примеры, как иллюстрации т. Ордабекова к стихам М. Макатаева. С помощью

этих иллюстраций художник представляет символическую интерпретацию поэзии, преобразует ее в визуальные образы и вводит инновационные композиционные методы. Эти иллюстрации демонстрируют способность изобразительного искусства раскрывать сущность литературных произведений, добавляя новые семантические слои К и без того сложным текстам.

Художественный вклад т. Ордабекова подчеркивается тем, что он умело сочетает традиционные казахские мотивы с современными художественными выражениями, наполняя свою работу глубокими эмоциями и смыслом. Его искусство отражает суть казахской души и отражает дух своей эпохи.

Статья демонстрирует глубокое влияние литературы на различные виды искусства, включая живопись и графику. Это показывает, что визуальные образы поэзии могут вдохнуть новую жизнь в литературные произведения и придать новое измерение их сложности.

В заключение можно сказать, что эта статья глубоко погружена во взаимоотношения между различными формами искусства, демонстрируя их взаимодействие и его обогащение, которое приводит к художественному опыту. Также творчество т. Ордабекова показывает, как литература и живопись сочетаются друг с другом, создавая богатое и значимое художественное выражение.

Ключевые слова: художественное общение; Изобразительное искусство; литература; Графика; межпредметные связи; т. Ордабеков; поэтическая иллюстрация; Казахское изобразительное искусство; Эллегия.

Өнер ежелгі заманнан бері көркемдік көріністің әртүрлі формалары қамтыған адамзат мәдениетінің ажырамас бөлігі болды. Бейнелеу өнері мен әдебиеттен бастап музыка мен биге дейінгі өнердің алуан түрі эмоциялар мен идеяларды білдірудің өзіндік ерекше тәсіліне ие. Алайда "әлемнің көркем бейнесін" құру барысында осы әр түрлі өнер түрлерінің арасындағы байланысты зерделеу қажет. Бұл қатынастардың мәнін түсіну адам шығармашылығының әртүрлілігін көрсететін жан-жақты көркемдік перспективаны құру үшін өте маңызды.

Annotation.

This article explores the complex relationship between different forms of art and emphasizes the importance of understanding these relationships to create a comprehensive artistic perspective that encompasses the diversity of human creativity.

Art has been an integral part of human culture for centuries, encompassing different forms such as visual arts, literature, music and dance, each with its own way of expressing emotions and ideas. However, in order to draw a complete artistic picture of the world, it is important to study the relationship between these different types of art.

The interrelation of art involves a variety of aspects, including cultural, spatial, plastic, coloristic, and semiotic relationships. This goes beyond the simple similarity of different art forms, and also explains their unique differences. This communication involves the process of building bridges and communication, especially between closely related art forms such as visual arts and literature, given their figurative and semantic structures.

The article focuses on the deep impact that the relationship between visual arts and literature can have on human perception. The combination of visual and literary elements can create a powerful emotional and artistic experience that combines perception with sensory richness. The interaction of color, shape and language can provide a multifaceted aesthetic encounter that enriches and satisfies the audience.

Visual arts, especially graphics, are being studied as one of the most expressive forms of art. Defined by lines, strokes and the interaction of light and dark, graphics play a fundamental role in conveying the "language" of visual art. It uses tools such as pencils, pens, brushes and other graphic tools to create complex and detailed visual patterns.

The complexity of the graphic language is analyzed, which includes elements such as plot, composition, drawing, line, perspective, contrast, etc. These components form the basis of the graphic language, each of which plays a key role in conveying the artist's intentions and awakening emotions and experiences in the viewer.

Although graphic art is mostly visual, literature makes a significant contribution to how graphic images are interpreted and understood. Literary texts, such as poems and short stories, are often inspiring and serve as the basis for interpreting graphic works, emphasizing the interdependence of these art forms.

The article also discusses the unique power of the combination of literature and painting, giving examples such as illustrations by T. Ordabekov to the poems of M. Makataev. Through these illustrations, the artist offers a symbolic interpretation of poetry, transforming it into visual images and introducing innovative compositional techniques. These illustrations demonstrate the ability of visual art to reveal the essence of literary works by adding new semantic layers to already complex texts.

The artistic contribution of T. Ordabekov is emphasized by his skillful combination of traditional Kazakh motifs with modern artistic expressions, filling his work with deep emotions and meaning. His art reflects the essence of the Kazakh soul and reflects the spirit of his ERA.

The article highlights the profound influence of literature on various types of art, including painting and graphics. This shows that the visual representations of poetry can give new life to literary works and give a new dimension to their complexity.

In conclusion, it can be said that this article goes deep into the relationship between different forms of art, highlighting their interaction and the enrichment that it brings to artistic experience. Also, the work of T. Ordabekov shows how literature and painting are combined with each other, creating a rich and meaningful artistic expression.

Keywords: artistic communication; Fine Arts; Literature; graphics; interdisciplinary connections; T. Ordabekov; poetic illustration; Kazakh Fine Arts; Ellegia.

Өнердің өзара байланысы мәдени, кеңістіктік, пластикалық, колористикалық және семиотикалық сияқты әр түрлі өнер түрлерінің арасындағы байланысты білдіреді. Бұл қатынас әр түрлі өнер түрлерінің ұқсастығымен ғана шектеліп қоймай, олардың айырмашылықтарын да қамтиды. Өнердің өзара байланысы - бұл бейнелеу өнері мен әдебиет сияқты "туыстық" өнер түрлерінің қауымдастығына және олардың бейнелі және семантикалық құрылымдарының ерекшеліктеріне негізделген жақындасу және байланыс процесі.

Бейнелеу өнері мен әдебиеттің өзара байланысы адамның қабылдауының эмоционалды және көркемдік факторларын тудыратын күрделі эстетикалық әсер етуі мүмкін. Көрнекі және әдеби элементтердің үйлесімі көрерменге немесе оқырманға күшті әсер етуі мүмкін және қабылдауды сенсорлық тұтастық пен эмоционалды қанықтылықпен байланыстырады. Түс, пішін және тіл арасындағы өзара әрекеттесу бір уақытта байытатын және қанағаттандыратын көп өлшемді эстетикалық тәжірибе жасай алады.

Әр түрлі өнер түрлерінің өзара байланысының мәнін түсіну адам шығармашылығының әртүрлілігін көрсететін жан-жақты көркемдік перспективаны құру үшін өте маңызды. Бейнелеу өнері мен әдебиеттің, сондай-ақ басқа да өнер түрлерінің өзара әрекеттесуі байытатын және

қанағаттандыратын көп қырлы эстетикалық тәжірибе жасай алады. Өнердің өзара байланысын зерттей отырып, біз адам тәжірибесі мен айналамыздағы әлем туралы тереңірек түсінік ала аламыз.

Бейнелеу өнері ғасырлар бойы көрермендердің назарын аударған өнердің мәнерлі түрлерінің бірі екені сөзсіз. Ал енді бейнелеу өнерінің ең көркем құралдарының бірі - бұл әрине графика. Графика бейнелеу өнерінің "тілі" ұғымын қалыптастыратын бірқатар көрнекі-экспрессивті құралдарды қамтитын бейнелеу өнерінің бір түрі.

Графика (басқа грек. γρᾰφικός "жазбаша" γράφω "жазу, жазу") – бейнелеу өнерінің бір жанры. Кескіндеме жанрында түс пен бояу негізгі рөл атқарса, графикада (гр. graphein гр. grapho– жазамын) сызықтар, штрихтар, ашық және қара (қоңыр) дақтардың арақатынасы шешуші рөл атқарады, сондай-ақ заттардың ең негізгі белгілері таңдап алынатын бейнелеу өнерінің бір түрі [1]. Графиканың негізгі құралдары-қарындаш, қалам, щетка және басқа графикалық құралдар. Графика сызықтар, тондар мен текстуралардың күрделі өзара әрекеттесуі арқылы суретшінің идеяларын жеткізудің ерекше қабілетіне ие.

Графика тілі күрделі және көп қырлы. Ол графикалық тілдің негізін құрайтын визуалды-экспрессивті құралдар жиынтығынан тұрады. Оларға сюжет, пәндік-семантикалық фокус, композиция, сурет, сызық, кеңістікті беру, перспектива, көлемдік пішінді түсіндіру, контраст, текстура және басқалар жатады. Бұл компоненттердің әрқайсысы суретшінің хабарын жеткізуде және көрермендегі эмоциялар мен тәжірибелерді оятуда шешуші рөл атқарады.

Графиканың көрнекі сипатына қарамастан, әдебиет графикалық бейнелерді қалай қабылдайтынымызды және түсінетінімізді қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Көркем мәтіндер, өлеңдер мен әңгімелер графикалық туындыларды шабыттандырады және оларды түсіндіруге негіз болады.

Әдебиет пен графика - бұл бай тарихы бар және эмоциялар мен идеяларды жеткізудің ең тиімді әдісі болып саналатын өнердің екі түрі. Сондықтан болар, өнердің осы екі түрі біріктірілгенде, олар визуалды және эмоционалды тартымды болатын ерекше және күшті өрнек жасайды.

Әдебиет пен суреттің үйлесімі табылған мысалдарының бірі-М.Мақатаевтың өлеңдерін поэтикалық образдар арқылы жеткізуге тырысқан Т. Ордабековтың шығармашылығы. М. Мақатаевтың өлеңдеріне арналған иллюстрацияларының арқасында Т. Ордабеков поэзия әлемінің символдық интерпретациясын жасады, оны көрнекі бейнеге айналдырды, сонымен бірге поэзияны иллюстрациялаудағы таңқаларлық және маңызды композициялар мен әдістерді ойлап тапты.

Қазақстанның беделді график-суретшісі атанған Т. Ордабековтың «Мұқағали Мақатаев өлеңдеріне» топтамасындағы иллюстрацияларында біз суретшінің М.Мақатаев поэзиясының мәнін жеткізу үшін ол күрделі композициялық қатар қолданғанын көреміз. Иллюстрациялардағы жарқын анық контрасттар суреттегі көңіл-күй мен атмосфера сезімін күшейте көрсетеді. Әр сурет өлеңдегі эмоция мен тақырыпты ашу үшін мұқият жасалған.

Т. Ордабековтың М. Мақатаевтың өлеңдеріне арналған иллюстрациялары бейнелеу өнерінің әдеби шығармалардың мәнін ашу қабілетінің айғағы болып табылады. Өлеңдердің көрнекі көріністерін жасай отырып, Т. Ордабеков онсыз да бай және күрделі мәтіндерге жаңа семантикалық анализ қосады. Оның композициясының реттік тұрақтылығы және формалар мен бейнелердің символистік контексті поэзияның ерекше интерпретациясын жасайды. Сонымен қатар, Т.Ордабековтың шығармашылығы әр түрлі өнер түрлерінің өзара тәуелділігін көрсетеді. Әдебиет өнердің барлық түрлеріне, соның ішінде кескіндеме мен графикаға айтарлықтай әсер

етеді. Бұл тұрғыда Т.Ордабековтың иллюстрациялары поэзия әлемін бейнелеу өнеріне қалай аударуға болатындығын көрсетіп, күрделі әдеби шығармаларға жаңа өлшем береді.

Т.Ордабеков дәстүрлі қазақ мотивтерін Заманауи көркемдік көрініспен ұштастыра отырып, өзінің ерекше стилімен ерекшелене алды. Оның суреттері күрделі элементтермен, интеллектуалдылықпен және күшті символизмімен көрермендерді баурап алды. Атап айтқанда, поэтикалық және көркем образдарды суреттерінде қолдану оның шығармашылығының айрықша ерекшелігі болды. Сонымен бірге Т. Ордабеков өз картиналарында М. Мақатаевтың өлеңдерінің «түсін» сәтті сақтап қалды. Суретші Мақатаевтың шығармашылығын терең бағалауы оның өз картиналарында ақынның бейнелері мен тақырыптарын қалай қолданатындығынан көрінеді.

XX ғасырдың соңындағы өзгерістердің желдері шексіз қазақ даласын басып өтті. Т.Ордабеков өз дәуірінің дүмпулерін терең сезінгендердің бірі болды және оның көркем табиғаты әдебиетке, философияға және декоративтілікке деген сүйіспеншіліктің арқасында оянды. Дәл осы атмосферада Ордабеков 1980-1990 жылдардағы қазақ бейнелеу өнеріндегі жаңа мистикалық және символдық бағыттың жалғаушысы болды. Ол өзінің көркемдік көзқарасымен бөлісіп, Мақатаевтың мінезін көрсететін жұмыстарды жасауға талпынды.

Т.Ордабеков өз халқының эмоцияларын, армандары мен тілектерін білдіруге тырысты. Ол өнер тек әдемі ғана емес, сонымен бірге қазақ жанының мәнін жеткізетін терең мағынаға ие болуы керек деп есептеді. Еңбектерінде ол өз заманының рухын, өмірге деген құштарлықты және қазақ халқы үшін өте маңызды дәстүрлі танымен байланысты жеткізуге тырысты.

Ордабековтың өнері трагизм мен драматизмнің ерекше үйлесімімен ерекшеленді. Ол өз жұмысын терең эмоциялармен және мағынамен толтыра білді, сонымен бірге көзге эстетикалық жағымды бейнелер жасады. Оның стилі күрделі ою-өрнекпен араласып кететін пейзаждардың үзінділері мен табиғи құбылыстарға назар аударумен сипатталды, бұл оның жұмысына күрделілік пен тереңдік сезімін берді. Ол сызықтарды шебер қолданды және көрерменді оның жұмысына тартатын тереңдік пен атмосфера сезімін тудырды.

Т. Ордабековтың көркемдік жүйесі бірнеше негізгі компоненттерден, соның ішінде шынайы пластикалық және графикалық тәсілден қалыптасты. Оның жұмысы күрделі композициялық тізбекпен және егжей-тегжейге назар аударумен ерекшеленді, бұл оның суреттеріне күрделілік пен тереңдік сезімін берді. Ол сызықтардың орналасу реті мен жиілігін шебер қолданды және көрерменді оның жұмысына тартатын атмосфера сезімін қалыптастыра алды. Ол өзінің суреттеріне қазақ халқына тән фольклорлық элементтерді қосып, өз өнеріне қосымша мағына мен күрделілік қабатын қосты. Келесі ойды Т.Ордабековтың "Элегия" атты линогравюрасымен өрбітсек.

"Элегия" линогравюрасы қазақ графика мектебінің шедеврі болып табылады және бұл жұмыста Т.Ордабековтың көркемдік көзқарасының кеңдігі байқалады. Картина «Мұқағали Мақатаев өлеңдеріне» деп аталатын иллюстрациялық топтаманың ішіне кіреді. Бұл топтама қазақ әдебиетінде өзіндік ерекше із қалдырып заманының көрнекті тұлғасы болған Мұқағалидің өлеңдеріне арналған. "Элегия" сериялық жұмыс болып саналғандықтан арнайы композициялық ережеге бағындырылған. Орын орнымен тепе-теңдікті сақтай отырып жасалған композиция кітап графикасының үздік үлгісін айналды. Мұғағалидің жазған эллегияларына ортақ болатын, және мұңды атмосфера беретін суреттің шешімін табу әрине суретшіге оңай түспегені анық.

Жалпы элегия (грек. elegeia - мұңды ән, жыр) – лирикалық поэзияның жанры, медиативтік немесе эмоциалық мағынада (әдетте мұңды боп келеді), жалпы айқындауыш

композициясы бірінші жақта айтылатын көлемі орташа жыр.[2] Түсіндірме сөздігінде Элегия - қайғыға толы лирикалық өлең делінеді[3].

Ақын Мұқағалидің портретін бейнелейтін "Элегия" картинасы Т.Ордабековтың ең көрнекті жұмыстарының бірі. Бұл иллюстрация «Мұқағали Мақатаев өлеңдеріне» топтамасындағы алғашқы жұмыстардың бірі. Суретте Мұқағали бір қолына қағаз алып, екінші қолына қалам ұстап орындықта отырғаны бейнеленген. Картина қазақ бейнелеу өнерінің жауһары болып табылады. Т.Ордабеков көркемдік көзқарасы арқылы поэзияны түрлі интерпретациялар сүзгісінен өткізіп бейнелейді. Символдық ерекшеліктерінің арқасында ол бейнелердің эмоцияларын, армандары мен тілектерін білдіре алды.

Өнертанушы Камилла Ли Мұғағалидің осы портреті жайлы былай деп жазды – «фронтисписке арналған портрет аллегориялық сипатқа ие: алдыңғы жақта отырған адамға (фигураға) көне шығыс немесе еуропалық қайта өрлеу дәуірінің кейіпкеріне ұқсас киім кигізілген, оның артындағы киіз үй төріндегі торда адамдар мен еркін даланың символы – бозторғай қамалып тұр. Осы символ суретшінің «Періште» деп аталатын шығармасында (парғында) Мұқағалидің айтуы боыйынша пайда болған. Ақынның айтуынша, қатты ауырып ауруханада жатқан ақын жым-жырт тыныштықта өлең жазып отырғанда оған күнде таңертең бір бозторғай жақын маңда ән салғандай болады. Суретшінің жұмысында бозторғай өмірден ерте кеткен ақынға шабыт беріп қанаттандырған періште бейнесінде көрінеді. Дарыны тағдыр торына қамалған Мақатаевтің қайғылы өмірі оның туған жеріне, табиғатқа, адамдарға деген махаббаты толық ашылып, халыққа оның адами жағы сол қалпында толық танылған жоқ. Ақынның өмірден ерте озуы суретші үшін Махамбет пен Доспамбет жырау тағдырын еске түсіргендей, Махамбет пен Доспамбет жырауды ең жақын серіктері сатқан еді, ал Мұқағали болса маңайындағылардың өзін түсінбеуі мен аяқтан шалуы, ішкі күйзелісі, тән мен жан ауруының құрбаны болады.»[4].

"Элегия" линогравюрасы сызықтарды түрлі реттілікте, бағытта және қоюлықта қолданумен де ерекшеленеді. Т. Ордабеков сызықпен форманы берудің шебері болған және ол оны осы суретте үлкен әсермен қолданған. Бірде сызықтар қою қара көлеңкені көрсетсе, бірде сәулелі жарықты беруде қолданылады. Сызықтар үнсіз және талғампаз, тыныштық сезімін тудырады. Қара және ақтүстерінің контрасын қолдану, әсіресе, иллюстрация тақырыбына сәйкес келетін табиғат пен адамның арасынағы үйлесімділік сезімін береді.

Суреттің астыңғы бүйірлерінде басталып суреттің әр жерінде бір кездесетін өрнектер ақынның дәптердегі жазбаларын еске түсіреді. Олар тек өрнек емес ақынның арттан қалдырған әдбиеттегі іздері іспетті. Іздердің орналасу реті де түрлі, әрқайсысының формалары да ерек. Ал ақынның артқы фонындағы құстарға арналған тор бізге қазақ халқының дәстүрлі тұрғын үйі киіз үйді еске түсіреді. Суреттің таңғаларлық ерекшеліктерінің бірі - уақыттың бір мезетке тоқтап қалғандай әсер беруі. Алайда осы бір тоқатаған сәт пен қатар ақынның ойлары шексіздікке ұласатындай көрінеді. Кітаптың беттері еркелей соқан самал желден сапырылып суретке қозғалыс нотасын қосады Қатып қалған уақыт ағысының құпиясы мен ауадағы біркелкі қозғалысты беру үшін суретші негізгі астыңғы фонға көлденең түзу сызықтарды пайдаланды. Сонымен қатар композициялық орталыққа бағытталған түзу сызықтар тыныштық пен мұңды ойдағы ақынның шығармашылық күйін нақтылайды. Линогравюра Мұқағали поэзиясындағы өмір, өлім және уақыттың өтуі туралы сурет болып қана қоймай, сонымен бірге көрерменді осы тақырыптар туралы ойлауға шақырады.

Линогравюрада сәндік элементтерді қолдану - Т.Ордабековтың көркемдік стилінің тағы бір ерекшелігі. Суреттің бүйірлеріндегі өрнектер, аспандағы толассыз туындаған бұлттар мен таудың бейнесі-бұл Т. Ордабековтің шығармашылығына тән шындықтың сәндік өзгеруінің

мысалдары. Оның сәндік элементтерді қолдануы қазақ бейнелеу өнерінде теңдесі жоқ тереңдік пен байлық сезімін қалыптастыра отырып, оның суреттеріне қосымша мағына мен күрделілік деңгейін береді.

Бұл иллюстрация- өмір, өлім және уақыттың өтуі туралы медитация, көрерменді осы тақырыптар туралы ойлауға шақырады. Сәндік элементтерді пайдалану, сызықтарды шебер пайдалану және суретке енетін тыныштық пен ойлау сезімі-бұл Т. Ордабековтің мистикалық және символдық өнердегі ерекше стилі. Сурет өнердің халықтың жанын білдіру және оның Жаратушысының эмоцияларын, армандары мен тілектерін жеткізу қабілетінің дәлелі.

Өнер әлемінде символизм-бұл өнердің қалай жасалатыны мен бағаланатындығында маңызды із қалдырған қозғалыс. Онда абстрактілі идеялар мен эмоцияларды жеткізу үшін символдар мен метафораларды қолдануға баса назар аударылады.

Ордабеков шығармашылығының айқындаушы сипаттамаларының бірі оның қарама-қарсы элементтерді теңестіру қабілеті болып табылады. Оның табиғатқа және шынайы әлемге деген сүйіспеншілігі оның философияға және жабайы табиғатты "фантастикалық" қабылдауға деген ұмтылысымен үйлеседі. Қарама-қарсы элементтердің бұл тепе-теңдігі бір уақытта қызықты және ойландыратын ерекше визуалды тіл жасайды. Ақынның портретін жасау барысында Т.Ордабеков қуатты бейнені жасау үшін осы қарама-қарсы элементтерді пайдаланады. Мұқағали орындықта отырған, қолында қаламы бар және бет-бейнесінде қайғы мен толқудың көрінісі бейнеленген. Толқындай тасыған тіркестердің туындайтын сәтін көрермен ақынның тұңғиыққа үңілген көзінен көретіндей. Суретте ақынның портреттік бейнесіне, бетінің әр қыртысына аса айқындық берілген. Ақынның орындыққа сүйеніп отырған отырысы оның процесске фокусын және терең эмоцияларға батуын білдіреді, кескінге тереңдік пен өлшем береді. Жоғарыдағы адам фигураларын елестететін түсініксіз бейнелер суретке сюрреалистік атмосфера беріп, көрерменді ненің шынайы және ненің ойдан шығарылғанына күмәндандырады.

Бұл элементтердің барлығы визуалды түрде аллегориялы және эмоционалды түрде зарядталған көріністі жасау үшін біріктіріледі. Рәміздер мен метафораларды қолдану суреттегі терең эмоцияларды жеткізуге көмектеседі, ал суреттің полисемиясы көптеген түсіндірулерге мүмкіндік береді. Көптеген теңеулермен "Элегия" линогравюрасы символизм стилінің негізгі қасиеттерін білдіреді. Ол асыра сілтелген, метафоралық, айтылмаған, мәнерлі және романтикалық сезімдерге толы.

Т.Ордабековтің шығармашылығы әдебиетке терең, сезімтал енуімен және философияға деген сүйіспеншілігімен сипатталады, мұның бәрі оны қазақ бейнелеу өнеріндегі өзіндік мистикалық және символдық бағытты дамытушы рөліне дайындады. Ол өз дәуірінің терең сезініп, оларды Мақатаевтың поэзиясымен байланыстырды. Ордабеков үшін адамның поэзиядағы дүниетанымының күрделілігін білдіретін символ-метафора беру маңызды болды. Өз жұмысында Ордабеков реализм мен символизмді біріктіруге ұмтылып, шындыққа негізделген және қиялдың шексіз мүмкіндіктеріне ашық жаңа көркем тіл құрды. Оның қарама-қарсы элементтерді теңестіру және терең эмоциялар мен дерексіз идеяларды жеткізу үшін рәміздер мен метафораларды пайдалану қабілеті оны қазақ өнері тарихындағы ең маңызды тұлғалардың біріне айналдырды.

Т.Ордабековтың бұл жұмысы өнердің күрделі идеялар мен эмоцияларды тілдің көмегімен оңай білдірілмейтін тәсілдермен жеткізу қабілетінің дәлелі болып табылады. "Элегия" картинасында тікелей түсіндіруге жауап бермейтін бірқатар элементтер бар. Суреттегі әрбір фигура мен элемент түрлі ракурстан көрсетілген. Үстелдегі заттар мен адам бейнесіне төбеден қарасақ, артқы фондағы тор мен құстарға астыдан қараймыз. Жарықтың да

жан жақтан түсуі әр түрлі түсінік береді және олардың мағынасы бірден айқын бола бермейді. Себебі адамға жарық картинаның сол жағынан түссе, Хан-Тәңірін елестететін тауға жарық сол жақтан түсіп тұр. Бұл суретшінің поэзиядағы уақыттың ескірмей қайта оралатынын және уақыттың алмасу философиясын көрсетудегі ерекшелігі десек те болады. Сонымен қоса өлеңді оқып, оның мағынасын өзіндік интерпретациялау мен қабылдау оқырманның субъективті ойы мен өмірлік тәжірибиесіне байланысты десек, суреттегі фигураларға жарықтың түсу спектірінің түрлілігі де осыны идеяны дәлелдеудің бір амалы екенін мойындатады.

Өзінің жазған күнделігінде Мұқағали былай дейді: «Егер бір кездері менің өмірім, менің шығармашылығым әлдекімнің көңілін аудара қалса, оларға былай дер едім: Менің қымбатты достарым! Егер сендер шынымен менің өмірбаянымды, шығармашылығымды зерттемек болсаңдар, онда мен не жазсам, соның бәрін түгел оқып шығуды ұмытпағайсыңдар. Мені өз өлеңімнен бөліп қарамауларыңызды өтінем. Естеріңде болсын, менің жеке өлеңім өзінше ештеңе құрамайды. Біріктіріп қарағанда, ол поэма іспетті біртұтас. Басы және аяғы бар.

Сонымен, достар, бүкіл менің жазғаным – бар-жоғы бір ғана бүтін поэма. Адамның өмірі мен өлімі, қам жеулері мен қуанышы туралы поэма. Егер нанбасаңдар, барлық өлеңімді жинап, бір жинаққа топтастырып көріңдерші. Естеріңде болсын, әрбір өлеңім өз орнында тұрсын, яғни жылына және бойына қарай, сонан соң көз алмай оқыңдар. Сюжетіне көңіл аудармай-ақ қойыңдар. Ал, композициясы мен архитектоникасына зер салыңдаршы. Егер мен онда болмасам, онда ақынның да болмағаны. 1976 жылы, 14-ақпан» [5].

Әр өлеңі өмірінің бір бөлшегін құрайтын Мұқағалидің шығармашылығы Темірхан Ордабековтің "Эллегия" картинасыдағы ақынның образыда түйінделген. Мұқағалдың портреті- Т.Ордабековтың стильдік ерекшелігі суреттегі түзу және көлденең сызықтардың картинаға біркелкі қозғалыс бергендігінен байқалады. Поэтикалық бейнемен қатар әр түрлі сюрреалистик немесе мистикалық бейнелер мен батыл қарама – қайшылықтарды қолдану философиялық бейнелерді беру мәселесін күрделі композицияда шешуді білдіреді.

Әрі қарай тағы да ақынның күнделік беттеріне назар аударайық. 1973 жылы наурыз айының 6 күнгі күнделігінде ақын былай деп жазған екен:

«Поэзия – ғылым. Зерттеу керек. Адам өмірінің, адам жанының зерттелмеген, қалам тартылмаған несі қалды? Соны табу, соны зерттеу керек. Адам сезімін жан-жақтылы зерттейтін құдірет болса, ол тек поэзия. Басқа ешқандай да ғылымның қолынан келмейтін шаруа бұл» [5], - дейді ақын өз күнделігінде.

Т. Ордабековте, Мұқағалидің адам сезімін жан-жақтылы зерттейтін құдіреттің бірі поэзия екенін ескере отырып, оның тек сол поэзия тілін визуалды қабылдауға ыңғайланған сурет тіліне аударуға талпынысы үлкен болды. Т. Ордабековтың поэтикалық элементтерге деген сүйіспеншілігі мол болды, оны оның суреттеріндегі визуалды қатардан көруге болады. Суретшінің поэзиямен және жалпы әдебиепен байланысы маңызды және бұл байланыс оның өнерінде көрініс табуы керек деп есептеді. Бұл сенім оның дәстүрлі қазақ мотивтері мен элементтерін өзінің картиналарына, соның ішінде Мұқағал портретіне қалай енгізгенінен көрінеді.

Т. Ордабековтың картиналарында ұлттық элементті пайдалану тек дәстүрлі мотивтер мен элементтерді қосумен шектелмеді. Бұл сонымен қатар оның картиналарында уақыт пен кеңістік тұжырымдамасына қалай жақындағанын көрсетті. Мысалы, Мұқағали портретінде уақыт тоқтап, тыныштық пен уақытсыздық сезімін тудырған сияқты. Уақытқа деген мұндай көзқарас дәстүрлі қазақ дүниетанымын көрсетеді, онда уақыттың циклділігіне және өткеннің, бүгіннің және болашақтың өзара байланысына қатты көңіл бөлінеді.

"Элегия" картинасы - қазақ мәдениетінің мәнін және ел табиғатының сұлулығын бейнелейтін керемет өнер туындысы. Суретте ұсынылған ақын Мұқағалдың портреті-қарама-қайшылықтар мен тұтастықтың үйлесімімен сипатталатын суретшінің шығармашылық әдісінің тамаша үлгісі. Т. Ордабековтың шығармашылығы символизм стилінің негізгі қасиеттерімен сипатталады, оларға асыра сілтеу, айтылмаушылық, мәнерлілік және сезімдердің романтикалық қоюлануы жатады. Суретшінің табиғатқа деген сүйіспеншілігі және оның пішіндер мен сызықтардың декоративтілігі мен ою-өрнегіне деген ұмтылысы оның жұмысында айқын көрінеді

"Элегия" картинасындаңы негізгі үш бөлшекке бөлінген бастапқы фон Марк Ротконың абстрактылы картиналарын еске түсіреді. Бүгінгі таңда Ротконың абстрактілі экспрессионизмнің жетекші өкілдерінің бірі болып саналса да, ол өзін ондай деп санамады. Оның танымалдығы артқан сайын, оның "абстракцияларына" таңданған сыншылар оның мәнін жіберіп алғандай болды.

"Менің өнерім абстракция емес. Ол өмір сүреді және тыныс алады", — деді Ротко. - Маған түс пен пішін арасындағы қарым-қатынас немесе осы рухтағы нәрсе қызық емес. Мені тек адамның негізгі эмоцияларының көрінісі қызықтырады: трагедия, экстаз, үмітсіздік және т.б. Көптеген адамдар кенеттен өздерін жоғалтып, суреттерімнің алдында жылап жібергендіктен, мен осы негізгі адам эмоцияларымен байланыса алатынымды білдіреді" [6]. Зерделеп қарасақ реалистік сюжетті роматикалық мазмұнмен байланысқан «Элегия» картинасындағы артқы фон М.Ротконың "№ 1 (Корольдік қызыл және көк)"картинасын еске түсіреді. Ротконың 1982 жылдан бастап жеке коллекцияда болған және осы уақыт ішінде көпшілікке көрсетілмеген осы туындысы абстрактілі экспрессионизмнің жетекші өкілінің шығармашылығына тән жұмыстардың бірі болып саналады. Бұл картинаны суретшінің өзі Чикаго өнер институтында (1954) сегіз туындысы бар жеке көрмесі үшін таңдаған [6]. Ротко үшін басты сыншы және сот көрермен болған, оның пікірі кез-келген беделді дереккөздердің үкімдерінен ерекше рөл атқарды. "Ешқандай түсініктеме кескіндемені түсіндіре алмайды", — деп есептеді ол. - Барлық түсініктемелер сурет пен оның бақылаушысы арасындағы тәжірибенің аяқталған тәжірибесінен туындауы керек. Өнерді бағалау-бұл шынымен де интеллекттің некесі. Өнер де неке болып табылады, егер ол дұрыс аяқталмаса, онда ол нәтижесіз болады"[6], - деп еесептеді М.Ротко. Т.Ордабековтің де суреттерінен біз көрерменге берілген таңдау және мазмұндау еріктілігін сезінеміз.

Феноменологиялық тұрғыдан Темірхан Ордабековтің жұмысын оның ең жақын ойлары мен эмоцияларының, сондай-ақ әлемді субъективті қабылдауының көрінісі ретінде қарастыруға болады. Осы тұрғыдан алғанда, көркемдік көріністің бастауы суретшінің өмірлік тәжірибесінде және оның әлемге деген ерекше көзқарасында жатыр. Бұл жағдайда Темірхан Ордабековтің шығармаларының мағынасын олардың формальды қасиеттеріне немесе суретшінің өмірбаянына дейін азайту, феноменологиялық тәсіл арқылы ашылуы мүмкін бай және күрделі семантикалық қабаттарды елемеу болар еді.

Семиотикалық тұрғыдан алғанда, Темірхан Ордабековтің жұмысын мағыналары мәдени және әлеуметтік контексттермен өзара әрекеттесу арқылы құрылатын және келісілетін белгілер мен белгілердің күрделі жүйелері ретінде талдауға болады. Осы тұрғыдан алғанда, көркемдік экспрессияның бастауы өнердің өндірісі мен қабылдауын қалыптастыратын кең мәдени және тарихи дискурстарда жатыр. Бұл жағдайда Темірхан Ордабеков шығармаларының мағынасын олардың жеке белгілеріне дейін азайту, оларды құру мен түсіндірудің негізінде жатқан үлкен мәдени және тарихи күштерді елемеу болар еді.

М.Мақатаев «Түнгі жорық» атты эллегиялық өлеңінде:

Ұзақ түнде бей уақ көз ілмеймін,
Жамыратып ойымды нені іздеймін?
Патша көңіл қаңтарған назбедеумен,
Бәлкім, алыс күндерім, сені іздеймін.
Тағдырының сыр, мұңы қанатында,
Шағалаласын күтетін теңіздеймін.
Шолпан туған сәттегі, жұлдыз тарап,

Таң оятқан самалмен егіздеймін, - деп жүрегінің түбінде жатқан сезімдермен бөліседі. Мұқағалидің мұңға толы өлеңдерін көркемдік көрініс пен бейнелеу суретшіге оңай түспесі анық. Ақынның күрделі ойлары туралы дәстүрлі иллюстрациялардың тұрақсыздығы қарапайым көрерменнің суреттегі философиялық ойды қабылдаудың қиыншылығын туғызады. Осы тұрғыдан алғанда, көркем өрнектің шығу тегі үнемі өзгеріп отырады және түсініксіз болып келееді, ал өнердің маңызы үнемі талқыланып, дауласады. Бұл жағдайда Темірхан Ордабековтің шығармаларына олардың сұйықтығы мен түсіндіруге ашықтығын елемей, тұрақты немесе тұрақты мәнді енгізу болар еді.

Тұтастай алғанда, суретшінің көркемдік өрнегінің пайда болу мәселесі -бұл әртүрлі теориялық тұрғыдан қарастыруға болатын күрделі және көп қырлы сұрақтар. Темірхан Ордабековтің жұмысын талдағанда, өнерді құру мен түсіндірудің негізінде жатқан бай тарихи, мәдени және философиялық контекстті ескере отырып, бұл мәселелерді нюансты және сыни тұрғыдан қарастыру маңызды.

Жалпы, Темірхан Ордабековтің "Мұқағали Мақатаев өлеңдеріне" топтама иллюстрациялары кітап илюстрациялау өнерінің күші мен сұлулығының керемет үлгісі болып табылады. Оның күрделі және бейнелі иллюстрациялары Мұқағалидің лирикалық өлеңдерін жарқын және есте қаларлық түрде жандандырады, поэзияның драмасын, шиеленісін және моральдық күрделілігін осындай күшті және ұмытылмас түрде жеткізді.

Қорытындылай келе, әдебиет пен графика бір-бірімен байланысты және олардың өзара байланысы тілдің бейнелеу өнеріндегі орталық рөлін көрсететіндігін байқадық. Тілдің икемділігі мен шексіз экспрессивті мүмкіндіктері оны суретшілер үшін өз идеяларын жеткізуге және көрермендердің эмоциялары мен тәжірибелерін оятуға таптырмас құрал етеді. Графика өнер түрі ретінде сызықтар, контраст және текстуралар арқылы күрделі хабарларды жеткізу қабілетінің арқасында бейнелеу өнері арасында ерекше орын алады. Әдебиет пен графика арасындағы қарым-қатынас өзара тиімді және олар бірге көркем көріністің жарқын және жан-жақты әлемін жасайды.

Графика бейнелеу өнері арасында үлкен орын алатын ең мәнерлі және эстетикалық жағымды өнер түрлерінің бірі екені сөзсіз. "Графика тілі" визуалды-экспрессивті құралдардың, соның ішінде бейнелеу өнерінің ең ерекше саласы болып табылатын сызықтар мен формалардың жиынтығын қамтиды. Өнердің екі түрі де көрермендердің көңіл-күйін көтеріп, эмоциялар тудыруы мүмкін. Сурет пен сөз арасындағы байланыс күрделі екені мәлім. Сарапшылар осы екі ұғымның арасындағы байланыстың мәселелерін талқылағанымен, екеуі де эстетикалық жағымды және эмоционалды әсер ететін өнер туындысын жасауда шешуші рөл атқаратыны анық екендігіне тоқталады.

Т. Ордабековтың "Элегия" линогравюрасы -қазақ мәдениетінің мәнін және ақын шығармашылығының сұлулығын бейнелейтін керемет өнер туындысы. Сурет біреуді немесе бір нәрсені сағыну, шындықты іздеу және өткенді еске алу сияқты философиялық ойларға толы М.Мақатаевтің өлеңдеріне негізделген. Әр түрлі сызықтар мен батыл контрастты қолдану уақыт ағымын бейнелейтін поэтикалық бейнені жасайды. Уақыт пен Кеңістікті бейнелеу

шешімі поэзиядағы абстрактілі және философиялық ойлардың мәнін бейнелейтін күрделі композициямен шешіледі. Линогравюра суретшінің контрасттар мен тұтастықты біріктіретін шығармашылық әдісінің тамаша үлгісі болып, шектеулі және шексіз нәрсені біріктіретін көркем образдың көп мағыналылығын білдіетін өнер туындысы болып Қазақстанның өнер тарихында қала бермек.

Дереккөздер/әдебиеттер тізімі

Электрондық ресурстер:

1. Графика [Электронный ресурс] – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ 2.Графика / (пайдаланған күні: 17.04.2023)
2. ЭЛЕГИЯ [Электрондық ресурс] – URL: https://adebiportal.kz/kz/genres/view/178/ (пайдаланған күні: 19.04.2023)
3. Толковый онлайн-словарь русского языка Ожегова С. И. [Электронный ресурс] – URL: https://lexicography.online/explanatory/ozhegov/э/элегия (пайдаланған күні: 19.04.2023)

Кітаптар:

4. Кітап: Графика / Темірхан Ордабеков, Батухан Бәймен / Интерпринт / 2012 жыл / 111 бет.

Электорндық ресурстер:

5. Мұқағали «Күнделігіне» зер салғанда... [Электронный ресурс] – URL: https://abai.kz/post/113097 / (пайдаланған күні: 24.04.2023)
6. Неліктен Марк Ротконың суреттері өнер? [Электронный ресурс] – URL: https://artchive.ru/publications/2624~Pochemu_kartiny_Marka_Rotko_eto_iskusstvo/ (пайдаланған күні: 24.04.2023)

ӘӨЖ 791.42

ТЕЛЕХИКАЯ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТТІҢ ЖАНРЫ РЕТІНДЕ

Бегежанова Іңкәр Теміржанқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
2курс магистранты
Қазақстан, Алматы
Caliwest97@mail.ru
Ғылыми жетекші
Бакеева Мадина Кайратжановна
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Phd доктор,аға оқытушы
M.bakeyeva@mail.ru

Аңдатпа. Бұқаралық ақпарат құралдары миллиондардың көңілінен шығатын, халыққа татымды тәрбиелік мәндегі дүниелер ұсынып, адамдардың санасына әсер ететін жаңашылдық жасап жарысып келеді. Соның бір үлкен саласы телесериал**.**Біздің бұқаралық мәдениеттің жанрын

жасау ретінде, телехикая термині фантастикада пайдаланылатын бір термин болып, адамдардың телекинезді және телепатияны сипаттау әрекеттеріне байланысты түрлі медиа материалдары мен сценарийлер жасалатын әрекеттерді біріктіретін бір термин. Бұл мақалада бұқаралық мәдениет туралы ғана емес, сонымен қатар телехикаяның әлемдік деңгейде бағдарламалық –мақсатты тәсілді қолдану қажеттілігі туралы мәселе көтеріледі.Әр телехикаяның өзіндік ерекшеліктері болғандықтан , олар үшін әр түрлі бағдаарлама жасалады.
Тірек сөздер: Кинематография, электроника, эффект, бұқаралық мәдениет, телехикая, жанр, мәдениет, тұлғалар.

СЕРИАЛ КАК ЖАНР МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Средства массовой информации соревнуются за инновации, которые приносят пользу миллионам людей, предлагают людям миры с острым воспитательным смыслом и влияют на умы людей. Одна из главных сфер телесериала.Как создание жанра нашей массовой культуры, термин телесериал-это один термин, используемый в художественной литературе, который объединяет действия, в которых создаются различные медиа-материалы и сценарии, связанные с попытками людей описать телекинез и телепатию. В данной статье поднимется вопрос не только о массовой культуре, но и о необходимости использования программно – целевого подхода на мировом уровне.Поскольку у каждого телесериала есть свои особенности , они будут создаваться в разных багдах.

Ключевые слова: Кинематография, электроника, эффекты, массовая культура, телесериал, жанр, культура, личности.

TV SERIES AS A GENRE OF MASS CULTURE

Abstract. The mass media are competing for the satisfaction of millions of people, offering people spicy educational things, and creating innovations that affect the minds of people. One big branch of this is television series.As the creation of the genre of our mass culture, the term TV series is one term used in fiction, combining various media materials and scenarios related to people's attempts to describe telekinesis and telepathy. This article raises the question not only about mass culture, but also about the need for television to use a program –targeted approach at the world level.Since each TV series has its own characteristics , they are made in different directions.

Key words: cinematography, electronics, effects, mass culture, tv series, genre, culture, personalities.

Қазақ кинематография әлемі жыл санап сапалы телехикаялар қатарын толықтырып келеді. Заман талабы және жаңа жабдықтармен телесериалдар өз жемісін сапалы беруде.Жаңа технологияның даму сатылары шығармашылық ізденістің те түрлі нәтижелерін көрсетуде. Электроника, кибернетика жетістіктері мен небір аса күрделі компьютерлік өңдеу тәсілдерін кең пайдаланған заманауи экрандық шығарма мазмұны компьютерлік әсерлі эффектілер арқылы толықтырылуда.Сериалдар біздің күнделікті әлемді қабылдауымызда маңызды рөл атқара отырып, қазіргі бұқаралық мәдениеттің ажырамас бөлігіне айналды. Олар қызықты сюжеттерді, кейіпкерлерді тұтқындауды және әсерлі драмалық сызықтарды тоқып, қиялымызды байытады және бізді қызықтырады және ойландырады. [1]Бұл мақалада біз сериалдардың танымал мәдениеттің жанры ретіндегі эволюциясын және олардың біздің қоғамға әсерін қарастырамыз.

Телехикаялардың эволюциясы: теледидар желілерінен ағындық платформаларға дейін сериалдардың радиохабарлар мен кинотеатрлардан басталатын ежелгі тамыры бар, бірақ

оларды кеңінен танымал еткен телехикаялар болды. Бұрын сериалдар эфир кестесімен теледидар желілеріне байланған. Алайда, технологияның дамуымен және ағындық платформалардың пайда болуымен сериалдар кез-келген уақытта қол жетімді болды, бұл оларды тұтыну тәсілін өзгертті. Жанрлар мен тақырыптардың әртүрлілігі Бүгінгі таңда сериалдар жанрлар мен тақырыптардың алуан түрлілігін қамтиды. [2] Детективтер мен қиялдан бастап ғылыми фантастика мен медициналық драмаларға дейін әркім өзіне ұнайтын нәрсені табады. Бұл әртүрлілік әртүрлі аудиторияларды мүдделерін көрсетеді және толеранттылық пен мәдени әртүрлілікті қалыптастыруға ықпал етеді. Сериалдардың қоғамға әсері сериалдар көңіл көтеріп қана қоймай, қоғамға айтарлықтай әсер етеді. Олар маңызды әлеуметтік мәселелерді көтереді, қоғамдық пікір қалыптастырады және күрделі құбылыстарды түсінуге ықпал етеді. Теңдік, адам құқықтарының бұзылуы немесе саяси дағдарыстар тақырыптарын қозғайтын сериалдар қоғамдағы пікірталастар мен қозғалыстарды күшейте алады. Бейнелеу өнері жаһандық әлемге қажеттілік ретінде: шекараны бұзатын Тіл Технология мен ақпаратқа толы жаһандық әлемде бейнелеу өнері адам өмірінде шешуші рөл атқарады. Бұл біздің айналамызды безендіріп қана қоймай, жанымызды байытады, әртүрлі мәдениеттер мен тәжірибелерді түсінуге және өзара әрекеттесуге көмектеседі. [3] Бұл мақалада біз бейнелеу өнері қазіргі жаһандық қоғамда неліктен маңызды қажеттілік болып қала беретінін қарастырамыз. Бейнелеу өнері сөзге тәуелді емес тіл арқылы қарым-қатынас жасаудың ерекше қабілетіне ие. Картиналар, мүсіндер, фотосуреттер және басқа да көркем шығармалар мәдени және тілдік кедергілерді жеңе отырып, эмоцияларды, идеялар мен оқиғаларды жеткізе алады. Бұл бейнелеу өнерін шекаралар бұлыңғыр әлемде әмбебап байланыс құралына айналдырады. Суретшілер үшін бейнелеу өнері-бұл өз ойлары мен сезімдерін білдіру және жеткізу тәсілі. Бірақ бұл бәріне қол жетімді құрал. Сіз кәсіби суретші болсаңыз да, жай ғана өнер сүйер болсаңыз да, сізге өзіңізді білдіруге және өз көзқарастарыңызды әлеммен бөлісуге мүмкіндік беріледі. Бейнелеу өнері мәдени байытуда маңызды рөл атқарады. Бұл бізге әртүрлі халықтар мен дәуірлердің тарихы мен дәстүрлеріне сүңгуге, әлемдік мәдениеттің байлығы мен алуан түрлілігін ашуға мүмкіндік береді. Мұражайлар, галереялар мен өнер көрмелері бір-бірімізді түсінуге және құрметтеуге көмектесетін тәжірибе мен білім алмасу алаңына айналады. Бейнелеу өнері бізді шабыттандырады. Бұл бізді ойлануға, сұрақтар қоюға және әлемді жаңа қырынан көруге шақырады. Көркем шығармалар күшті эмоциялар тудыруы мүмкін және бізді әрекет етуге итермелейді. Бүгінгі таңда отандық телережиссурада әлемдік стандарттарға сай жобалармен көзге түсіп жүрген бірқатар белгілі телережиссерларды атап өтсек, 6 олардың санатында А. Пономарев, М. Бидосов, А. Ашимов, Б. Санитасов, Л. Мариупольский А. Рахметов, Е.Акчалов, Г.Байбосынова, О. Исаев, С. Ибраим, А. Аксамбиева, Г. Салимбаева, т.б., елді елең еткізетін телевизиялық жобаларды дүниеге алып келуде. Телевизия өндірісінде заманауи технологиялар күн сайын дамып, өзгеріп, әлемдік өркениет көшіне ілесіп келеді. Елімізде жан-жақты зерттеуді қажет ететін, тақырыптық ауқымы кең және теориялық-тәжірибелік үлгілерін қалыптастыратын мәселелер жеткілікті. [4] Сондай мәселелердің бірі - жаңа технологиялар мен режиссураны модернизациялау әдісі.

Отандық телевизия саласындағы режиссураны модернизациялау әдісін қолдану жолдарын ұсыну – ғылыми жұмыстың басты бағыты. Кейбір мәдениеттерде телехикая бұқаралық мәдениеттің бір жағында "телекинез" деген ұғым бар. Ол адамдардың өздерінің орнындағы нысан өзгертуге кеңес береді. Оны қолмен, оймен, барлық жасалатын нысандардың негізгі алғашқы үйретушілері болатын "телекинез"ті пайдалануы мүмкін. [5]Сондай-ақ, бірнеше мәдениеттерде "телевизиядағф шоулар", "фильмдер" мен "мультфильмдер" терминін алып тұр. Бұлар үлгілерінде телехикая бұқаралық мәдениеттің өмірін жанрлайтын жатады және адамдарды телехикаялық көріністерге таныстырады. Телехикая бұқаралық мәдениет, кейбір жерлерде "Телекинетика" немесе "Псионика" деп аталатын, қайырмасыз аймақтарда байланысқан жерді көздейді. Телехикая бұқаралық мәдениеттің жанрының қажетті

элементтерін қарастырады.Қоғамдағы тұрақтылық идеяларын нығайту-азаматтардың, үкіметтің және қоғамдық ұйымдардың күш-жігерін талап ететін тұрақты процесс.

Тұрақтылыққа инвестиция өмір сүру сапасын жақсарту, даму және өркендеу арқылы марапатталады. Тұрақты қоғам-бұл әр адамның өз әлеуетін жүзеге асыруға және жалпы табысқа үлес қосуға мүмкіндігі бар орын. Бейнелеу өнері Жаһандық әлемдегі өміріміздің ажырамас бөлігі болып табылады. Ол мәдениеттерді біріктіреді, өзімізді білдіруге көмектеседі, мәдени палитрамызды байытады және жаңа жетістіктерге шабыттандырады. Заманауи өмір мен виртуалды байланыстың қарқынды қарқыны аясында Бейнелеу өнері маңызды қажеттілік болып қала береді, бұл біздің әлеммен және өзімізбен терең байланысымызды еске салады. [6]

Дереккөздер/әдебиеттер тізімі

1.Телевизионное производство. Джеральд Миллерсон. – М.: ГИТР, «Флинта», Қазақ телевизиясы. Энциклопедия. – Алматы: Digital Media Asia, 2011. – Т. 2. – 640 б.004. – 568 с.

2.Цифрлы эфирлік телевизия –мемлекеттік хабар таратудың жаңа стандарты. https://egemen.kz. 06.09.2018.

3.Цифровое телевидение / под ред. М. И. Кривошеева. – М.: Связь, 1980. – 264 с.

4.Хлызова А.А. Обновление системы телевизионных жанров в современных медиаусловиях // Журналистский ежегодник. – 2015. – №4. – 73-76 с

5.Бейсенқұлов А. Медиа орта өзгерді // Prime time. – 2017. №2. – 23-24 б.

6.Цифрлы эфирлік телевизия –мемлекеттік хабар таратудың жаңа стандарты. https://egemen.kz

HISTORICAL AND THEORETICAL CONCEPTS OF FILM ADAPTATION IN ART CINEMA

Yemangalieva K.A.

T.Zhurgenov Kazakh National academy of arts, Almaty, Republic Kazakhstan

***Scientific supervisor – associate professor,* Aidar A.M.**

Аннотация.

Претворение идей и образов одного искусства средствами другого издавна имело самое широкое распространение в истории культуры. В частности, многоплановым искусством является художественная литература, она взаимосвязана с живописью и музыкой, графикой и театром. Как можно проникнуть в тайну литературного произведения? Проблема интерпретации художественного произведения другими видами искусства продолжает оставаться в настоящее время необыкновенно актуальной. Одной из форм интерпретации художественного произведения наравне с литературно-критическими и публицистическими статьями, биографическими и литературоведческими монографиями, театральными инсценировками является экранизация. Основная актуальность статьи обусловлена тем, что в настоящее время в гуманитарных науках возник большой интерес к природе синтеза искусств, то есть к возможностям создания художественных образов одного вида искусства посредством образов других видов искусств. Проблема осмысления и новой интерпретации произведений казахской классики через воплощение ее произведений на экране продолжает оставаться необычайно актуальной.

Ключевые слова: экранизация, литература, проза, киноведение, казахская экранизация

Introduction. Literature is the most important element of cinema, an inseparable whole. The first step in any feature film begins with a script, and the script is a literary and dramatic work in which the dialogues of each scene and characters are described in detail. Most often, screenplays are created on the basis of literary works. A film adaptation is not just a retelling of a literary source, but an interpretation, narration through cinema, of other works of art (prose, drama, poetry, songs, opera and ballet libretto).

When screening a literary work, the director can abandon secondary plots, episodic characters, or, conversely, include in the script episodes that were not in the original work, but which, in the director's opinion, best convey the main idea of the work through cinematography.

From the first film based on a literary work, until today, the question of one form or another has not lost its significance due to the creation of two arts. From each new film we see that the author's text is trying to create a new vision, art is leaning towards its own language. Copying a finished work into the language of cinema, as well as writing a new script, is hard work. However, adjusting the screen does not reduce the cost of work. The opposite is made more understandable to the modern viewer.

Research methodology. When studying the topic of the article, methods of analysis, presentation, review, comparative analysis, generalization, as well as systematic comparative, historical and chronological, as well as generalization of the literature used were widely used, obtaining valuable information from domestic and international publications and scientific works.

Research results. Analyzing these issues, one can notice the difference between cinema art and aesthetic legitimacy and other arts. The development of Kazakh cinema art is directly related to the literary work, national wealth, folklore and writers. For example, the first film in the history of Kazakh cinema, which has been preserved in the memory of many, was written by our screenwriters "Amangeldy" Gabit Musrepov and Beimbet Mailin. Even when the history of Kazakh cinema has not yet been established, the article by the Kazakh poet-Kulager Ilyas Zhansugurov "The Great Mute begins to speak", published in the newspaper "Enbekshi Kazakh", states that "The closure of film production in Kazakhstan in 1936 is due to the lack of film culture in the country and the lack of Kazakh writers desire to write a full-blooded script". reading the passage, we see that the new art is imbued with the intelligentsia of the nation.

Many foreign film fans and scientists (A. Bazin, B. Balash, R. Barth, J. Blueston, D. G. Boyem, D. Wagenr, J. Griffith, B. Groys, V. Iser, D. Cartmell, A. Compagnona, T. Leach, B. MacFarlane, E. Murray, D. G. Winston, I. Uelehan, W. Eco). There are many Soviet scientists who have dealt with this topic (p. Averintsev, I. Weisfeld, A. Vartanov, E. Gabrilovich, U. Guralnik, V. Demin, L. Zvonnikova, S. Lazaruk, E. Levin, I. Manevich, V. Mildon, I. Martinova, L. Nekhoroshev, L. Savenkova, S. Sokolova, L. Fradkin, V. Zhdan, M. Yampolsky).

In the 20s of the XX century between Yu. Tynyanov, V. Shklovsky, B. Eichenbaum, S. Eisenstein, R. Arnheim, B. Balash, V. Pudovkin, R. Spottiswood, R. Jacobson there were serious disputes about the problem of the language of cinema. In their works, they often emphasized the artistic proximity of literary works to screen art.

In the second half of the twentieth century, radical changes took place in the field of literary and film studies. The issues of translating a literary work to the screen were raised from a different angle. It has been suggested that the principle of copying literary images becomes a common world inherent in all art. The thesis was adopted here that every art has the right to its own approach, to interact with other art.

Thanks to the research of films based on literary works, the concept of the important term "screening" becomes clear. After all, the concept of a film adaptation can also be a literary original, a script, or the director's notes that come out on the screen before the film is shot. A film adaptation is a

work that reveals a theme and idea using the language of cinema, under the influence of the author's inner worldview.

Film adaptation is a moving and developing art. It is very important to search and find new methods. In the history of cinema, the return to the basis of literary works will continue. Turning a literary work into a screen is a difficult and fascinating work, as is writing a new script. L. Pogozheva says that at the time of translation of a literary work on the screen, it is impossible to choose the work of any classical or modern writer. Careless and unpredictable use of literature leads to a treacherous circle.

The connection between literature and cinema continues to this day. Research papers on the theory of cinema and the theory of film adaptation will also be added. It is important that each art form has its own language and common connections. At the same time, it is important that the general purpose of each work of art, without defining its special image, contributes to the growth of aesthetic tastes of the public.

The development of science and technology in the twentieth century affected the implementation of types of synthesized art. The emergence and development of one or another form of synthesized art leads to a change in the internal structure and relationships between all other types of art. The artistic influence of different arts on each other is formed in different ways. Among them, one of the most important is the ratio of literature and cinema in the process of screening fiction.

Considering cinematography as a synthesis-an art form, it should be noted that the history of visual, literary, musical art reflected in it is very deep. Therefore, his own language, his artistic specificity, his thematic-content territory, that is, his internal and external identity, are shrouded in foreign types of art.

In order to consider cinematography as a synthesis art, it is necessary to determine the specifics of its synthesis nature. We have to pay attention to the level of interaction of cinema with other classical arts.

The concept of thermonuclear (in the sense of "unifying") is applied not to different types of art, but to their different, i.e. spatial and temporal areas. In nature, Cinema tends to coexist in space and time. The collection (synthesis) of space and time is the main interest of screen art. Thus, in the process of communication of art forms, one art does not completely become part of another art, but only exchanges some of their properties, features. "Cinema in all its qualities is close neither to theater, nor to painting, nor to literature, but it is neither the first, nor the second, nor the third: cinema unites all the integrity of these arts and clearly shows their differences. But cinema is not going to displace any of them, but only opposes their qualities, connects them. We are talking about the synthesis of art, which is not considered as a universal art form""

In this sense, the nature of the creation of cinematography is directly influenced by the peculiarities of the location of other arts in the space-time boundaries.

Each art form has its own artistic means and materials used to convey ideas and reveal its themes, defining a separate language of this art. The main material of literature is the word, i.e. all its artistic images are revealed at the level of the arrangement of words truncated in time, and in fine art the event is transmitted in spatial volume. In cinema, there is an opportunity to cover both of these boundaries. In the process of screening a literary work, cinematography must find an alternative to a literary work and convey it with its own material.

However, the time of the emergence and formation of cinema has a big difference compared to other types of art. Like other types of art, he tries to emphasize and define "pure language". This language seeks to free itself from literature, as well as from theater and other forms of art. After all, in those types of art that have a centuries-old history, there are constantly processes of mixing, connecting with each other, filling, and even in this young art-cinema. Therefore, cinema, like other forms of art, interacts closely with others. Here his connection with a literary work is unusual. Continuity with literature, in consonance with one of the components of the film with the script. Kabysh Siranov, the first Kazakh film critic, says this: "despite the fact that it is officially recognized that there is no Cinema

Day without literature, today there are no art critics who repeat this and make it a big problem. Such comments also apply to cinematography. The main reason why bad films have started to appear in recent years is that the script is not recognized as a literary work, the basis for the success of the future film and, therefore, completely underestimates the requirements for it."

The trend of screening a literary work of art has entered production since the birth of cinematography. Since the day Cinematography became an art, due to the lack of a plot, which is the basis of cinema, I had to turn to the storyline in literary works of art. Considering that most of the images in cinema originate in literature, it can be noted that the history of the adaptation of literature is also deeply rooted.

For the first time, D. Defon and J.Swift's works "Robinson Crusoe" and "Gulliver" were adapted by the French director J. Melies. Due to the fact that these films are silent, these films are created exclusively for action. After a year of the appearance of sound in the cinema, the work of W. Shakespeare "Hamlet" was filmed, and the characters unfolded the story not only with action, but also with dialogue.

In order to identify the mutual influence of literature and cinematography, it is necessary first to reveal the nature of the process of screening a literary work. In this context, first of all, we will pay attention to the article of the classic of Kazakh literature Mukhtar Auezov "literature and cinema" in order to find answers to questions related to the adaptation of fiction, as shown in the purpose and task of the work. "cinema is successfully developing in the republic, where art and literature are more developed. In our opinion, this definition has nothing to do with cinema or literature, the main thing is that this is an erroneous opinion. Cinema is good to try the best images of literature, its unconditional values, but it is good and legitimate that cinema art is parallel to literary genres without the prerequisites of literature, but creates its own film productions. He can create a film drama, a film novel, a film opera and a film epic." Nevertheless, researchers of Kazakh cinema K. Ainagulova and K. Alimbayeva emphasize that literature and theater have contributed to the development of Kazakh cinema.

The 30s of the 20th century were the heyday of Kazakh art. At that time, despite his youth, the Kazakh National Theater was distinguished by artistry, a desire for research and innovation. Unique plays by playwrights B. Mailin, M. Auezov, I. Zhansugurov, S. Seifullin, G. Musrepov, A. Tokmagambetov, Sh. Kusainov, S. Mukanov were staged, Kazakh theatrical art was raised to a significant professional level. "Along with them, the image of Kazakh actors was filled with artistic and folk aesthetic ideals borrowed from national epic works and legends, the works of Abai." It should be noted that at that time, the master of Kazakh art Shaken Aimanov, as an actor and director, combined theater and cinema. And soon the first Kazakh films based on the works of M. Auezov and with the acting participation of Sh. Aimanov began to be released. The works "Raykhan" (1940), "Songs of Abai" (1945) have been preserved as the first masterpieces in the history of Kazakh cinema. And also G. The film adaptation of Musrepov's play "Kozy-Korpesh – Bayan Sulu" "The Saga of Love" (1954) and the National folklore material "Aldar Kos" (1964) turned out to be successful works of Sh. Aimanov's directorial activity. In all his works, he sought to show as openly as possible the history and traditions of the country, such concepts as homeland, continuity of generations and love for his native land. In fact, the transition Sh. Aimanova from theater to cinema has become a significant moment in the history of Kazakh cinema. After all, then Kazakh cinema was in search of new views and new images, ideas and thoughts. This is a demonstration of a unique meaningful desire for a progressive professional solution, which is summarized by the character's own worldview.

Conclusion. To date, many screening methods have already been formed. When we considered the theory of the film adaptation, we expressed a lot of disputes among researchers. Researchers may still have unexpected questions about the connection between literature and cinema. In our study, we classified the films shown in accordance with the political-ideological, national and romantic-aesthetic worldview based on Kazakh literary works, taking into account all the materials of the screening and the theory of cinema. And we come to such conclusions:

1. Often a literary work is used as a starting point for writing a script. Sometimes the script uses only the basis of a story or a novella. But they cannot be considered as a film adaptation of literature, since the image system, plot, dialogues and screenwriter are again formed out of hand badly and in many ways depart from the main literature. Here we meet with films called "Free Adaptation", created based on a literary work.

2. Western cinema uses a new approach to the penetration of literature. According to this approach, the storyline and the dramatic conflict of the novel, novella, drama are taken, on the basis of which the story turns into a film, the action of which takes place at another time, in a foreign country, in a foreign social environment.

3. Similarly, "performance films" are considered an irrational approach. The very word "Film-performance" opposes their contradictory nature to each other. Their stylistic forms and features of the artistic language cannot be turned in one direction. Shooting a performance on camera is an exciting job. Perhaps this is the only means of transmitting the stage performances of experienced actors to subsequent generations. But only its copying leads to the fact that cinema abandons all its laws.

Both literary interpretations and film screenings open up new aspects in the study and understanding of literary and artistic works. The film adaptation gives a lot for understanding the writer's work as a whole, his world significance, his role in the formation of modern artistic consciousness.

List of literature:

1. Шкловский, В.Б. Литература и кинематограф. / В.Б.Шкловский – Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923.

2. Арнхейм Р. «Кино как искусство» / Р.Арнхейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

3. Базен А. «Что такое кино?» Сборник статей. / А.Базен – М.: Искусство, 1972.

4. Левин Е.П. «Экранизация: историзм, мифография, мифология (К типологии общественного сознания и художественного мышления)» // «Экранные искусства и литература: Звуковое кино». – М.:«Наука», 1994.

5. Аристарко Г. История теорий кино./ Г.Аристарко. – М.: Искусство, 1963.

6.Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Аппельрота и комм. Ф. А. Петровского. — Памятники мировой эстетической и критической мысли. — Москва: Гослитиздат, 1957.

7. Арнхейм Р. «Кино как искусство» / Р.Арнхейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

8. Маневич И.М. Кино и литература. / И.М. Маневич. – М., Искусство, 1966.

9. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. / В.И.Мильдон.— М.: РОССПЭН, 2007.

10. Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре// Искусство кино: Москва, 1990, №7.

11. Нөгербек. Б. Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровм кино. – Алматы: RUAN, 2008.

12. Нөгербек Б. Р, Наурызбекова Г. Қ, Мұқышева Н. Р. Қазақ киносының тарихы: оқулық. – Алматы: ИздатМаркет, 2005.

УДК 77.034

Қазақ киносындағы көшбасшы архетипін зерттеу: кинематографиялық одиссея

Исследование архетипа лидера в казахском кино: Кинематографическая одиссея

Exploring Leader Archetypes in Kazakh Cinema: A Cinematic Odyssey

Ақжол Гаухар Бектенқызы
магистрант / 1 курс Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨа
Алматы, Қазақстан
gaukhar.akzholova@gmail.com

Аннотация:

Бұл мақала қазақ киносындағы көшбасшы архетипі бойынша, Қазақстанның бай мәдени және тарихи мұрасы контекстінде қалай бейнеленетінін және дәріптелетінін терең зерттеуді ұсынады. Мақала аты аңызға айналған көшбасшылардың кино экранында бейнеленуін зерттей отырып, еңбек сіңірген актер Тунгышбай Жаманқұловтың басты рөліне назар аударады. Сонымен қатар осы тақырыптағы зерттеудің жаңа кезеңін және басқа зерттеушілердің мақалалары мен кітаптарынан мысал келтіріп, талдаулардың қажеттілігін көрсетеді. "Көшпенділер" және "Қазақ хандығы" сияқты танымал фильмдердің мысалында мақала қазақ ұлтының негізін қалаған тарихи тұлғалардың батырлық көзқарасы мен табандылығын көрсетеді. Тек кейіпкерлер ретінде ғана емес, Қазақстанның көшпелі дәстүрлері мен аңызға айналған батырларын дәріптейтін мәдени үлгілер ретінде де атап өтіледі. Мақала қазақстандық кино көшбасшыларының кинематографиялық бейнелерін дәріптеп қана қоймай, осы тақырыптың пайдаланылмаған әлеуетін зерттеуге қызмет етеді.

Аннотация:

Эта статья начинает увлекательное путешествие по миру архетипов лидеров в казахском кино, предлагая углубленное исследование того, как лидерство изображается и прославляется в контексте богатого культурного и исторического наследия Казахстана. Статья изучает кинематографические повествования, которые оживили на киноэкране легендарных лидеров, обращая внимание на ключевую роль, которую сыграл заслуженный актер Тунгышбай Жаманкулов. Статья констатирует зарождающийся этап исследований в этой области взяв в пример со статей и книг других исследователей. Он подчеркивает необходимость дальнейших исследований и анализа. На примере таких известных фильмов, как «Кочевник» и «Казахское ханство», статья демонстрирует героическое видение и решимость исторических деятелей, заложивших основы казахской нации. Эти изображения отмечаются не просто как спектакли, но и как культурные образцы, прославляющие кочевые традиции и легендарных героев Казахстана. Статья не только прославляет кинематографические образы лидеров казахстанского кино, но и служит для изучения неиспользованного потенциала этой темы.

Abstract:

This article begins a fascinating journey through the world of leadership archetypes in Kazakh cinema, offering an in-depth exploration of how leadership is portrayed and celebrated in the context of Kazakhstan's rich cultural and historical heritage. The article examines the cinematic narratives that brought legendary leaders to life on the cinema screen, focusing on the pivotal role played by honored actor Tungyshbai Zhamankulov. The article states the nascent stage of research in this area, taking the articles and books of other researchers as an example. It emphasizes the need for further research and analysis. Using the example of such well-known films as «Nomad» and «Kazakh Khanate», the article

demonstrates the heroic vision and determination of the historical figures who laid the foundations of the Kazakh nation. These depictions are celebrated not just as performances, but as cultural exemplars that glorify the nomadic traditions and legendary heroes of Kazakhstan. The article not only glorifies the cinematic images of Kazakhstan's leaders, but also serves to explore the untapped potential of this topic.

Түйін сөздер: қазақ киносы, архетип, Тұнғышбай Жаманқұлов, тарихи фильмдер, мәдени маңызы, мұра, бірегейлік, көшбасшы, заманауи сын-қатерлері, қаһармандық

Ключевые слова: Казахское кино, архетип, Тунгышбай Жаманкулов, исторические фильмы, культурное значение, наследие, идентичность, лидеры, современные вызовы, героизм

Keywords: Kazakh cinema, archetype, Tungyshbai Zhamankulov, historical films, cultural significance, heritage, identity, leaders, modern challenges, heroism

Кіріспе:

Көшбасшы архетипі-адам табиғатының және мәдени құндылықтардың қызықты призмасын ұсынатын әлемдік кинодағы қайталанатын мотив. «Gone with the Wind» сияқты голливуд классиктерінен бастап, «Lawrence of Arabia» секілді эпикалық ертегілерге дейін өздерінің әңгімелеу тәсілін қалыптастырып, басқаларды шабыттандырады. Бұл кинематографиялық көшбасшылар көбінесе экраннан шығып, батылдықтың, төзімділіктің және көрегендіктің символына айналады.

Алайда, қазақстандық кинематографтағы көшбасшы архетипінің әлемдік кинодан айырмашылығы өзіндік ерекше резонансы мен маңыздылығы болып табылады. Қазақстандық көшбасшылардың бейнесі ел тарихын, көшпелі мұраны және заманауи ұмтылыстарды бейнелейтін айна. Біз бұл кейіпкерлердің ұлттың тарихи жолы мен мәдени бірегейлігінің әсерінен қалай қалыптасатынын және қазақ фильмдеріндегі көшбасшыларды бейнелеуге тән нюанстарды, вариацияларды және символизмді зерттейміз.

Әлемдік пен Қазақстанның кинематографиялық дәстүрі арасындағы айырмашылықты бағалау үшін, көшбасшы архетипі әмбебап үлгіні ұстанбайтынын мойындау маңызды. Оның орнына ол өзгеріп, бейімделіп, өзі тұрған әлеуметтік-саяси, мәдени және тарихи контекстті көрсетеді. Голливуд, Болливуд немесе еуропалық кино көшбасшыларының бейнесі әртүрлі тарихи мұралардың, әлеуметтік нормалардың әсерінен қалыптасуы мүмкін. Қазақ киносы керісінше өзінің бірегей өткеніне сүйеніп, көшпелі дәстүрлерімен, кеңес өкіметінің проблемаларымен және қазіргі заманда тәуелсіз ұлттың пайда болуымен ерекшеленеді. Ұлттық кинематографта көшбасшы архетипі, тарихи дәстүрлері мен тұрақты көшпелі рухымен ұштасып, қазақ халқының ұмтылыстарын, күрестерін және армандарын жиі бейнелейді. Бұл архетиптер экрандағы кейіпкерлер ғана емес, олар ұлттық мақтаныштың, төзімділіктің және адам рухының символы. Осы призма арқылы біз Қазақстанның кинематографиялық мәдениетінің қызықты қиылысын бірегейлік арқылы жарыққа шығарамыз деп үміттенеміз.

Тақырып өзектілігі:

«Қазақ кинематографиясындағы көшбасшы архетипін» зерттеу Қазақстан контекстінде де, әлемдік аренада да терең өзектілікке ие.

Мәдени бірегейлікті сақтау ең маңызды мәнге айналған Қазақстанда, көшбасшының кинодағы архетипі ұлттың бай мұрасын білдірудің және ұлықтаудың қуатты құралы болып табылады. Көшбасшының архетипі ұлттың тарихи баяндауын қайта қарап, жаңаша түсіндіруге болатын призмамен қамтамасыз етеді.

Қазақстан басқа әлемдік киноиндустриялардан өзіндік ерекшеленетін дәстүрімен мақтана алады. Әлемдік қоғамдастықпен белсенді қарым-қатынас байласқанда, ол

халықаралық аудиторияны ұлттық дәстүрлері мен құндылықтарын таныстыра отырып, мәдени елші рөлін атқарады. Көшбасшының архетипі, терең зерттелген кезде мәдениетаралық өзара түсіністік пен диалогқа ықпал етуі мүмкін.

Жұмыс мақсаты:

Осы жұмыс арқылы біз қазақ киносындағы көшбасшы архетипінің эволюциясын талдап, оның кеңестік дәуірден қазіргі жағдайға дейінгі дамуын қадағалайды. Көшбасшылардың кинематографиялық бейнелері Қазақстандағы әлеуметтік-саяси және мәдени динамиканың өзгеруіне қалай бейімделгенін тереңінен атап көрсетеді.

Жұмыс мақсаты - қазақ киносындағы көшбасшы архетипінің маңызын зерттеу; осы бейнелерді қалыптастыратын кейіпкерлердің мұрада сақтай және дәріптей отырып, мәдени бағдар ретінде қалай қызмет ететінін атап өту.

Қазақстандық кинематографта көшбасшы архетипін зерттеу отандық киноиндустрияның дамуына бірнеше бағыт бойынша елеулі үлес қосады. Мысалы, мәдениетті сақтау. Көшбасшылардың бейнесіне үңіле отырып, қазақстандық кино ұлттың мәдени мұрасын сақтайды және дәріптейді. Бұл қазақ көшбасшыларының тарихи және мифологиялық мәдени сабақтастықты нығайта отырып, болашақ ұрпаққа берілуін қамтамасыз етеді.

Көркемдік инновация. Көшбасшы архетипін зерттеу кинематографистерді мәдени түпнұсқалықты сақтай отырып, шығармашылық инновацияларға итермелейді.

Көшбасшының архетипін зерттей отырып, қазақстандық кино өзінің әңгімелерін әртараптандыруға мүмкіндік алады. Ол көшбасшылықтың әртүрлі аспектілерін, соның ішінде әйел көшбасшыларды («Томирис» к/ф секілді), антагонистік қайраткерлерді және қазіргі контекстегі көшбасшылық мәселелерінің ауқымын кеңейтеді.

Бұл мақаланың негізгі мақсаты-қазақ киносындағы көшбасшы архетипінің бейнесін жан-жақты зерделеу, оның көп қырлы өлшемдерін ашу және оның әлемдік аренадағы Қазақстанның маңыздылығын атап өту.

Зерттеу дәрежесі:

Қазақ кинематографиясындағы көшбасшы архетипі туралы білім деңгейі соңғы жылдары айтарлықтай өсті, өйткені ғалымдар мен зерттеушілер ұлттық кинематографиялық мұраның осы қызықты аспектісіне тереңірек үңіле бастады. Бұрын тек Джеймс Хиллманның «Архетиптік психология» секілді кітаптары, архетиптің не екендігін зерттесе, қазір түрлі оның белгілері, түрлері талдануда. Бұл тақырып әлі де дамып келе жатқанымен, қазақ киносындағы көшбасшы архетипін түсінуге ықпал ететін елеулі жарияланымдар мен зерттеулер пайда болды. Мысалға, осы жұмысқа негіз болған Кубжановаың «Архетип және қазақ кинодраматургиясындағы жануар кейпіндегі архетиптер» диссертациясында қазақ киносында кездесетін архетиптер кеңінен баяндалған, суреттермен көрсетілген. Ал Жармакиннің «Қазақ менталитетінің архетипі» жұмысын алсақ, оның ішінде күнделікті іс-қимылдың салдары, негіз болған архетипі түсіндірілген. Осы жұмыстар көптеген зерттеушілерге архетиптің табиғатын түсінуге, оның тереңдігін зерттеуге, өзектілігін түсінуге өз жемісін берді.

Әдебиеттерге шолу:

Джеймс Хиллманның 1975 жылы жарық көрген «Архетиптік психология» атты негізгі жұмысы психология мен архетиптік зерттеулер саласына терең және тұрақты әсер етті.

Хиллманның жұмысында психологиялық түсінік мифология мен әңгімелеу негізінде деген идеяны ұстанады. Ол архетипті кең мәдени және тарихи контекстпен байланыстырады, сол арқылы адам тәжірибесін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді деп сенді.

Хиллманның жұмысы терең психология мен аналитикалық психологияны біріктіріп, Карл Юнгтің дәстүрлеріне сүйеніп, оларды ерекше құрылымға айналдырады. Оның ішкі

әлемге, түске яғни бейсаналыққа баса назар аударуы инновациялық терапевтік тәсілдерді шабыттандыру арқылы терең психология мен психоанализ тәжірибесіне әсер етті.

Хиллманның идеялары өшпес із қалдырғанымен, олар да сынға ұшырады. Кейбіреулер оның психологияның символдық және мифологиялық аспектілеріне баса назар аударуы оның эмпирикалық және клиникалық қолданылуын шектеуі мүмкін деп санайды. Дегенмен, оның жұмысы психология, мифология және мәдениеттің қиылысында диалог пен зерттеулерді жалғастыруға шабыттандыруда.

Қорытындылай келе, Джеймс Хиллманның «архетиптік психологиясы» архетиптік зерттеулер саласындағы трансформациялық күшке айналды. Оның адам тәжірибесінің шығармашылық, мифологиялық және психикалық өлшемдеріне назар аударуы біздің психика туралы түсінігімізді байытып, зерттеу мен тәжірибеге жаңа мүмкіндіктер ашты. Мәселелер мен пікірталастар сақталғанымен, Хиллманның тұрақты әсері оның ақыл мен адам рухы туралы ғылымға қосқан үлесінің тұрақты өзектілігін көрсетеді.

Кубжанованың «Архетип және қазақ кинодраматургиясындағы жануар кейіпіндегі архетиптер» диссертациясында алғашқы фильмдерден бастап, қазіргі кинодағы кейіпкерлердің архетиптері талданған. Жұмыста әр актер мен оның сомдаған рөлдерінен бастау алып, олардың жеткізу тәсіліне қарай жануарлардың архетиптеріне бөлінген. Соның арқасында, көшбасшы ретінде арыстанды, қасқырды негізге алу оңайға соқты. Оның психологиялық түрде талдауын зерттеп, іс-әрекетке терең анализ жасалды.

Негізгі бөлім:

Қазақ киносындағы көшбасшы архетипі - көп қырлы және мәдени маңызы бар тақырып, ол көптеген жылдар бойы түрлі фильмдерде бейнеленген архетип. Қазақ киносының көшбасшылары көп жағдайда тек жеке кейіпкерлерді ғана емес, мәдени және тарихи әңгімелерді де бейнелейді.

Қазақ киносындағы көшбасшы архетипі тарихи тұлғалар мен олардың көрнекті көшбасшылық қасиеттері арқылы бейнеленетін мәдени маңызды тақырып. Мысалға алғанда, қазақстандық киноның танымал актері Тұңғышбай Жаманқұлов бірнеше тарихи көшбасшыларды ойнап, олардың тарихын кино экранында өмірге әкелгендігі. Тұңғышбай Жаманқұлов қазақ киносындағы тарихи көшбасшыларды бейнелеу қабілеті арқылы кеңінен танылды. Оның бейнелері- қазақ көшбасшыларының мәңгілік мұрасының және олардың ел тарихы мен мәдениетіне ықпалының көріністері болып табылады. Оған дәлел, «Көшпенділер» тарихи эпосында қазақ хандығының аңызға айналған негізін қалаушылардың бірі Әбілқайыр хан кейіпкерін сомдауы. «Көшпенділер» ел үшін мәдени маңызы зор, өйткені ол елдің көшпелі мұрасын және оның бірегейлігін қалыптастыруда шешуші рөл атқарған тарихи көшбасшыларды дәріптейді. Тұңғышбай Жаманқұловтың ойыны осы аңызға айналған тұлғалардың қаһармандығы мен көшбасшылығын мәңгі қалдырып, фильмнің мәдени баяндауына өз үлесін қосады.

«Құнанбай» (1972) фильмінде де мысы басым, өз халқын сыртқы қатерлерден қорғайтын қазақ көсемі және жауынгері Құнанбайдың рөлін Тұңғышбай Жаманқұлов бейнелейді. Фильм көшбасшылық, батылдық және жанқиярлық тақырыптарын ашады.

Тұңғышбай Жаманқұловтың тарихи көшбасшыларының бейнелері Қазақстан үшін терең мәдени және тарихи маңызға ие. Олар ұлттық мұраны сақтау және дәріптеу құралы ретінде қызмет етеді, жас ұрпаққа бұрынғы би, батырларымыздың кейпін елестетуге көмек береді. Сондай-ақ тарихтың барысын айқындаған тұрақты көшбасшылық қасиеттерді атап көрсетеді.

«Отырардың құлауы» (1991) - тарихи оқиғаларға негізделген және Отырар қаласы мен оның Жібек жолы дәуіріндегі көшбасшылары туралы баяндайды. Фильм көшбасшылық, дипломатия және мәдениеттер қақтығысы мәселелерін қарастырады. Тұңғышбай Жаманқұлов бұл фильмде де, Қайыр ханның рөлін сомдап, оған күрсінулер, көзқарастар арқылы тақырып өзектілігін айқындап тұрады.

Көшбасшылардың кинематографиялық бейнелеріндегі зерттеу-бұл мақсатқа жетудің тағы бір маңызды аспектісі. Қазақстан-мәдени дәстүрлерге, фольклорға және көшпелі мұраға бай ұлт. Көшбасшы архетипінің маңыздылығы ұлттың мәдени бірегейлігін сақтау мен дәріптеуде шешуші рөл атқаруына мүмкіндік береді. Қазақ дәстүрлерін, фольклоры мен құндылықтарын бейнелейтін көшбасшыларды бейнелей отырып, кинематографистер мәдени сабақтастыққа ықпал етеді. Мұндай мәдени бірегейлікті сақтау отандық аудиториямен үндесіп қана қоймай, әлемге қазақ мәдениетінің байлығын көрсетеді.

Жалпы, көшбасшылардың кинематографиялық бейнелерін көрсету өзгермелі әлеуметтік-саяси бейімделуде, кино мен елдің дамып келе жатқан ландшафты арасындағы динамикалық қатынастарға жарық түсіруге көмектеседі. Қазақ киносы көшбасшы архетипін дипломатия құралы ретінде пайдалана алады. Қазақ мәдениеті мен құндылықтарын шынайы бейнелейтін жақсы түсірілген фильмдер әлемдік аренада мәдени елші болады. Олар Қазақстанға дипломатиялық байланыстарды оң қабылдауға және нығайтуға ықпал ете отырып, халықаралық қоғамдастықпен өзара іс-қимыл жасау мүмкіндігін ұсынады.

Мемлекет ішінде де, білім беру мекемелері оқушыларды мәдениетпен таныстыру үшін фильмдерді оқу материалы ретінде жиі пайдаланады. Көшбасшылық архетипін бейнелейтін фильмдер бүкіл әлем студенттеріне Қазақстанның мәдениеті мен тарихы туралы білуге мүмкіндік беретін құнды білім беру құралы болып табылады.

Осылайша, қазақ киносындағы көшбасшы архетипін зерделеу-бұл жай академиялық сабақ емес, ұлттың жаһандық кинематографиялық ландшафтқа енгізетін мәдениеттің, тарихтың және өнердің күрделі кенептерін ашу құралы. Оның көркемдік жаңашылдықтары мен мәдениетаралық өзара іс-қимылдағы рөлін атап көрсете отырып, бұл зерттеудің маңыздылығы қазақ киносының кино әлеміне қосқан бірегей үлесін бағалауда айқын көрінеді.

Зерттеу нәтижесі:

Қазақ киносындағы көшбасшылардың архетиптерін бейнелеуге ғылыми қызығушылық артты. Бұл архетиптердің қалай бейнеленгенін және осы бейнелердің мәдени маңыздылығын зерттей бастады.

Қазақстандық кинода көшбасшылардың архетиптерін талқылайтын бірнеше ғылыми мақалалар, зерттеу жұмыстары мен шолулар болғанымен, жан-жақты және ауқымды зерттеулер біршама шектеулі болды. Сондықтан, бұл салада зерттеуге көп ынта сыйлады.

Зерттеушілер қазақ киносындағы көшбасшылардың архетиптерін қазақ мәдениеті мен тарихының кең контекстінде түсінудің маңыздылығын дәлелденді. Пікірталастар фильмдердегі көшбасшылардың бейнесіне әсер еткен тарихи және мәдени факторларды жиі қозғады.

Жұмыс кезінде көшбасшылардың архетиптерін кеңінен қолданған нақты фильмдер мен режиссерлерді жан-жақты талдау қажеттілігі мойындалды.

Ғалымдарға осы суреттердің нюанстарын талдау үшін жеке фильмдерге тереңірек үңілу ұсынылды.

Қорытынды:

Қазақ киносы еліміздің тарихымен, мәдениетімен және көшпелі мұрасымен терең байланыста болып, көшбасшылық тұжырымдамасын зерделеу үшін бірегей призманы ұсынды. «Көшпенділер», «Қазақ хандығы», «Құнанбай» сияқты тарихи эпостарда біз қазақ ұлтының негізін қалаған, аңызға айналған тұлғалардың қаһармандығы мен көзқарасының куәсі болдық. Тұңғышбай Жаманқұловтың бейнелері осы көшбасшыларға өмір сыйлап, олардың мәңгілік мұраларын еске салды.

Осы жұмыс, қазақ киносындағы көшбасшының архетипі тек баяндау құралы ғана емес, сонымен қатар ұлттың дамып келе жатқан бірегейлігін көрсететін айна ретінде қызмет ететіні белгіледі. Ол қазақ мәдениетіне тән күш, табандылық пен шешімділікті бейнеледі, сондай-ақ қазіргі заманның күрделілігі мен проблемаларын мойындады. Архетиптер саласы, оның ішінде

көшбасшы архетипінің саласына сүңгу тағылымды саяхат болды. Тарихқа енген режиссерлер мен талантты актерлер ойнаған кинематографиялық пейзаждарды аралай отырып, осы кинематографиялық әңгімелердің байлығы мен алуан түрлілігіне таңдандырды.

Зерттеу құнды ақпарат бергенімен, қазақ киносындағы көшбасшылар архетиптерінің саласы әлі де бастапқы сатысында. Білімнің шектеулі деңгейі әрі қарай зерттеу, талдау және түсіндіру үшін үлкен әлеуетке баса назар аударады. Қоғам жылжыған сайын ғалымдар, мәдениет әуесқойлары қазақ киносының жасырын асыл тастарын қазуды жалғастырады.

Қорытындылай келе, қазақ киносындағы көшбасшының архетипі- әлеммен бөлісуді, терең зерттеуді күтетін оқиғалардың қазынасы. Бұл Қазақстан мен оның халқының тұрақты рухының айғағы, мәдениетінің мәнін сақтау және жеткізу қабілеті.

Дереккөздер/әдебиеттер тізімі

Кітаптар:

Джеймс Хиллман «Архетипическая психология» // Когито-Центр. — 2006 г. — 351с.

Кубжанова А.О «Архетип және қазақ кинодраматургиясындағы жануар кейпіндегі архетиптер» // Орал. — Полиграфсервис, 2013 г. — 128б.

Жармакина Ф. Архетипы казахского менталитета // Евразийское сообщество. — 2003. — № 4.

ЗАМАНАУИ ДЕКОРАТИВТІ МӘНЕРДЕГІ КЕСКІНДЕМЕДЕ ШЕШІМ ТАПҚАН ТАРИХИ ЖАНР

Ыдырыс Зухра Асылбекқызы
Өнертану магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-сы «Өнертану» факультеті «Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы
Алматы қаласы
zukhraydyrys@gmail.com

Аннотация. Мақалада заманауи кескіндеменің даму бағыттарының бірі декоративтік мәнер қарастырылған. Декоративтік мәнердің қазақ бейнелеу өнеріндегі орны мен даму барысы Б.Тұрғынбай мен С.Смағұлов сынды суретшілердің шығармашылығы арқылы салыстырмалы түрде қарастырылған. Жанрлық кескіндеменің синтезделуі мәселелері де мақаланың негізгі зерттеу нысаны ретінде айқындалған. Тарихи жанр мен тарихи портреттің заманауи кескіндеменің тіліне қарай трансформациялануы нәтижесінде жаңа мифологизациялау тәсілі мен бейнелеу тілінің декоративтік мәнерін байқай аламыз. Аталған суретшілер шығармашылығында көркемдік шешім тапқан осындай жанрлық туындылардың дәстүрлі реалистік меткептерден айырмашылықтары өнертанушылық тұрғыдан сараланып жан-жақты талданған. Автор суретші шығармашылықтарындағы тарихи маңыздылығы бар туындыларды талдау барысында сюжеттік желінің бұрмалануын, әсіреленуін алдыға тарта отырып, кейіпкерді, образды идеалдандыру арқылы тарихи тақырыптар мен өткеннің мұраларын насихаттау, мақтан тұту көркем туындылардың негізгі айрықша белгісі екенін анықтайды.

Түйін сөздер: Кескіндеме, декоративтік мәнер, тарихи жанр, портрет, пейзаж, идеалдандыру және т.б.

Декоративтік мәнер дәстүрлі және заманауи қазақ кескіндемесінде кеңірек дамыған дара бағыттардың бірі. Бұл мәнер суретші шығармашылығын мәнерлеудің өзіндік үлгісі. Бейнелеу өнерінің көптеген түрлері мен жанрларын ситездеу барысында шешім тапқан бұл мәнер ең алдымен Батыс Еуропалық көркемдік мектептер мен сәндік қолданбалы өнердің тұтастығы негізінде шешім таба отырып, жаңаша бейнелеу тілін, тың интерпретация мен талқылауды ұсынған болатын. Сондықтанда декоративті мәнер суретшілермен кез келген бағытта еркін

жұмыс жасауға образды абстаркциялау мен стилизациялауға, кеңістікті қалыптасқан координаталардан дербес қарастыруға мүмкіндік беретін мәнер. Бейнелеу өнерінің тарихында модерн дәуірімен бастау алған декоративті мәнер алғашында иллюстрациялау арқылы көрініс тапқанымен, уақыт өте келе өз алдына дербес дами бастайды. Қазақ бейнелеу өнерінде декоративтік мәнерге суретшілер 1990 жылдардың соңы мен 2000 жылдары қалам тартып бүгінгі күні түрлі шешімдегі үлгілерін ұсынуда. Декоративті мәнерде көркем шығармаларда әдетте жанрлық бөліну немесе жіктелі кездеспейді. Мұндай туындылар барлық жанрлардың синтезі ретінде үйлесіп, интерлік сипатымен айқындалатын. Көбінде мифологиялық немесе символикалық астарлы мазмұнды қозғайтын туындылар қанық әрі айқын түстерімен, пішіндерді абсракциялау немесе стилизациялау үлгілерімен ерекшеленіп жататын.

Соңғы жылдары осы декоративтік мәнерде жұмыс жасайтын суретшілер өз шығармашылықтарында ауқымды тақырыптарға қалам тартып, көркем туындыларын тарихи жанр шеңберінде шешуге ұмтылыс жасауда. Олардың қатарына мақаланың зерттеу нысанына айналып отырған Б.Тұрғынбай мен С.Смағұлов шығармашылықтарын салыстырмашы қарастыру арқылы ашуға тырсайық. Б.Тұрғынбай кәсіби білімі академиялық дәстүрлі өнерден сусындаған монументалист суретші болса да шығармашылығын қондырғылы кескіндеменің декоративті мәнерінде қалыптастырған суретші. Өз кенептеріне шығыс философиясы мен ойшылдарының образдарын арқау еткен суретші 30 жылдық шығармашылығында біраз тақырыптарға тоқталады. 2020 жылдардан бері қарай тарихи тақырыптағы кенептерді де байқауға болады. Солардың бірі Әл Фарабидің жастық шағын кескіндеуге арналған «Жас Фараби» (2020 ж.) атты туындысы көрермен көзайымына айналады. Тік форматта шешім тапқан Жас Фарабидің жинақ образы декоративтік мәнерде шешім тауып ғұлама бейнесінің идеалдандырылған портреттік бейнесін ұсынады. Ойға шомған жас жігіт шағындағы Фараби бейнесі кенептің оң жағында алдыңғы планда шешім тауыпілде бір біз білмейтін қиял әлемінен сыр шертеді. Басына киген биік сәлдесі оның ғылым әлеміндегі биік дәрежесі мен қосқан үлесінің символы ретінде тарқатылса, үстіне киген қызыл шапаны жаңалыққа, ізденімпаздыққа құмар Фарабидің жастық жігері іспеттес. Суретші жас Фараби бейнесі арқылы кемеңгер тұлғаның кемелденген шағына қарағанда жастқ кезін бейнелеу арқылы бүгінгі өскелең ұрпаққа үлгі боларлықтай туынды жасауды көздейді. Сол арқылы жастарды ғылым мен блімге шақыруды мақсат тұтады.

2021 жылы кескіндемеші көлемді тарихи тақырыптағы «Алтын қайық (Сарайшық)» кенебін жазып шығады. Суретшінің бұл туындысында орта ғасырда Орта Азияда сән салтанатымен өзіне тең келер қала болмаған Сарайшық қаласы шешім тапқан. Оның тамаша кескінін суретші әсем қала туралы алғашқы жазба деректер қалдырған араб саяхатшысы Ибн Батутаның естеліктеріне сай суреттеп кескіндеген. Ибн Батута Сарайшық қаласы туралы былай дейді: «Біз ат жеккен арбамен он күн жол жүріп, Сарайжук қаласына жеттік. Бұл Ұлысу деп аталатын үлкен, терең, ағысы қатты өзеннің жағасындағы гүлденген әсем қала екен және дүние жүзіндегі Бағдадтан кейінгі екінші жүзбелі көпір осында екен» [1]. Сарайшық қаласы жайлы деректер мен аңыздар жетерлік. Олардың барлығында қаланың астана дәрежесімен теңесетін ауқымдылығын, әрбір үйге су өзі кіретіндей құбыр мен моншаларында кәдімгі кәріз жүйесі болғандығын Н.Арзютов, Ә.Марғұлан, З.Самашев секілді ғалымдар 1937 жылдан қазірге дейін жүргізілген археологиялық қазба жұмыстары кезінде дәлелдеген.

Тік форматта шешім тапқан кенеп композициясы ярусты үш бөліктен тұрады. Кенептің жоғарғы жағында XIII-XIV ғасырларда тамаша гүлденген, тоғыз жолдың торабына айналған, Еділ мен Жайықтың арасындағы ең ірі қалалардың бірі Сарайшық бейнеленген. Қызыл кірпішпен қоршалған қала қорғаны ерекше сән салтанат құрған. Төрт мұнаралы алып қақпасынан қаланың өз заманында қаншалықты маңызды болғанын суретші барынша айқындағысы келгендей. Б.Тұрғынбай алып қақпаның ішінде археолог Л.Л.Галкиннің пайымдауынша орта ғасырда шамамен 50 мыңдай тұрғыны болған Сарайшықтың мұнаралы-күмбезді әсем ғимараттары мен үйлері бір-біріне жалғасып көкжиекке дейін ұласқан бейнесін

кескіндейді [2]. Сарайшық қаласының тарихи келбетін қайта жаңғыртуда автор ғылыми-тарихи дәйекті деректерге жүгінеді. Оны қаланың аумағын шамалауы мен жалпы ғимараттарының пішіндерінен байқауға болады. Мысалы 1861 жылы Сарайшықты зерттеген топограф А.Е.Алексеев оның көлемін шамамен 4,5 шақырым шаршы деп межелеген екен [3]. Қала қорғанының ішінде көптеген ғимараттардың болуы және олардың ретті әрі жүйелі шешім табуы қаланың қалақұрылысы үлкен жоспармен жүзеге асқанын байқатады. Тарихи деректер мен археологиялық зерттеулерге жүгінсек Сарайшықта мешіт-медреселермен бірге қоғамдық монша, әжетхана, кәріз жүйесі, су құбырлары, қауыздар, бұрқақтар болған көрінеді. Бұл қала тек сауда жолының торабы ғана емес, сонымен қатар, үлкен мәдени және діни орталық саналған. Соны дамыту мақсатында билеушілер елдің оңтүстігінен діни ғалымдарды арнайы шақыртқан. Нәтижесінде Сарайшықта сейіттер, молдалар, қожалар, хафиздер қызмет ете бастайды. Олардың сарай билеушілеріне ақыл кеңес беріп, қаланың жан-жақты дамуында өлшеусіз үлестері болғанын В.Трепавлов «Ноғай Ордасының тарихы» атты зерттеулерінде баяндайды [6]. Осындай негізгі деректерге сүйене отырып шешілген қала кенептің жоғарғы сол жақ бөлігін тұтас қамтыса, кенептің оң жағынан қаланың іргесін жағалап көкжиекке қарай бет алған Жайық өзенін байқаймыз. Жайық өзені Сарайшық қаласының мәдени-саяси тіршілігінде маңызды рөл ойнаған. Ол тек сауда мен экономикада ғана емес, жалпы қаланың көркемдік шешімінде де елеулі орын алады.

Кенеп кеңістігінің ортаңғы бөлігін кескіндемеші қала алдындағы қызу қайнаған тіршілік арқылы кескіндеген. Кенептің ортаңғы планынан қалаға кіріп шығып жатқан саудагерлердің алуан түрлі түйелі керуені мен күймелерді және ханның жорыққа шығардағы ордасы тігілген күре мен киіз үйлерді көреміз. Қаланың гүлденген кезеңінің дәуренді шағы ретінде көрініс табатын түрлі-түсті ғажап бау-бақша сәл беріректе алдыңғы пландағы Жайықтың жағасында орналасқан. Сәнді стилизацияланып, декоративті формаларға сыйдырылған бақшада өзен жағасында тұрған бір топ адамды байқау қиын. Бірақ, дәл осы қақпа алдындағы бақтағы, қайықтағы адамдарды, мыңғырған жылқыларды көрген кезде ғана кенептегі Сарайшық қаласының ауқымдылығын сезінуге болады. Б.Тұрғынбайдың шығармашылық қолтаңбасының барлық кезеңдеріне сай келетін стилизацияланған ғажайып өсімдіктер туындыда Сарайшық қаласын жер бетіндегі жұмаққа теңестіреді. Сол арқылы оның өз уақытында Орта Азиядағы теңдессіз қала болғанын айқындай түседі.

Көкжиектен бастау алып қала тұрмысына сән берген Жайықтың маңыздылығын Болат Сырлашұлы бірінші планда айқын берген. Жан-жағы бақшамен көмкерілген жайма шуақ жайлы Жайықта аққулар мекендеп, оның көркін кіргізе түскен. Сұлу аққулардың шеруімен бірге Жайық айдынында серуен құрған ханның салтанатты қайығы ерекше сәнімен осы ортаға үйлескен. Кемеде Сарайшықтың жайлы әрі бейбіт өмірінің белгісіндей болған ханшайым шатыр астында демалып отыр. Маңайында оған қызмет көрсеткен қызметшілерінің бірі ас ұсынса, енді бірі аққуларға тамақ беріп әуре. Қайық тұмсығына таяу тұста жетіген мен қобызда әуен ойнап отырғандарды көреміз. Қайықтың арт жағы доғалданып ішке қарай қайрылып келіп әдемі өрнектік пішін жасап аяқталған екен. Оның сырты молшылық пен өсіп-өркендеудің символы ретінде белгілі болған анар өсімдігімен безендірілген. Дәл сол жерде ханшайымға арқаларын теріс берген күйі екі сарбаз ескек есіп отыр. Бұл да Сарайшықта қалыптасқан жоғарғы мәдениет пен құрметтің белгісі іспеттес.

Осындай тарихи жанрға негізделген декоративтік мәнердегі туынды жазуда суретші көп тұлғалы түстік шешімінде күрделі композиция үлгісін ұсынады. Кенеп кеңістігін ярустап шешуде, қанық түстік шешімдерді пайдалануда айқын декоративтік мәнерді байқаймыз. Осындай бір-бірімен таласқан күрделі түстік үйлесімдегі туындыда кеңістікті үндестікте шешу оңай емес. Сондықтан суретші туындының негізгі түстік құрылымын күрең қызыл және оған қайшы көгілдір мен ашық жасыл түстерде шешкен. Сарайшық пен Жайықтың жағасындағы бақтың арасындағы кеңістік ақ түсті киіз үйлермен және жері еліміздің батыс өңіріне тән

құмдақтың ақшыл сары түсімен шешілген. Ауқымды кеңістікті қамту үшін суретші жоғарғы ракурсты таңдай отырып, композицияны миниатюралық принцип арқылы ұйымдастырады.

Шығармашылық ортада өз орнын тапқан, қолтаңбалық мәнерін қалыптастырып үлгерген, өнерге мейлінше адалдық танытқан Болат Сырлашұлы Тұрғындайдың шығармашылық дара жолы осындай. Ол қазақ кескіндемесіндегі декоративтік мәнерді қарқынды дамыту жолында айтулы еңбек сіңіріп, саналы ғұмырының отыз жылға жуық уақытын арнайды. Дара қолтаңбасын қалыптастырудағы таңдауының осы сәнді түстер мен өрнектік формалардан тұратын декоративтік шешімге тоқтауы суретшінің балалық шағымен, өскен ортасымен тығыз байланысты болғандай. Себебі, еліміздің оңтүстік өңірінде дүниеге келген суретшінің түстік танымы тегінен осындай жарқын түстерге бала күнінде-ақ қаныққан секілді. Оның өмірге деген құштарлығы, қоршаған әлемге деген шексіз махаббаты осындай позитивті сипатта көрініс тапқан. Зерттеу барысында ерекше тоқталып өтуге тұрарлық жайт, Болат Сырлашұлы алғаш шығармашылығын кәсіби академиялық мектептен тәлім алу арқылы бастап, өзіндік қолтаңбалық мәнерін іздеуде осы бір дара мәнерге кесе, шығармашылығы кемелденген түста реализмге қайта оралады. Бірақ түбегейлі емес. Соңғы он жылдықта суретші түстік және композициялық құрылымында, орындау техникасында декоративтік мәнерді сақтағанымен, тақырыптық, сюжеттік және жанрлық құрылымында реализмге, соның ішінде тарихи мұраларымыз бен бай мәдени жәдігерлерімізді дәріптеу жолында ностальгияға да бой алдырады.

Мұндай дәстүр декоративтік мәнерде өз шығармашылығын дамытқан басқа да суретшілердің қолтаңбаларына тән. Мысалы, суретшінің замандасы С.Смағұловтың да соңғы жылдардағы абстрактылы-декоративтік сипаттағы кенептерінен тарихи тақырыптарды қарастыруға деген құлшынысын байқаймыз. Сембіғали Смағұловтың 2019 жылы жазылған диптих жұмысы күрделі декоративті түсімен және композициясымен қызықты. Горизонталь форматта шешілген диптихтың бірінші жартысы «Символдар шеруі» деп аталып егемендік алу жолындағы тарихи кезеңдерді танымдық бейнелік формалардан құралған композиция арқылы символикалық тұрғыда тарқатуға арналған. Композиция декоративті симметриялы және таспалы шешім табады. Жалпы түстік шешімі көгілдір реңкке бағынған туындының ортаңғы бөлігі сары және қызыл түсте үйлескен өсімдік тектес өрнекке стилизацияланған қыз бейнесімен ерекшеленсе, екі жағынан ақ түстік дақ симметрия құрған. Оның сол жағынан ақбозат пен домбыра ұстаған күйші бейнесі стихияны күшейтіп, туындының динамикалық шешімін тарқатады. Ал, оң жағындағы аққу мен жас қыз бейнесі композицияға лирикалық сезім мен тыныштық сыйлайтындай. Туындының бүкіл кеңістігінен орын алған, бірінің үстіне қабатталып түсірілген реалистік, силуэттік немесе стилизацияланған пішіндегі көптеген бейнелер мен таңбалардың астына суретші өткен тарих пен бүгінгі күнді салыстырып саралауға мүмкіндік беретін мән мағыналарды, деректерді жасырғандай.

Диптихтың екінші бөлігі тура осындай көлденең форматта шешіліп, композициялық құрылымы «Аңыздар тегі» деген тақырыпқа жинақталған. Орталықтандырылған және симметрия шешім тапқан композиция тарихымыздың сонау тереңінен бастау алатын аңыз-әңгімелердегі жинақ образдарды топтастыра отырып шешуге арналған. Кенептің орталық бөлігінен декоративті әрі монументалды шешім тапқан батырлық пен қайсарлықтың, еркіндік пен елдіктің белгісі болған барыс пен оның үстінде қанатын жайған самұрықты көреміз. Осылардың екеуіне оратыла түскен суық қара жылан зұлымдықтың белгісіндей, көмескіленіп, бірден көзге түсе қоймайды. Олардың артынан оралықты жинақтаған, ауқымды композициясын бағындырған күннің дөңгелек дискісін байқаймыз. Туындының симметриялы екі қапталы дөң төбе ретінде шешіліп, әйел мен ер адамның және елік пен асау аттың бейнелері арқылы толықтырылған. Көрерменге бір қырындап арқасын беріп тұрған қалыңдық киіміндегі сұлу Айша бибінің, Мұңлық пен Зарлықтаң» анасы Ханшайымның және т.б. тағдыры сынаққа толы тарихтағы әйелдердің ал оң жақтағы тізерлеп ту немесе шаңырақ көтеріп, асауға құрық салған ер азамат ел қорғаған батырлардың жинақ образы іспеттес шешілген. Жердің

археологиялық қабаттары секілді тарихтың мәдени парақтары кенеп бетінде жаппай орын алып, туынды кеңістігін толтырудың өрнектік әдісі бойынша толықтырған. Олардың кейбірі кеңістікпен астасып көмескіленген болса енді бірі өзінің материалдық пішіні мен салмағын жолағалтқан күйі кескінделген.

Сембіғали Смағұлов монументалды кескіндемелік туындыларында тарихи, символикалық, мазмұндық, сюжеттік желілерді мейлінше мол сыйдыру мақсатында осындай кескіндеменің декоративті мәнерінде шешуді жөн санайды. Оның үстіне зерттеуімізге арқау болған реалистік бағытта жұмыс жасайтын кескіндемешілердің басым көпшілігі қондырғылы кескіндеме бойынша кәсіби мамандар саналса, кәсіби білімін монументалды кескіндемеде шыңдаған Болат Тұрғынбай мен Сембіғали Смағұловтың декоративті мәнерді кескіндемедегі шығармашылықтарына арқау еткендерінің мәнін түсінеміз.

Заманауи қазақ кескіндемесінде біздің зерттеуімізге негіз болып отырған реалистік және декоративтік мәнердегі екі бағытты қарастырып өттік. Реализмнің қазақ жерінде қанат жаюы академиялық мектеппен тікелей байланысты болып, тек 1980 жылдардың соңында дағдарыс алдында тұрды. Бірақ бұл дағдарысқа ұласпай оның керісінше жаңа бағыттарды жандандыруына себеп болды десек қателеспеспіз. Ал, егемендік алғаннан кейін отандық суретшілердің тақырып аясы өзгеріп, енді өзіңді тану үшін тарихты, өткен күнді тану қажеттілігі туындайды. Осылайша тұрмыстық, тарихи және батальдық тақырыптағы туындылар ұлттық салт-дәстүр мен тарих беттерінің ақтаңдақтарына қанық болып түстік және композициялық шешімдерінде күрделі өзгерістер болады. Бұл өзгерістердің барлығы қалай алып қарасақта тарихпен, тарихи тамырымызбен, ұмыт болып жоғалтып алған мәдени жәдігерлерімізбен келер ұрпақты табыстыру жолында жасалынып жатқан елеулі қадамдар еді. Сондықтан заманауи кескіндемедегі реализм бұл ең алдымен тарих болатын. Ал декоративтік мәнерді болашаққа деген үмітпен қарайтын арман ретінде қарастырамыз. Алғашында өзімізді, тарихи тамырымыз бен мекенімізді іздеп табу, тану, табысу жолындағы ізденістер декоративтік мәнерде негізінен тұрмыстық жанрда фольклорлық тақырыптарда декоративтік композициялық шешім ретінде көрініс тапқан. Кейін келе оның ауқымы кеңейіп философиялық мағынасында тереңдеп, суретшінің өзімен және қоршаған ортасымен, тарихи тамырымен және бабалар мұрасымен үнсіз диалог орнатуға тырысқан ой толғаулар ретінде шешіліп жатты. Бірақ, уақыт өте келе қоғамда өзіндік мәнерімен қалыптасып үлгерген суретішлер өздерінің шығармашылық ізденістерін тағы да рухани бастаулармен қайта байланыстыруға тырысады. Осыдан келіп жоғарыда есімдері аталған суретшілердің шығармашылығында өткен тарихты аңсау, ұлықтау, оны сакральды таңбалық белгілерге айналдыруға тырысқан ізденістер байқалады. Бастамасын сонау Ә.Сыдыханов шығармашылығынан бастау алған декоративті мәнер заманауи қазақ кескіндемесіндегі әмбебап әрі ұтымды бейнелеу тілі болды.

Егемендіктің туын желбіретіп тік көтергелі азды көпті 30 жылдан аса уақыт өте шығыпты. Адам жасымен есептер болсақ әрбір ісіне сынмен қарап, қолға алған ісін соңына дейін жеткізіп, алға қойған мақсаттарына ұмтылатын жігіттің нағыз жігерлі де қайратты шағы. Ал, тарихтағы талай мемлекеттердің тағдырымен, жер бетінде билік құрған сән-салтанатымен есептер болсақ онда әлі сәби жасында болармыз. Дегенмен жас екенбіз деп артымызға бұрылып жүрген жолымыздың соқпағына бір қарап, алдымыздағы көкжиекке көз тастап болашаққа айқын мақсаттар қоймасақ болмас. Осы бір жетістігі мен кемшілігі, жеңісі мен жеңілісі қатар жүрген жылдарға бұрылып қарай отырып сара жолын сонау Әбілхан Қастеев салған ұлттық кәсіби бейнелеу өнері мектебінің де құрылып, талай түлекті түлеткеніне жүз жыл болып қалғанын байқаймыз. Сол жүз жылда әртүрлі идеология мен идеялар жетекшілік еткен қоғамымызда елдің ертеңгі болашағы үшін тер төгіп еңбек еткен тұлғалар аз болмады. Мәдениетіміз бен өнеріміз жаңаша түлеп өз алдына дами түсті. Отыз жыл бұрын тәуелсіздікке қол жеткізуіміз бабалар тарихын қайта жаңғыртып, посткеңестік кеңістікте өткенімізді қайта саралауға мүмкіндік берді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Төлеуханқызы Анар. Сарайшық сыры // Egemen Qazaqstan (egemen.kz)
2. Мұқтар Әбілсейіт. Ұлық Ұлыс тарихындағы // Egemen Qazaqstan (egemen.kz)
3. Абайқызы Бақытгүл. Сарайшық – бабалар мұрасы. // el.kz

КИНО ӨНЕРІ ЖӘНЕ ВЕБ-СЕРИАЛ ЖАҺАНДЫҚ ӘЛЕМДЕГІ ҚАЖЕТТІЛІК РЕТІНДЕ

Батан Берікбол Мұратұлы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Өнертану» факультеті 2-курс магистрі.
Алматы
beka_95.777@mail.ru
Ғылыми жетекші:
Айдар Алма Мұратқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының доцент,
PhD Докторы

Аннотация.

Кино, сериал, картиналар, мүсіндер, фотосуреттер және басқа да көркем шығармалар әртүрлі мәдениеттер арасындағы көпір бола алады, бұл адамдарға әлемдік мәдени мұраның әртүрлілігін көруге және бағалауға көмектеседі.

Кино, сериалы, картины, скульптуры, фотографии и другие художественные произведения могут служить мостом между различными культурами, помогая людям увидеть и оценить разнообразие мирового культурного наследия.

Movies, TV series, paintings, sculptures, photographs and other works of art can serve as a bridge between different cultures, helping people to see and appreciate the diversity of the world's cultural heritage.

Түйін сөздер: веб-сериалдар, кино өнері, киноиндустрия, Salem Social Media, визуалды, креатив.

Ключевые слова: веб-сериалы, киноискусство, киноиндустрия, Salem Social Media, визуальный, креативный.

Keywords: web series, cinematography, film industry, Salem Social Media, visual, creative.

Кіріспе

Технология мен ақпаратқа толы қазіргі жаһандық әлемде кино өнері адамзат мәдениеті мен қажеттілігінің ажырамас бөлігі болып қала береді. Бұл сезімдер мен идеяларды білдіру тәсілі ғана емес, сонымен бірге қоғамға әсер етудің және дүниетанымды қалыптастырудың қуатты құралы. Бұл мақалада біз кино өнері жаһандық әлемде неге өзекті және маңызды болып қала беретінін қарастырамыз.

Біріншіден, кино өнері әртүрлі халықтардың тарихи және мәдени ерекшеліктерін білдіруге мүмкіндік береді. Әр мәдениеттің өзіндік құндылықтары, дәстүрлері мен тарихын бейнелейтін өзіндік ерекше өнер стилі бар. Өнер бұл ерекшеліктерді келесі ұрпаққа сақтауға

және беруге мүмкіндік береді және мәдениетаралық түсіністікке ықпал етеді. Картиналар, мүсіндер, фотосуреттер және басқа да көркем шығармалар әртүрлі мәдениеттер арасындағы көпір бола алады, бұл адамдарға әлемдік мәдени мұраның әртүрлілігін көруге және бағалауға көмектеседі.

Кино өнері қоғамдық пікірді қалыптастыруда және адамдардың санасына әсер етуде де маңызды рөл атқарады. Көркем шығармалар эмоцияны тудыруы, рефлексия тудыруы және маңызды сұрақтар тудыруы мүмкін. Режиссерлер өздерінің шығармашылық қабілеттерін саясатқа, әлеуметтік мәселелерге, экологияға және басқа да өзекті тақырыптарға көзқарастарын білдіру үшін пайдалана алады. Кино өнері қоғамдық пікірді жұмылдыруға және әрекетке шабыттандыруға қабілетті.

Сонымен қатар, кино өнері жаһандық ауқымдағы адамдар үшін шабыт көзі болып табылады. Сұлулық пен шығармашылық көңіл-күйді көтереді, әлемді жаңа көзқараспен көруге көмектеседі және қиялымызды ынталандырады. Ақпарат пен байланыс планетаның кез-келген бұрышына қол жетімді болған қазіргі жаһандық әлемде кино өнері өзін-өзі көрсетудің және мәдени байытудың маңызды және әмбебап формаларының бірі болып қала береді. Кино өнері тек мәдени салада ғана емес, әр адамның өмірінде маңызды рөл атқарады, оның жан дүниесін байытады, сыни ойлауды дамытады және жаһандық мәдени интеграцияға ықпал етеді.

Кино, Театр, Бейнелеу өнері, Кескіндеме, мүсін, фотография немесе басқа формалар болсын, тілдік және мәдени кедергілерді жеңе отырып, күрделі идеялар мен эмоцияларды жеткізе алатын күшті байланыс құралы болып табылады. Мультимедиялық технологиялар мен әлеуметтік медиа дәуірінде, кино өнері барған сайын қол жетімді және кең таралуда, бұл оның қазіргі қоғамдағы рөліне ықпал етеді. Жаһандық әлемдегі кино өнерінің маңызды ерекшелігі-оның әртүрлі мәдениеттер мен дәстүрлерді біріктіру қабілеті. Көптеген заманауи суретшілер халықаралық ортада жұмыс істейді және олардың туындылары көбінесе әртүрлі мәдени контексттердің әсерін көрсетеді [1, б. 13]. Бұл ұлттар мен халықтар арасындағы мәдени алмасу мен түсіністікке ықпал етеді және стереотиптер мен алалаушылықтарды жоюға көмектеседі. Сонымен қатар, кино өнері өзекті жаһандық мәселелерді белсенді талқылау құралы бола алады. Қазіргі таңда режиссерлер көбінесе өз туындыларын экология, көші-қон, әлеуметтік әділетсіздік және басқалар сияқты мәселелер бойынша өз пікірлерін білдіру үшін пайдаланады. Бұл маңызды тақырыптарды көтеруге және адамдарды талқылауға және әрекет етуге ынталандыруға мүмкіндік береді. Кино өнері сонымен қатар жаһандық ауқымда шығармашылық пен инновацияны дамытады. Бүгінгі таңда қоғамда ең қол жетімді болып табылатын әрі кеңінен танымал болған жарн веб -сериалдар. Ол Орталық Азия бойынша біздің елде ең көп әрі сапалы түсіріледі. Мұндай прогрестің болашағымызға қандай әсері болуы мүмкін? Қазіргі әлемде фильмдер мен веб-сериалдар мәдениет пен ойын-сауықтың ажырамас бөлігіне айналды. Олар көрермендерге әртүрлі және қызықты ойын-сауық беріп қана қоймайды, сонымен қатар жаһандық қоғамды қалыптастыруда және оған әсер етуде маңызды рөл атқарады. Бұл мақалада біз фильмдер мен веб-сериалдардың қазіргі әлемде неліктен қажеттілік екенін және олардың біздің мәдениетімізге, өмір салтымызға және қоғамдық санамызға қалай әсер ететінін қарастырамыз. [2, б. 9].

Мәдени әртүрлілік және түсіну

Фильмдер мен веб-сериалдар әртүрлі мәдениеттер мен әлемдерге енудің бірегей мүмкіндігін ұсынады. Олар көрермендерге әртүрлі елдердегі, уақыттардағы және қоғамдардағы адамдардың өмірі мен тәжірибесін зерттеуге мүмкіндік береді. Бұл мәдени байытуға және түсінуге ықпал етеді. Мысалы, әртүрлі елдердің фильмдері мен сериалдары көрермендердің көкжиегін кеңейтіп, оларды әртүрлі мәдениеттер мен көзқарастарға ашық ете алады.

Әлеуметтік әсер

Фильмдер мен веб-сериалдар көбінесе өзекті әлеуметтік мәселелер мен мәселелерді шешеді. Олар нәсілдік теңсіздік, гендерлік мәселелер, экологиялық мәселелер және т.б. сияқты маңызды тақырыптарға қоғамның назарын аударудың күшті құралы бола алады. Фильмдер мен

сериалдар пікірталас тудыруы, хабардарлықты арттыруы және көрермендерді қоғамдық істерге белсенді қатысуға шабыттандыруы мүмкін. [2, б. 12].

Көңіл көтеру және психологиялық әл-ауқат

Стресс пен күнделікті уайымға толы заманауи әлемде фильмдер мен веб-сериалдар демалуға мүмкіндік береді. Олар адамдарға проблемалардан арылуға және басқа әлемдерге виртуалды саяхаттан ләззат алуға көмектесу арқылы психологиялық әл-ауқатты жақсартуға қабілетті. Бұл стресс пен шиеленісті жеңілдетудің маңызды құралы.

Технологиялық прогресс және қол жетімділік

Технологияның дамуымен және интернеттің қол жетімділігімен фильмдер мен веб-сериалдар кез-келген адамға қол жетімді болды. Ағындық қызметтер мен онлайн платформалар көрермендерге фильмдер мен телешоуларды кез келген ыңғайлы уақытта және жерде көруге мүмкіндік береді. [3, б. 21]. Бұл фильмдер мен веб-серияларды ең ыңғайлы және қол жетімді ойын-сауықтардың біріне айналдырады.

Экономикалық әсер

Киноиндустрия мен веб-сериалдар өндірісі үлкен экономикалық әсер етеді. Олар жұмыс орындарын ашады, шығармашылық индустрияны қолдайды және технологияны дамытады. Сонымен қатар, фильмдер мен веб-сериалдар инвестициялар мен туризмді тарта алады, бұл аймақтардың экономикалық өсуіне ықпал етеді. [4, б. 54].

Білім беру және оқыту

Фильмдер мен веб-сериалдар қуатты білім беру құралы бола алады. Олар ұлы оқиғалар, ғылыми жаңалықтар, әдеби шығармалар және басқа да білім салалары туралы әңгімелер айта алады. Бұл көрермендерге үйренуге және шабыттандыруға көмектеседі. Көптеген білім беру бағдарламалары мен деректі фильмдер фильмдер мен веб-сериалдар арқылы қол жетімді.

Жаһандық қауымдастық және дүниетаным

Фильмдер мен веб-сериалдар бүкіл әлемдегі адамдарды біріктіреді. Олар жаһандық қауымдастық пен дүниетанымның қалыптасуына ықпал ететін талқылау мен түсінудің ортақ тақырыптарын жасайды. Көрермендер әртүрлі елдердегі адамдардың өміріндегі ұқсас проблемалар мен қуаныштарды көре алады, бұл әлемдік мәдениеттің әртүрлілігін жақындастыруға және түсінуге ықпал етеді.

Веб-сериялар қазіргі заманғы медиа кеңістік пен мәдениеттің ажырамас бөлігіне айналды және Қазақстан бұл әлемдік үрдістен тыс қалмайды. [5, б. 34]. Қазақ веб-серияларының еліміздің қоғамы мен мәдениетіне әсер ететін өзіндік рөлі мен ерекшелігі бар. Бұл эсседе біз қазақ веб-серияларының қандай функцияларды атқаратынын және оларды қазақстандық мәдениет пен қоғам контекстінде қандай ерекшеліктер сипаттайтынын қарастырамыз.

1. Қазақстандық мәдениет пен бірегейлікті ілгерілету

Қазақ веб-серияларының басты рөлдерінің бірі қазақстандық мәдениет пен ұлттық бірегейлікті ілгерілету және сақтау болып табылады. Сериалдар көбінесе жергілікті дәстүрлердің, әдет-ғұрыптардың, музыканың және тарихтың элементтерін қамтиды, бұл көрермендерге елдің мәдени мұрасын жақсы түсінуге және бағалауға көмектеседі. Олар қазақстандық мәдениет пен ұлтқа деген мақтаныш сезімін қалыптастыруға ықпал етеді. [6, б. 4].

2. Шындықтың әлеуметтік-мәдени көрінісі

Қазақ веб-сериялары Қазақстанның қазіргі заманғы шындығы мен әлеуметтік-мәдени үрдістерін жиі көрсетеді. Олар көші-қон, отбасылық құндылықтар, Жастар мәдениеті және т.б. сияқты өзекті әлеуметтік, экономикалық және саяси мәселелерді қозғай алады. Бұл көрермендерге қоғамдағы өзгерістерді және олардың өз өміріне әсерін жақсы түсінуге және талдауға көмектеседі.

3. Қазақстандық ойын-сауық индустриясын дамыту

Қазақстандық веб-сериалдар индустриясы көрермендер үшін түрлі ойын-сауық жасап қана қоймай, жергілікті кинематография мен телевизия өндірісінің дамуына ықпал етеді. Продюсерлер, режиссерлер, жазушылар мен актерлер өздерінің шығармашылық идеяларын жүзеге асыруға және мансаптарын ел ішінде және одан тыс жерлерде кеңейтуге мүмкіндік алады.

4. Қазіргі Қазақстан бейнесін қалыптастыру

Қазақ веб-сериялары қазіргі Қазақстанның алуан түрлі және көп қырлы ел ретіндегі бейнесін қалыптастыруға көмектеседі. Олар елдегі өмірдің мегаполистерден бастап ауылдық жерлерге дейінгі әртүрлі аспектілерін көрсетеді. Бұл Қазақстан мен оның тұрғындары туралы стереотиптер мен түсініктерді жоюға көмектеседі, бұл мәдениеттердің өзара түсіністігі мен жақындасуына ықпал етеді. [7, б. 65].

5. Жастарға әсері

Жастар көбінесе веб-сериалдардың негізгі аудиториясы болып табылады. Қазақтың веб-сериялары жастарға олардың құндылықтарын, өмірге деген көзқарастары мен амбицияларын қалыптастыра отырып әсер ете алады. Олар жастарды өз мақсаттарына жетуге шабыттандыра алады, сонымен қатар олар үшін білім, мансап, отбасы және достық сияқты маңызды тақырыптарды талқылай алады.

6. Тілдік және географиялық кедергілерді жеңу

Қазақстандық веб-сериялар, әдетте, субтитрлермен немесе дауыстық актерлермен жабдықталған, бұл оларды ел ішінде де, одан тыс жерлерде де кең аудиторияға қол жетімді етеді. Бұл тілдік және мәдени кедергілерді еңсеруге көмектеседі, сондай-ақ қазақ мәдениетін әлемдік аудиторияға қолжетімді етеді.

7. Өнім сапасын арттыру

Веб-сериялар саласындағы бәсекелестіктің артуымен қазақстандық жасаушылар өз өнімдерін үнемі жетілдіруге мәжбүр. Бұл қазақ веб-сериялarының сапасы мен креативтілігін арттыруға ықпал етеді, бұл сайып келгенде көрермендерге де, индустрияға да пайда әкеледі. Осы тұрғыда отандық веб-сериалдар өндірісімен айналысып келе жатқан кинокомпанияны ерекше тілге тиек еткім келеді. [8, б. 23].

Salem Social Media (SSM) қазақстандық продакшн компаниясы өзінің өзіндік ерекшелігімен, өндірістің жоғары сапасымен және бірегей сипатымен ерекшеленетін веб-серияларының арқасында әлемдік аудиторияның назарын аударды. Бұл сериалдар тек көркем шығармалар ретінде ғана емес, сонымен қатар қазақстандық кинематография мен мәдени сахнаның маңызды бөлігі ретінде де назар аударуға лайық. Salem social Media веб-сериялары немен танымал екенін қарастырайық.

Түсірілім мен визуалды эстетикаға инновациялық көзқараспен ерекшеленеді. Компания егжей-тегжейге ерекше назар аударады, әр жоба үшін ерекше бейнелер мен атмосфера жасайды. Бұл SSM серияларын көрнекі түрде тартымды етеді және басқа бөліктерге ұқсамайды. Қазақстандағы жас таланттарды белсенді қолдайды. Компания көбінесе жас режиссерлермен, жазушылармен және актерлермен серіктес болып, оларға өз идеяларын жүзеге асыруға және кино саласында дамуға мүмкіндік береді. Бұл сценарийлер мен көркемдік шешімдердегі әртүрлілік пен шығармашылыққа ықпал етеді. Веб-сериялары көбінесе өзекті әлеуметтік-мәдени және саяси тақырыптарға жүгінеді. Олар жастардың жеке басы, отбасылық қатынастар және т.б. сияқты маңызды мәселелерді талқылауға итермелейді. Бұл көрермендерге қазіргі қоғамның алдында тұрған күрделі мәселелерді тереңірек түсінуге және талдауға көмектеседі. [9, б. 31]. SSM серияларының өзіндік ерекше стилі мен сипаты бар. Олар көрермендер оңай танылатын және есте қалатын ерекше атмосфера мен шынайы кейіпкерлерді жасайды. Бұл өзінің қазақстандық кинематографиялық бірегейлігін қалыптастыруға ықпал етеді. Салыстырмалы түрде шағын нарыққа қарамастан, SSM веб-сериялары бүкіл әлемге танымал болды және халықаралық кинофестивальдерге қатысты. Бұл қазақстандық киноның елден тыс жерлерге шығуына және өзін жаһандық сахнада көрсетуге мүмкіндік береді. Salem Social Media

компаниясы қазақстандық ойын-сауық индустриясын дамытуды белсенді қолдайды. Оның жобалары жұмыс орындарын ашады және жергілікті кинематографиялық және телевизиялық компаниялардың дамуын ынталандырады, сонымен қатар мәдени салаға инвестиция тартады. Сериалдарда айтылған әңгімелер көбінесе адамның терең эмоцияларына әсер етеді және көрермендерде күшті сезімдер тудырады.

Salem Social Media (SSM) бірегей және сапалы веб-сериалдар жасай отырып, қазақстандық киноиндустрия [11, б. 132]. мен мәдениеттің дамуына елеулі үлес қосты. Оның жұмысы инновациямен, өзектілігімен, жас таланттарды қолдауымен және әлемдік аудиторияның назарын аудару қабілетімен ерекшеленеді. Бұл сериалдар қазақстандық мәдениет пен бірегейлікті ілгерілетуде маңызды рөл атқарады және болашақта көрермендердің назарын аударып, шабыттандырады.

Қорытынды

Қазақ веб-сериялары Қазақстанның мәдени және әлеуметтік өмірінде маңызды рөл атқарады. Олар жергілікті мәдениетті ілгерілетуге, шындықты көрсетуге, ойын-сауық индустриясын дамытуға, елдің имиджін қалыптастыруға және жастарға әсер етуге ықпал етеді. Қазақ веб-сериялары қоғамға маңызды әсер етеді және көрермендерге ел ішінде және одан тыс жерлерде қолжетімді мәдени өнімдердің әртүрлілігі мен сапасына ықпал етеді.

Әдебиет тізімі:

1. Кавури, А. П. және Арсено, Н. (ред.). (2017). "Ғаламдық Интернет тарихы бойынша Routledge анықтамалығы.- Маршрут. (11 тарау: "Веб-серия және ғаламдық Интернет")
2. Ланге, П. Г. (2015). "Вирустық дауыстар: Тарихи веб-серия құру."Кино журналы", 54 (3), 152-157.
3. Лотц, А. Д. (2017). "Желіден кейінгі теледидар: индустрия, эстетика және аудитория.- Нью-Йорк университетінің баспасы. (5-тарау: "Веб-теледидар зерттеу саласы ретінде")
4. Харрингтон, С. және Билби, Д. (2017). "Пост-желі: Онлайн теледидар сандық теледидар ретінде."Оксфордтың кино және медианы зерттеу жөніндегі анықтамалығында (1-21 беттер).
5. Какман, М. және Биннс, А. (2019). - Веб-серия."А. Кнудсен мен К. Селбоның кітабында (ред.), "Теледидар және американдық Мәдениет" (229-246 беттер). Оксфорд коммуникацияны зерттеу энциклопедиясы.
6. «Қазақ киносының тарихы " (Абаев, а., 2009)
7. "Қазақстан кинематографы: Тарих және қазіргі заман" (Сәтбаев, Д., 2018) - "Қазіргі қазақстандық кино: Индустрия, бірегейлік және жаһандану" (Базарбаев, С., 2018)
8. "Қазақстандық телевизия тарихы" (Шабарин, А., 2008)
9. "Кинематографиялық Қазақстан: өткеннен болашаққа "(Құрманов, М., 2019)
10. "Қазақстандағы теледидар: Тарих және қазіргі заман" (Алпысбай, г., 2013)
11. "Қазақстандық кино және теледидар: жаңа сын - қатерлер мен перспективалар" (Райым, Р., 2021)
12. "Қазақстандық кинодағы баяндау құрылымдары" (Әжімбаева, А., 2010)
13. "Қазақстандық телехикаялар: пайда болудан қазіргі заманға дейін" (Жолдасбаев, ж., 2017)

7.072.2

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ ҚОҒАМЫНДАҒЫ КИНОНЫҢ ӘЛЕУМЕТТІК ФУНКЦИЯЛАРЫ

Ақжан Аманжол, Темірбек Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының "Өнертану" факультетінің 1-курс магистранты

Ғылыми жетекші: Мурсалимова Г.А. өнертану кандидаты, доцент

Тірек сөздер: *кино, философия, киноның әлеуметтік функциялары, өнер философиясы, әлеуметтік мәселелер, қазақ киносы*

Abstract. *Presenting social issues in today's Kazakh society through cinema can be called a modern trend. Our scientific article is aimed at determining the social functions of cinema in modern Kazakh society. At the same time, we tried to clarify the essence of modern cinema philosophy. Analyzing the social function of cinema as a form of mass art, we made conclusions. We clarified that the development of culture is the key to solving almost all problems of any society, and we made sure that the more an individual develops, the more the society as a whole develops. Cinematography is a universal means of raising society to the level of individual civil culture. In addition, we believe that today's technological achievements contribute to the special development of cinematography. The achievements of new directions of modern Kazakh cinema were shown.*
Key words*: cinema, philosophy, social functions of cinema, philosophy of art, social issues, Kazakh cinema*

Аннотация. *Представление социальных проблем современного казахстанского общества посредством кино можно назвать современной тенденцией. Наша научная статья направлена на определение социальных функций кино в современном казахстанском обществе. Заодно мы попытались прояснить суть философии современного кино. Анализируя социальную функцию кино как формы массового искусства, мы сделали выводы. Мы уточнили, что развитие культуры является ключом к решению практически всех проблем любого общества, и убедились, что чем больше развивается личность, тем больше развивается общество в целом. Кинематография — универсальное средство поднятия общества на уровень индивидуальной гражданской культуры. Кроме того, мы считаем, что сегодняшние технологические достижения способствуют особому развитию кинематографии. Были показаны достижения новых направлений современного казахстанского кинематографа.*
Ключевые слова: *кино, философия, социальные функции кино, философия искусства, социальные проблемы, казахское кино.*

XX ғасырдағы кинематографияның қарқынды дамуы оның әртүрлі аспектілеріне ғылыми қызығушылық тудырды. Әрі техникалық жаңғырту құралы, әрі көркем іс-әрекеттің дербес түрі болып саналатын кино мысалында өнердің әлеуметтік функциясының өзгергенін аңғаруға болады.

Неміс философы В. Беньямин өнердің жаңа түрінің пайда болуы бұрыннан бар көркем мәдениетпен қанағаттандырылмайтын жаңа қоғамдық қажеттіліктің қалыптасуымен байланысты деп есептейді. Бұл қажеттілік тобыр адамы, бұқара адамы пайда болуына байланысты туындады. Тұлғаның бұл түрінің пайда болу себептерін өнеркәсіп өндірісінің

дамуы, сауаттылықтың артуы, халықтың орасан зор массасының қалаларға шоғырлануы деп санауға болады. Демек, бастапқыдан көпшілік аудиторияға сәйкес келетін бұқаралық өнердің бір түрі қажет болды.

Бұқаралық өнер түрі ретіндегі киноның әлеуметтік қызметін талдау мынадай тұжырымдарға әкеледі:

- Кино қоғамның ойын-сауыққа деген қажеттілігін қанағаттандырады, бір ортаға шоғырлануды және оған енуді қажет етпейді.
- Қазіргі қоғамда кәсіби актер болмаған кез келген адам киноны жасауға, кинохроника кадрына түсуге немесе көркем фильмнің эпизодына түсуге қатыса алады.
- Кинематография өнеріне тым реалистік еліктеу (мимесис) реалды иллюзия жасауға, көрерменді оқиғаның тікелей куәгеріне айналдыруға және сол арқылы адамның әртүрлі әлеуметтік қажеттіліктерін (ерлік жасауда, белсенді әрекеттерде, ізігілік үшін күресте, әділдік салтанат құруына үлес қосуда) жүзеге асыра отырып, оны серігіне айналдыруға мүмкіндік береді. Сонымен қатар бұл көрерменнің психологиялық «тазаруына» (катарсис) алып келеді.
- Бүгінгі таңда кино қоғамдық-саяси насихаттың қуатты құралына айналды (кинохроника, деректі фильмдер және т.б.)

Бірақ кинематографиялық өнімдердің ішінде шоқтығы биік деген туындылар ерекше көзге түседі. Бұл – терең түсінік пен тәжірибені, білім мен ізденісті қажет ететін авторлық фильмдер.

Мәдениеттің дамуы кез келген қоғамның барлық дерлік мәселелерін шешудің кілті, өйткені жеке адам неғұрлым дамыған сайын, тұтастай алғанда қоғам да соғұрлым дами түседі, ал кинематография – қоғамды жеке азаматтық мәдениет деңгейіне көтерудің әмбебап құралы. Сонымен қатар ескере кететін жәйт, бүгінгі технологиялық жетістіктер де кинематографияның ерекше дамуына үлес қосып жүргені де рас.

«Қазіргі кезеңде кең белес алып отырған компьютерлік кинематограф мүмкіндіктері жаңа көркемдік ағымдардың пайда болуына, тіпті кей жағдайларда экрандық өнердің жаңа түрінің тууына себеп болып отыр. Жаңа технологияның даму сатылары шығармашылық ізденістің те түрлі нәтижелерін көрсетуде. Электроника, кибернетика жетістіктері мен небір аса күрделі компьютерлік өңдеу тәсілдерін кең пайдаланған заманауи экрандық шығарма мазмұны компьютерлік әсерлі эффектілер арқылы толықтырылуда. Өнер мен технология арасындағы тығыз байланыстың әр жаңа сатысында көркемдік суреттеудің жаңа тәсілдерін шығармашылық ізденіспен меңгеруге деген жауапкершіліктің де арта түсетіні белгілі».[]

Сонымен заманауи қазақ қоғамындағы киноның әлеуметтік функциясы ретінде киноның әлеуметтік мәселелерді көтеруін де басты назарға алуымыз керек. Түрлі әлеуметтік мәселелерді көтеру арқылы қоғамдық проблемаларды шешуге өздігінше атсалысады. Әлеуметтік мәселелерді әр режиссер өз көзқарасымен ұсынады. Әлдекім оны киноның басты тақырыбы ретінде алса, әлдекім жанама тақырып ретінде ашады, ал кейбір режиссерлер тіпті жабық тақырып етіп алып киноның көлеңкелі жағына сілтемелер арқылы береді. Бұл автордың стиліне немесе бағытына байланысты деп ойлаймыз. XXI ғасырдың алғашқы жылдарынан-ақ қазақ киносында көтерілген басты тақырып – 80-90 жылдар өмірі, сол кезеңдегі өзгерістер мен қиындықтар болды. Сонымен қатар оларды комедиялық немесе драма бағытында түсірді. Араға жиырма үш жыл уақыт салып қазақ киносына көз салсақ, біршама өзгерістерді байқай аламыз. Комедиялық немесе драмалық жанрда түсірілген фильмдер әлі де бар. Олар күн санап көбейіп те келеді. Капиталистік қоғам үшін бұл жанрда фильм түсіру пайданың көзі екенін жоққа шығара алмаймыз. Интеллектуалды фильм түсіруге қауқары жеткенімен, заман ағымына

байланысты басқа жанрларға кетуге мәжбүр болған режиссерлер де бүгін интеллектуалды киноға бет бұра бастады. Бұл қазақ қоғамының интеллектуалды деңгейінің өскенін білдіреді. Қазақ киносында бүгінде оңды тенденциялар байқалады.

«Ол – мемлекеттен тәуелсіз түсірілген, әлеуметтік тақырыпты ұлттық деңгейге көтеретін авторлық және жанрлық фильмдердің серпілісі. Осы екі бағыттағы фильмдер беделді кинофестивальден, отандық кинотеатрлар экранында көрермендерге ұсынылып жүр...Авторлық бағытта түсіріліп, жанрлық фильм элеметтеріне талпыныс жасаған фильмдердің бірі ретінде «Быть или не быть?» (реж.: Азизжан Заиров және Мухамед Мамырбеков) фильмін қарастырсақ болады. Фильмге Шекспирдің «Гамлет» шығармасы негіз болған. Өмірдің мәні, кейіпкердің қоғамдағы орны жайлы мәңгілік тақырыптардың бірі бұл фильмде тағы қозғалды. Бірақ бұрын-соңды тақырыптас фильмдерден кем емес, жаңа қырынан ерекшеленген фильм. Басты рөлдегі Тахир Умаров – мүмкіндігі шектеулі кейіпкер. Фильм деректі-бақылау кадрларынан басталып, көркем қойылымдылық көріністермен жаңа сипат алады». []

Кейінгі жылдары қазақ киносына деген әлем киномамандарының қызығушылығы артып отыр. Бұл жағдаят беделді кинофестивальдерде көрінген отандық режиссерлар Э. Байғазин, Ә. Ержанов, Ф. Шарипов, Ш. Оразбаева және т.б. фильмдерімен байланысты. Кинорежиссерлердің жаңа бағытқа бет түзеуі заман талабынан ба әлде түрлі өнер ағымдарының әсерінен бе ол өзге тақырыптағы ғылыми дүниенің еншісінде. Ең бастысы тек әлем ғана емес, қазақ қоғамы да күн санап жаңарып келеді. Жаңарудың алғашқы адымдары өнер салаларында көрініс табады.

Асқар Ұзабаевтың әлемдік кинофестивальдерде бірнеше дүркін жеңімпаз атанған «Бақыт» фильмі де әлеуметтік мәселелерді көтеруімен ерекшеленді. Аталмыш фильмде қоғамдағы көптеген түйткілді мәселелер көтеріледі. Оның ішінде: тұрмыстық зорлық-зомбылық, отбасылық кикілжіңдер мен ана мен бала, әке мен бала арасындағы қиын қарым-қатынастар, билік илерінің арсыз әрекеттері мен заң өкілдерінің заңсыз әрекеттері және т.б. Ер адамның өмірде көп дүниеден мақұрым қалып, соның бәріне отбасын, әйелін кінәлуі – біздің қоғамның басты проблемаларының бірі. Осы фильмнің соңында келтірілетін статистикалық мәліметтер жан түршіктіреді. Бүгінгі таңда елімізде түрмеде отырған әйел адамдардың жетпіс пайызы өз күйеулерін өлтіргендері үшін отырғандығы, жыл сайын мыңдаған әйелдер ерлерінің қолынан қаза табуы немесе мүгедек болуып қалуы қоғам қасіреті емес немене? Бір ғана фильм арқылы соншама әлеуметтік мәселені көтеру нағыз мықты маманның еңбегі деп білеміз.

Адильхан Ержановтың «A dark, dark man» фильмі де әлеуметтік мәселелерді кеңінен қозғаған. Бұл фильмнің философиялық мәні де терең. Фильмді көру барысында Ф. Ницщенің философиясы ойға бірден оралады. Фильмдегі интеллектуалды сілтемелер де көрерменді таңдандырады. Жалпы Адильхан Ержановтың «Голиаф» фильмі де философиялық мәні мен мазсұны жағынан терең және мәнді. Бұл режиссердің талғамынан айғақ береді. Бүгінгі таңда тек елімізде ғана емес, әлемде өзіндік орынға ие болып жатқан авторларымыз алдағы уақытта да біздің қоғамға айна бола біледі деп үміттенеміз. Өнер арқылы қоғамға айна болу – кіл өнердің басты мақсаты. Айнаға қарап қана қоғам бой түзейді, өз бетіндегі дақты көре алады.

«Ақылдың үніне ергеннен гөрі, ар-ұжданның даусымен жүру ыңғайлы, өйткені жаман нәтиже болған жағдайда, ар-ождан әрқашан ақтау мен жұбаныш табады» дейді Ницще. Ғұламаның сөзіне сүйене отырып, адамға өзіне, өз адамгершілігі мен ар-ожданына жететін жолды көрсете білу маңызды деп ойлаймыз, Заманауи қазақ киносының бүгінгі миссиясы да сол болуы керек. Адамның ар-ожданы жеңіліс тапқанда адамзат жеңіліс табатынын өнер арқылы көрсете білу бүгінгі өнер адамдарының меңзеріне айналуы тиіс-ақ.

Әдебиеттер тізімі:
1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. - М.: Медиум, 1996.
2. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. - М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010.
3. Құрманғалиқызы Г., Қазақ киносы жаңа кезеңде, https://qazaqadebieti.kz/14122/aza-kinosy-zha-a-keze-de .
4. Бақберген С., Заманауи қазақ киносындағы ізденістер мен шешімдер, http://madeniportal.kz/article/6883
5. Ницще Ф. Избранные произведения в двух книгах. Книга 2. По ту сторону добра и зла. – М: Сирин: 1990. – 215.

«АДАСҚАНДАР» ФИЛЬМІНІҢ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМЫ: КӨРКЕМДІК МӘСЕЛЕЛЕР МЕН ФОРМАЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР

Құттыбаев Жансерік Талапұлы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1 курс магистранты. Алматы, Қазақстан. E-mail: janserikquttybaev@gmail.ru
Алма Айдар Мұратқызы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
Кино тарихы мен теориясы кафедрасының доценті, PhD докторы
Алматы, Қазақстан.
E-mail: Almaaidar.kz@gmail.com

Түйіндеме: Мақалада режиссер Ақан Сатаевтың «Адасқандар» фильмнің композициялық құрылымы талданған. Сценарист ізденістері мен көркемдік ерекшеліктері және формалық жаңашылдықтар қарастырылды.

Аннотация: В статье анализируется композиционная структура фильма «Заблудившийся» режиссера Акана Сатаева. Рассмотрены искания сценариста, художественные особенности и формальные новации.

Annotation: The article analyzes the compositional structure of the film "Strayed" directed by Akan Satayev. Screenwriter's quests and artistic features and formal innovations were considered

Кілт сөздер: композиция, сызықтық композиция, фрагментарлы композиция, сюжет, акт.
Ключевые слова: композиция, линейная композиция, фрагментарная композиция, сюжет, акт.
Key words: composition, linear composition, fragmentary composition, plot, act.

«Адасқандар» фильмі – Ақан Сатаев режиссерлік еткен, 2009 жылы жарық көрген отандық фильм. Фильм Қазақстан киноөнерінде алғаш болып түсірілген мистикалық драма десек қателеспеген боламыз. Фильмнің сценарий авторы – Тимур Жақсылықов болды. Өз уақытында көрермен ықыласына бөленген, қоғамдық-әлеуметтік проблемаларды көтере білген, тіпті, «Үздік шетелдік фильм» номинациясында Оскар силығына ұсынылған болатын. Фильмнің көрермен назарынан орын алғандығының бір себебі Ақан Сатаевтың режиссерлік шеберлігі

болса, екінші жағынан сценарист Тимур Жақсылықовтың еңбегі артық болмаса кем емес. Себебі «Адасқандар» фильмінің сценарийлік ерекшеліктері мен формалық жаңашылдықтары бар.

«Композиция» термині – көріністердің реті мен олардың байланысын білдіреді. Ноталар мен аккордтарды таңдаушы композитор сияқты, біз де оқиғаға нені қосу керек, алып тастау керек, оқиға басына нені қою керек және немен аяқтау керек сынды оқиғалар прогрессияларын қалыптастырамыз.[1.192]

Композиция – көркем шығармадағы сюжеттік элементтерді құрастыру, біріктіру және уақытты ұйымдастыру тәсілі. Композиция – автордың ойын білдіруге қажетті кинематографиялық құралдар жүйесі. Сценарий жазбас бұрын, автор оны қалай қызықты әрі дұрыс құрастыру керектігін ойластырады. Егер сіз сценарист жай ғана сюжет құрап, оқиғаларды орын-орнына қоя салады деп ойласаңыз, қателескен боласыз. Сценарийдің композициялық құрылымының көптеген құрылымдары мен әдіс-тәсілдері бар.

Қазіргі таңда үш актілі композициялық құрылым кино жазу өнерінде нақты орнығып, өзгермес бөлшегіне айналғандай. Алайда бұл құрылым бізге тансық дүние емес. Драматургия пайда болғалы онда оқиғаның басы, ортасы және соңы болды. Оқиғаның басы, ортасы және соңы болуы – қатып қалған формула емес. Бұл кездейсоқ оқиғалардың үйлесімділігін береді. Оқиғаны оқиға ететін фактор ғана. Алайда бұл жүйе көптеген өзгерістерге ұшырап, бүгінгі күні күрделі формаға ие болды. Алғашқы болып өзгеріс енгізген авторлардың бірі американдық жазушы Сид Филд. Дәлірек айтқанда оның «Киносценарий: сценарий жазу негіздері» еңбегінде үш актілі композициялық құрылымның анықтамасын беріп, оны бірнеше бөліктерге бөліп қарастырған. Композициялық құрылым жайлы еңбек жазған авторлардың тағы бірі – Блэйк Снайдер. Автор дәстүрлі сценарий құрылымына жаңа өзгерістер алып келіп, өзінің «beat sheet» деп аталатын құрылымын енгізген болатын. Қазіргі таңда бұл құрылым сценарий жазуда ең танымал үлгілердің біріне айналды. Он бес бөліктен тұратын сюжет құрылымы уақыт тексерісінен өткен және шынайы құрылымға негізделген фильмдерді талдау арқылы жасалған. «Адасқандар» фильмнің композициялық құрылымы сызықтық композиция мен фрагментарлы композиция түріне құралған. Сызықтық композиция - мұнда бәрі оңай. Уақыт бұл сызық, оның басы, ортасы және аяғы, өткені, бүгіні және болашағы бар. Уақыт тоқтаусыз жүріп жатады, оқиға А нүктесінен Б нүктесіне қарай жылжиды. Сценарийлердің көбі осы тұжырымдамаға негізделген. Оқиға үш актыдан тұрады (оқиғалардың басталуы, дамуы, шарықтау шегі, аяқталуы), басты кейіпкер өзін және айналасындағы әлемді өзгертетін мифологиялық жолдан өтеді. Фрагменталды композиция дегеніміз – бұл автордың оқиғаны бірнеше бөліктерге бөліп, қалауынша араластыруы.

Адасқандар фильмінің композициялық құрылымы триллер жанрының негізіне сәйкес құрылған. Көлікте кетіп бара жатқан отбасы, жолды қысқартпақ болып тылсым жерге тап болады. Басы не аяғы жоқ жазық даладағы көлік жолы, қайда барса да жүріп өткен жеріне қайтып алып келеді. Триллер жанры көрерменге саспенс тудыру арқылы уайым, үрей мен қорқыныш тудырып, соңы немен аяқталады деген сынды сұрақ қоюға итермелейді. Адасқандар фильмінде бұл сұрақ фильмнің алғашқы он минутында туындайды. Бірінші акт тез әрі жылдам өрбіп, басты кейіпкермен көлік ішінде жалғыз қаламыз. Бас кейіпкер түсініксіз жағдайда әйелі мен баласын жоғалтып алады.

Осылайша фильмнің бірінші акты бар болғаны он минутқа жуық уақытты құрайды. Әдетте толықметрлі фильмдер хронологиясы бойынша бірінші акт уақыты жиырма мен отыз минут аралығында болады. Бұл уақыт аралығында біз кейіпкермен, оның жақсы жақтары мен кемшіліктерін көріп, оқиғамен танысамыз. Адасқандар фильмінде біз тек отбасының сапарда екенің, олардың бір мекенге асығып бара жатқандығын ғана аңғарамыз. Қоздырғыш оқиғаға дейін күйеуі мен әйелі арасындағы қайшылықтар орын алып, кейіпкер мінезінің шет-жағасын көре аламыз. Көрермен ойында бірнеше жауабы жоқ сұрақ туындайтыны сөзсіз. Бұл отбасы

қайда және не үшін бара жатыр? Неге бұлар бір келген жеріне қайта келе береді, көліктері неліктен оталмай қалды? Сынды сұрақтар жауапсыз қалған. Алайда, бұл триллер жанры үшін заңдылық дүние. Көрермен пайда болған сұрақтарға жауапты фильмнің соңында ғана ала алады. Сценарист жұмысы да осы, көрерменді қызықтыра отырып, шарықтау шегіне дейін саспенс туғызу.

Екінші акт бас кейіпкердің отбасын іздеумен басталды. Композициялық құрылымда екінші акт: оқиғаның өрбуін, басты кейіпкердің қайшылықтарын, кейіпкер трансфармациясын, сюжеттік бұрылыс пен шарықтау шегін қамтиды. Екінші акт фильмнің негізгі құрылымы. Мұнда бірінші акт қойған сұрақтарға жауап ізделеді, оқиға алға жылжып, кейіпкердің бұрын соңды болып көрмеген әлемімен көрініс табады.

Адасқандар фильмінің сюжеттік құрылымы жоғарыда айтылған екінші акт ережесінің көбісін дерлік қамтиды. Оқиғаның өрбуі – басты кейіпкердің отбасын іздеумен басталды. Ол айдалада тұрған қараусыз бір үйге көзі түсіп сонда аттанды. Ол үйде шал мен оның қызы мекендейді екен. Бірақ олардың кім екені, жапан далада жалғыз өздері ғана тұратыны белгісіз. Сұрақтар үстіне сұрақ қосыла береді. Кейіпкер соларды шешу барысында әрекетке көшіп, қолынан келгеннің бәрін жасайды. Үйді тінту барысында әйелінің сырт киімі мен баласының ойыншығын табады. Осылайша айғақтан-айғаққа ілесе отырып, кейіпкер оқиғаның шарықтау шегіне жетті. Отбасының із-түссіз жоғалып кеткеніне, оларды өз қолымен өлтіргені мәлім болды. Автор шал мен қызды күдікті етіп көрсете отырып, нағыз қылмыскердің басты кейіпкердің өзі екендігінен көрерменнің ойын алыстата білген. Осылайша фильмнің немен аяқталатының білу қиынға соғады. Бұл әрине сценарист үшін жақсы жұмыс.

Үшінші акт, оқиғаның шешім табу кезеңі. Бұл кезеңде кейіпкер өзінің қателігін түсініп, трансформацияға яғни өзгеріске ұшырайды. Біздің басты кейіпкер оқиғаның бәрін өз қолымен жасағанына көзі жетті. Алайда ол әлі де қылмысқа шал мен қыз кінәлі деп санайды. Кейіпкер өзгерісі бұл фильмде тым кеш келеді. Үшінші акт фильмнің соңғы минуттарында ғана басталады десек қателеспеген боламыз. Басты кейіпкер өзінің теріс жолда екенің түсінді, өз-өзіне қол жұмсамақ болды, бірақ шешім бұл жол емес екенің ұқты. Кейіпкердің «Кешір мені Құдай» сөзі оны өзгеріске алып келді. Кейіпкер өз қателігін түсініп, осы күнге дейін жасап келген ісі дұрыс еместігін ұқты. Ал оның кешірім сұрауы шынайы ма әлде жалған ба, біз оны шал бейнесіндегі ібіліс жүзінен айқын көреміз. Шал соңына дейін кейіпкерді өзімен бірге алып кететіндігіне сенімде күйде болғанымен, кейіпкердің қателігін мойындап, кешірім сұрауы, қашан да болсын құдайдан кешірім сұрау кеш еместігін аңғартады.

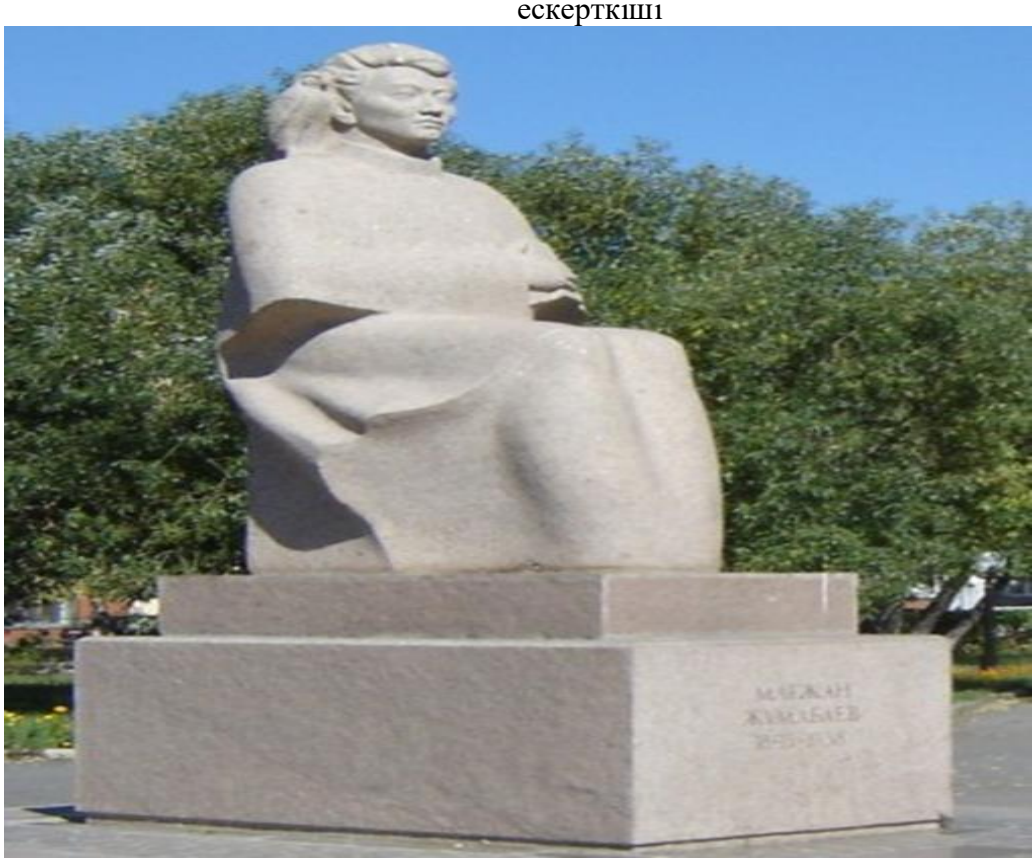
Қорытындылай келе, «Адасқандар» фильмінің композициялық құрылымы классикалық, голливудтық стандарттарға сай жазылған. Үш актілі туынды, оқиға барысын толық ашпай, көрерменге деталь арқылы жол көрсетіп, шарықтау шегіне дейін жете білген. Формалық ізденістерге келер болсақ, сценарист Тимур Жақсылықов бірінші мен үшінші акт оқиғаларын араластырып, бірінші актіде көрсетілу керек болған оқиғаларды үшінші акт еншісіне қалдырған. Бұл шешім фильм жанрының өз ерекшелігіне тән болғандықтан қалыпты жағдай. Көрерменге бәрін ашып-жаю міндетті емес.

Кітаптар:

Роберт Макки «История на миллион долларов» - Пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 192 б.



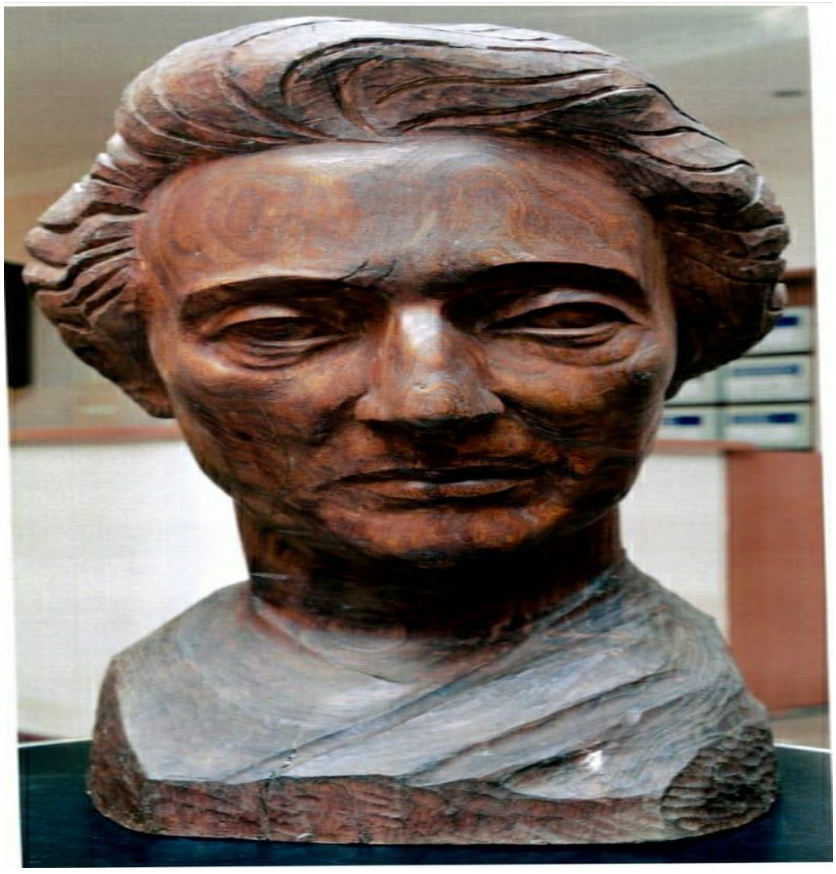
1. Ресейдің Псков облысындағы Новосокольники қаласындағы Алия Молдағұлова ескерткіші



2. Петрапавл қаласындағы Мағжан Жұмабаев ескерткіші (1992 ж.).



3. «Нұрмұхан Жантөриннің портреті» (1983 ж.)



4. «Индира Ганди портреті» (1992 ж.)

ОТАНДЫҚ МЮЗИКЛДЕГІ АКТЕРДІҢ КӨРКЕМ БЕЙНЕ ЖАСАУДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ПРОЦЕСІ

Орынбасарова Ақжан Қасенқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының ұстазы, өнертану магистрі, musicaltheatre22@mail.ru

Түйіндеме: Қазақстандағы мюзикл феноменін және мюзиклдегі актерлердің көркем бейне жасаудағы шығармашылық процесін зерттеуге арналған. Мюзиклдің тарихи-мәдени, өнертану және музыкалық мәнмәтіндері, сондай-ақ театр сахнасында қазақстандық мюзиклді қоюдың проблемалары мен перспективалары жүйелі түрде зерделенеді және талданады.

Кілт сөздер: мюзикл, сахна, бейне, феномен, перспектива, процесс.

Аннотация: Посвящен изучению феномена мюзикла в Казахстане и творческого процесса актеров мюзикла в создании художественного образа. Систематически изучаются и анализируются историко-культурные, искусствоведческие и музыкальные контексты мюзикла, а также проблемы и перспективы постановки казахстанского мюзикла на сцене театра.

Ключевые слова: мюзикл, сцена, образ, феномен, перспектива, процесс.

Annotation: It is devoted to the study of the musical phenomenon in Kazakhstan and the creative process of musical actors in creating an artistic image. The historical-cultural, art-historical and musical contexts of the musical are systematically studied and analyzed, as well as the problems and prospects of staging a Kazakh musical on the stage of the theater.

Keywords: musical, stage, video, phenomenon, perspective, process.

Отандық заманауи зерттеу эволюциясының қазіргі ерекшелігінің басым бағыты музыка, хореография және актерлік шеберлік синтезі ретінде музыкалық - драмалық театр болып табылады. Қазір бұл жанрдың негізгі міндеті-мюзиклді өнер мен экономиканың бірігуі ретінде түсіну, бұл креативті индустриялардың қалыптасуы мен дамуының жаһандық жалпы әлемдік тенденциясына өте сәйкес келеді.

Қазақстан үшін музыкалық-сахналық мюзикл жанрын танымал ету негізінде өнер мен менеджменттің, продюсерліктің, жарнама мен маркетингтің, масс-медианың және тағы басқалардың өзара іс-қимылының жаңа нысандары пайда болды, бұл театр өнерінің шығармашылық әлеуетін дамытуға және нығайтуға қуатты серпін берді.

Қазақстан тәуелсіздігін алған сәттен бастап әлемдік кеңістікте барлық сала бойынша бой көрсетіп, көштен қалыс қалған емес. Оның ішінде мәдениет саласы заманауи процесстің сұранысына сай жаңалықтармен қуантуда. Егеменді мемлекет бола отырып, Қазақстан әлемдік мәдени кеңістікке органикалық түрде қосылды. XX ғасыр тек қатты сілкіністер мен шығындардың уақыты ғана емес, сонымен бірге оны бүкіл әлемге әйгілі еткен қазақ жерінің ұлдары мен қыздарының көптеген даңқты галактикасын өсірген кәсіби өнердің пайда болу дәуірі болды.

Енді қазіргі қазақстандықтар өткен ғасырдың дәстүрлерін жалғастыруға, ар-намысы мен қадір-қасиетін түсірмеуге, жаңа шығармашылық көкжиектерді қалыптастырған ұлы жасаушылар қойған жоғары стандарттарға сай болуға тиіс. Ол үшін не нәрсеге аса назар аударуымыз керек екенін мемлекет басшысы да атап өткен еді. «Біз ең басты құндылығымыз – Тәуелсіздігімізді сақтап, ұлттық бірегейлігіміздің негізін нығайтып, елімізді жаңғырту жолында ұйысуға тиіспіз. Бұл – болашақ ұрпақ алдындағы қасиетті борышымыз» [1].

Жасампаздыққа ұмтылу барысында ең маңызды фактор – ол білім. Білім-бұл өткен мен бүгінді біріктіретін және синхрондайтын, шығармашылыққа болмыстың басты өлшемі, тұрақты дамудың ажырамас бөлігі болуға мүмкіндік беретін нәрсе. Білім беру жүйелері мен модельдерінің белгілі бір қайшылықтары мен өткір бәсекелестігі проблемасын Қазақстанның зияткерлік ұлтты қалыптастыру бағытын белгілеген процесстер бірнеше рет аталып жүр. Іс-әрекеттің бәсекелестігінен туындайтын процестің маңызы артатындығын өз еңбегінде Н. Ә. Назарбаев: «жоғары технологиялық және ғылымды қажетсінетін және қазіргі заманғы менеджерлердің кең, ауқымды, жаңаша ойлайтын кадрлық заделын дамыта алмайтын ел инновациялық экономиканы құра алмайтындығына» баса назар аударды [2, 17-18 ББ.].

Осы тұрғыда Қазақстанның бүкіл театр жүйесін жаңғырту шұғыл қажеттілікке айналды. Ескі дәстүрді құрметтей және дәріптей келе, театр өнерінің қайраткерлері көрермендердің талабына сай жаңа әдістерді енгізу керектігі жөнінде сөз қозғай бастады. Нәтижесінде театр өнерінде жаңаша тенденциялар пайда бола бастады. Бұл «сәнге құрмет» емес, объективті шындық, ең дұрысы актерлердің өз сезімдері мен эмоцияларын анық әрі айқын көрсете отырып, жасандылыққа емес жаңашылдыққа ұмтылу, қазіргі заманғы сұраныс бойынша актерлердің бейне жасаудағы таланттары басқа формаларға, басқа бейнелі тілге ие бола алатын мүмкіндік.

«Әр өнер бізбен тек өзіне тән тілде сөйлейді», - деді Ю.М.Лотман [3]. Бүгінгі таңда қазақстандық театрларға әр түрлі мәдени ландшафттарда оңай қозғала алатын, жаһанданған әлемнің бір бөлігі бола алатын, сонымен бірге өзінің этникалық, тарихи және мәдени контекстін жақсы білетін жаңа «қабілетті» көрерменмен «сөйлесе» алатын сахналық қойылымдардың формалары мен жанрлары әлі де қажет.

Қазақстанның театр өнері үшін осындай инновациялық нысандардың бірі-мюзикл. Қазіргі әлемдік театр индустриясында мюзиклдің танымалдығы тұрақты түрде артып келеді, өйткені ол көрермен санының артуына және біз (автор) «кездесу» деп атайтын ерекше эмоционалды көңіл-күйді қалыптастыруға бағытталған. Бұл мюзиклдің «кездесуі», оның сюжетті, хабарды және шын мәнінде театрлылықты, ойын-сауықты үйлестіру қабілеті қазір бұл жанрдың барлығына түсінікті халықаралық театр тіліне айналуына негіз болды.

Мюзиклдің театр әлемі үшін ғана емес, жалпы мәдениет үшін де өзіндік бренд ретіндегі рөлін атап өтейік. Әйгілі мюзиклдер тек сәтті қойылымдар ғана емес, сонымен қатар өз елін басқа салалардан, мысалы, саясаттан немесе экономикадан кем емес сенімді түрде орналастыра алатын маңызды оқиғалар.

Біздің ойымызша, мюзиклдің тағы бір маңызды ерекшелігі-оның ерекше бейнелі тілінің арқасында әр түрлі елдердің көрермендерін біріктіру мүмкіндігі. Бұл жерде өндіріске қатысатын труппалардың жарқын таланттарға ие болып қана қоймай, көбінесе халықаралық болып табылатындығы маңызды, бұл тек жалпы әлеуетті күшейтеді және даралықты ашады. Сондықтан актерлердің көркем бейне жасаудағы шеберлігі, актерлік өнердің мюзикл жанрындағы ерекшеліктері, әсіресе отандық қойылымдардың шығармашылық процесі қазіргі таңда аса назар аударатын мәселе болып отыр.

Қазір Қазақстанның заманауи театр индустриясында әлемдегі барлық дерлік сахналық жанрлар бар болғанымен, жетекші мюзикл жанры әлі де қарқынды дамуды қажет етеді. Ал мюзикл музыкалық театрдың инновациялық трансформациясына, қойылымдық және орындаушылық қызметтің дамуына ықпал етіп, ұйымдастыру мен басқарудың жаңа технологияларын, қаржыландыру көздерін тартар еді.

Қазақстандағы мюзикл әлі де қалыптасу процесіндегі жас жанрлардың бірі. Бұл үшін мюзиклде көп нәрсе бар, оның ішінде дарынды жас кадрлармен ұсынылған мықты шығармашылық база бар. Бірақ ең бастысы-музыкалық, драмалық және хореографиялық

мектептерді синтездейтін жүйелі кешенді білім беру. Сол кезде ғана біз жоғарыда атап өткен мюзикл жанрының заман талабына сай қалыптасуына куә болар едік. Әсіресе, көркем бейне жасаудағы актерлік өнерді дамыту маңызды болып отыр.

Мюзикл сияқты музыкалық-сахналық өнер жанрының бүкіл қазақстандық мәдениеті үшін сөзсіз маңыздылығында жатыр. Көшпелі қазақтардың музыкалық - ән өнерінің бай, жарқын және ерекше фольклорлық дәстүрлері мюзикл форматында мүлдем жаңа, бірегей оқылымға ие бола алады.

Қазіргі уақытта әлемде мюзиклдерді заманауи коммерциялық театрдың ерекше түрі ретінде қоюдың әсерлі және табысты тәжірибесі жинақталған, ол әр түрлі өнер түрлерін үйлесімді түрде үйлестіреді. Егер сіз қазақ сахналық өнерінің этномәдени әлеуетін және әлемдік театр индустриясының жетістіктерін кәсіби түрде біріктіруді үйренсеңіз, нәтижесінде қазақстандық ұлттық мюзиклдің тууы болмақ.

Бұл тұрғыда мюзикл тек шығармашылық катализатор ғана емес, сонымен бірге ұлттың рухани құндылықтарын көпшілікке, әсіресе жастарға тарату құралы болып табылады. Мюзикл жанры XX ғасырдың бірінші жартысында пайда болды және оның пайда болуы мәдениет қалыптасуының айқын тенденциясымен байланысты. Мюзикл - XX ғасырда пайда болған музыкалық театрдың жалғыз түрі. «Мюзикл» сөзінің өзі музыкалық комедия («музыкалық комедия») немесе музыкалық ойын («музыкалық драма»), музыкалық белгілерінің қысқаруына айналған сын есім болып табылады. Бұрын «комедия», «пьеса» ұғымдарымен ұсынылған драмалық сөздер «мюзикл» жанрының тұрақты бөлігіне айналды. Мюзикл, біз қазір түсінетін классикалық түрде, 1920 жылдардың басында қалыптасты. Жанрлық ерекшеліктері бойынша сол кездегі мюзикл - бұл театрлық тұрғыдан айқын водевильдік астары бар және музыкалық жағынан эстрадалық вокалды-би шоуының белгілері бар романтикалық комедия. Бұл эстрададан театр қойылымына, музыкалық ревюден сюжеті бар пьесаға өткен өтпелі кезең болды. Сондықтан, театрлық мазмұн тұрғысынан ертедегі мюзикл өте қарапайым сюжеттерден құралған: лирикалық сюжеті қарабайыр, кедергілерден өту арқылы бақытқа жету жолындағы ғашықтардың махаббат дастандары оқиғаланады. Мазмұн жағынан дайын түрде көп нәрсе опереттадан алынды, бірақ музыкалық тұрғыдан эстрадаға, сәнді музыкаға негізделген. Мюзикл бастапқыда сол кездегі танымал әндермен толыққан.

Классикалық мюзиклдің негізін қалаушылардың арасында: Ирвин Берлин, Джером Керн, Винсент Юманс, Джордж Гершвин, Ричард Роджерс, Гарольд Арлен, Кол Портер, Джерри Грин, Артур Шварц, Гарри Уоррен, Гарольд Ром, Джонни Мерсер, Джерри Бок, Джерри Герман, Джон Кандер. Олардың барлығы әннің ән авторлары ретінде үлкен танымалдылыққа қол жеткізді, өйткені ол кездегі мюзиклдер кірістірілген әндері бар театр пьесасы ғана болды. Кейіннен олар композитор ретінде мюзиклдер жазды.

XX ғасырдың 70-80-ші жылдарында «музыкалық дамудың» бір түрі пайда болды (А.Сахарованың анықтамасы бойынша). Ағылшын тіліндегі әдебиетте ол megamusical («мегамюзикл») немесе sung-through musical («толық ән айтылатын мюзикл») деп аталды, мұнда ауызекі диалогтар речитативтердің әртүрлі нұсқаларымен ауыстырылады. Бұл құбылыс, ең алдымен, Э.Ллойд Уэббердің мюзиклдеріне тән: оның шығармашылығында бұл жанрлық әртүрлілік ең айқын болды. Музыкалық драматургияның рөлінің жоғарылауының салдары музыкалық дамудың мюзиклдері мен опералар арасындағы шекараны теңестіру болып табылады, сондықтан олардың жанрлық көрсеткіштерінің синтезін анықтайтын белгілер пайда болды, олар: «рок-опера», «поп-опера».

Қазіргі Бродвей мюзикліне шамамен 1980 жылдан бастап қазіргі уақытқа дейін жазылған шығармалар кіреді. Мұнда ең танымал автор – Э. Ллойд Веббер. Ол өте сәтті «Эвита» (бір

жарым мыңнан астам қойылым, 1980 жылғы 7 Tony сыйлығы), «Мысықтар» (7500-ге жуық қойылым, 1983 жылғы 7 Tony сыйлығы), «Опера елесі» (30 жылдағы 13 мыңға жуық қойылым бір театрдағы үздіксіз қойылымдар, 1988 жылғы 7 Tony сыйлығы), «Бульвар Сансет» (мыңға жуық қойылым, 1995 жылғы 7 Tony сыйлығы), «Рок мектебі» (2015 жылдан бері келе жатыр, 1300-ден астам қойылым) мюзиклдерін жазды.

Джон Кандер өзінің атақты «Кабаре», «Чикаго» мюзиклдерін ретро стиль мен джаз элементтерін біріктіріп жазды. Ал, Клод-Мишель Шенберг «Отверженные», Элтон Джон «Арыстан патша» мюзиклдерін жазу барысында, әлемге әйгілі болды.

Мюзиклдің генезисі әдеби-сахналық негіз, музыкалық-театрлық ішкі симбиоз және жанраралық «диалогтар» деңгейіндегі синтездеу үрдістерінің басым рөлімен ұштасқаны анықталды. Ұзақ уақыт бойы әр түрлі дамыған елдерде стилистикалық компоненттердің, әртүрлі музыкалық стильдерінің өзара енуі - водевиль, ағылшын балладалық операсы, минстрел театры жанрларын алып келді.

XX ғасырдағы мюзикл өзінің әлеуметтік-мәдени рөліне сәйкес іс жүзінде өткеннің классикалық музыкалық театрының аналогы, оның алмастырушысы болды. Мюзикл қоғамның бұрын театрға жат бөлігін театрмен таныстыруға мүмкіндік берді. Мюзикл арқылы көпшілік Шекспир мен Сервантестің, Лопе де Вега мен Диккенстің, Бернард Шоудың сюжеттерін таныды, олардың кейіпкерлеріне жанашырлық танытып, жоғары әдебиет идеялары туралы ойлады.

Бродвей мюзиклінің ең жақсы жылдарындағы жалпы күнделікті аудиториясы еуропалық музыкалық театрлардың барлық көрермендерімен салыстырылды. Осылайша, соңғы онжылдықтардағы мюзикл бұқаралық мәдени демалыстың көркемдік жағынан жоғары сапалы нұсқасы болып табылады, ол көпшілікке, соның ішінде өте жоғары білімді және эстетикалық тұрғыдан дамыған, қол жетімді емес (барлық жағынан) операны және опереттаны сәтті алмастырады.

Мюзиклдегі актерлік – жүрек тазалығын талап етеді, өйткені сол жүрек қана мыңдаған көрерменге өз бойындағы тазалық, пәктік, айтылатын нақты сөзді жүрегімен жеткізе алады. Орындалған әні де жүрек түкпірінен орын алады, музыканың саф құнарына бас қойып, жеке, хормен жеткізген сезімнің суреттері, үннің таза иірімдерінен болған жүректегі түкпірлікті тек қана музыка сырыңыз бен қайғыңызға ем бола алады. Осындай өнері бойында бар сахнагерлер ғана еңбектеріне бас игізе алады.

Орындаушылық шеберліктер мен актерлік ізденістер, нәзіктік, ебедейсіздік пен тазалық, адам мінезіндегі сан түрлі сезімдер өз деңгейінде орындалса, ол нағыз актерлік өнер.

Жахандану жан бітірген бұл бәсекеге қарсы тұрарлық рухани тіні мықты иммунитет керек. Сұранысқа қарай ұсыныс беруге, сонымен бірге ұлттық құндылықтарымызды жоғалтып алмайтындай өнер тудыру міндетін жүктеген алдымызда үлкен сын тұр. Сондықтан театрға да жаңашыл бағыт, формалық ізденістер ауадай қажет.

Мюзиклде көп нәрсе режиссердің, пьесаның шешіміне байланысты. Пьеса «үстел үстінде ойнатылуы» мүмкін, тек ауызша әрекет шеңберінде, және бұл жағдайда актерден қосымша бұлшықет күш-жігері қажет болуы екіталай. Пластикалық шешім болған кезде-спектакльдер мен рөлдер мәнерлі және жігерлі қозғалыстармен қанықкан кезде, актерден айтарлықтай пластикалық күш қажет болуы мүмкін және бұл табиғи құбылыс. Егер актер спектакль кезінде қатты терлесе, ол оны акцент етіп көрсетпеуі қажет. Актердің міндеті бұл қиын жұмысты сахнада «жеңілдікпен» жұмыс істейтін цирк, эстрада, балет артистері жасыратындай етіп жасыру. Ал үш-бес минуттық қойылымнан кейін сахнаның артында олар қатты дем алады, өйткені олар бұлшықет энергиясын көп жұмсайды. Мюзикл актері сахнада

басынан аяғына дейін бола отырып, режиссерлердің бірдей көркемдік міндеттерін орындай алады. Өйткені орындалған трюктер немесе хореографиялық элементтер тек идеяны жеткізудің көмекші құралы болып табылады.

Мұның бәрі актердің өзінің психотехникасын үйретуге дайын болу деңгейіне жетуі, оның қиын жұмысы көрерменге оңай және көрінбейтін етіп жасауында. Бұл қасиет көбінесе мюзикл актерінің шеберлігімен анықталады.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Мемлекет басшысының Қазақстан халқына Жолдауы 2022 жыл
2. Назарбаев Н.А. Образование и профессиональная подготовка на уровне XXI века. – Астана: Атамура, 2005. – Б.17-18
3. Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа.
4. Нұртазин Е. Дисс.учен.степень, монография