

Орталық-Азия Өнертану Журналы

Орталық-Азия Өнертану Журналы

Центрально- Азиатский Искусствоведческий Журнал

Центрально-Азиатский Искусствоведческий Журнал

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N3 | 2017

2016 жылдың қаңтар айынан жылына

4 рет шығады /

Выходит 4 раза в год с января 2016 года /

4 issues per year since January 2016 /



Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА
T. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS

ОРТАЛЫҚ-АЗИЯ ӨНЕРТАНУ ЖУРНАЛЫ
№2 2018

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов

Бас редактор, филос. ғ. д., проф., Т.Жүргенов атын. ҚазҰӨА
ғыл. жұмыс. жөнін. проректоры (Қазақстан)

Нигора Ахмедова

Өнертану д-ры, Өзбекстан Респ. Ғыл.акад. проф.,аға ғыл.қызм.
Ташкенті (Өзбекстан)

Биргит Беумерс

PhD докторы, профессор, Аберистуит Университеті
Аберистуит қаласы (Уэльс, Ұлыбритания)

Ритта Джердималиева

пед. ғ. д-ры, Т. Жүргенов атын. ҚазҰӨА проф. (Қазақстан)

Адриан Еакинс

Go4 English Consultancy, Сомерсет қаласы (Ұлыбритания)

Райхан Ергалиева

Өнертану докторы, М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер
институты "Бейнелеу өнері" бөлім.менг. (Қазақстан)

Стивен Каффи

PhD докторы, профессор, А&М Техас Университеті (АҚШ)

Сара Күзембай

Өнертану докторы, Т.Жүргенов атын ҚазҰӨА проф., ҚР ҰҒА
корр.мүш. (Қазақстан)

Серік Нұрмұратов

Филос. ғ. д-ры, проф., ҚР БҒМ ҒК филос., саясат. және дінтану
инст. директ. орынбасары (Қазақстан)

Бақыт Нүрпейіс

Өнертану д-ры, "Өнертану" факульт. деканы, Т.Жүргенов
атындағы ҚазҰӨА проф. (Қазақстан)

Иоханнес Рау

Филос.ғ.д-ры, проф., Бундесвер жетік кадрлар академ. дүн.
жүзі қауыпсізд.сұрақт. б-ша ғылыми форум (Германия)

Масако Сата

Нихон Университетінің профессоры (Жапония)

Мұрат Сәбит

Филос. ғ. д-ры, проф., Алматы энергетика және байланыс
университеті (Қазақстан)

Ера Ааро Тарасті

Ғылым докторы, профессор, Хельсинки Университеті
(Финляндия)

Шалабаева Гүлмира

ҚР еңбек сіңірген қайраткері, филос. ғ. д-ры, профессор,
Ә.Қастеев ат. Мемл. өнер мұражайының директ.

Михай Фрешли

PhD докторы, доцент, Батыс-Венгер университеті Сомбатхей
қаласы (Венгрия)

Рафис Абазов

PhD докторы, Колумбия Университетінің профессоры, Нью-
Йорк қаласы (АҚШ)

Жоуат Хусти

PhD докторы, доцент Печ Университеті (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

PhD докторы, Сүлеймен Демирел атындағы Университет
доценті (Қазақстан)

Андроника Мартонова

PhD д-ры, Болгар ғыл.Акад.өнертану институты экран өнері
секторының жетекшісі София қаласы (Болгария)

Анна Олдфилд

PhD докторы, Әлем әдебиеті Ағылшын бөлімінің
қауымдастырылған профессоры, Костал Каролина
Университеті (АҚШ)

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасы Инвестициялар және Даму
Министрлігінде тіркелген.

Тіркеу туралы куәлік № 15625 –Г
2015 жылдың 22 қазанында берілген.

Редакторлар Кулышанова А.А.
Сорокина Юлия
Әубәкір Нүркен

Корректорлар Садыкова Айгүль
Ахмет Алтынғүль

Дизайн Серикпаева Жанар
Беттеген Земзюлин Павел

050000, Қазақстан Алматы, Панфилов көшесі, 127 үй
+7 (727) 272 0499 | <http://cajas.kz/>
caj.artstudies.kaznai@gmail.com

© Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
© Авторлар

ОАӨЖ бастапқы зерттеулерге негізделген мақалаларды, теориялық мақалаларды,
және *өнер (театр, кино, музыка, бейнелеу және қолданбалы өнер, сәулет,
заманауи өнер), *өнертану (тарих, теория, сын), *жоғарғы өнер мектебі (педагогика,
инновация), *әлеуметтік-гуманитарлық және философиялық ғылымындағы өнер
тақырыптарындағы мазмұнды шолуларды жариялайды.

Журнал жылына 4 рет жарық көреді. Редакция мерзімді санына қосымша
тақырыптық сандарды жариялауды да көздейді. Журналдың әр саны: ғылыми
мақалалар, зерттеулер нәтижесі, сондай-ақ, ктіаптарға, көрмелерге, спектакльдерге,
фильмдерге шолуларды (ревью) қамтиды.

ОАӨЖ мақсаты баса назар аударуды қажет ететін жаңа тенденцилар туралы
идеялармен ой алмасуға мүмкіндік беру болып табылады. Журнал ұжымы, мақсатын
нығайтуға берілген ұсыныстарды қарастырады.

**ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
№2 2018**

УЧРЕДИТЕЛЬ

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков

главный редактор, д. филос. н., проф., проректор по науч.
работе КазНАИ им.Т. Жургенова (Казахстан)

Нигора Ахмедова

д. искусствоведения, вед. н. сотр. инст. истор. искусств АН
Респ. Узбекистан, проф. (Узбекистан)

Биргит Беумерс

доктор PhD, профессор Аберистунтского университета
г. Аберистунт (Уэльс, Великобритания)

Ритта Джердималиева

доктор педагогических наук, профессор КазНАИ им.
Т. Жургенова (Казахстан)

Адриан Еакинс

Go4 English Consultancy, г. Сомерсет (Великобритания)

Райхан Ергалиева

д. искусствовед, зав. отд. изобразительного иск-ва Инст. лит-
ры и искусства им. М. Ауэзова (Казахстан)

Стивен Каффи

доктор PhD Техасского университета A&M (США)

Сара Кузембай

д. искусствоведения, проф. КазНАИ им.Т. Жургенова,
член корр. НАН РК (Казахстан)

Серик Нурмуратов

д. филос. н., проф., зам. директ. инст. филос., политол. и
религиовед. Комит. Н. МОН РК (Казахстан)

Бахыт Нурпеис

д. искусствовед, проф., декан ф-та «Искусствоведение»
КазНАИ им.Т. Жургенова (Казахстан)

Иоханнес Рау

д. филос. н., проф., н. форум по вопр. межд. безоп. при Акад.
ведущ. кадров Бундесвера (Германия)

Масако Сата

профессор университета Нихон (Япония)

Мурат Сабит

доктор философских наук, профессор Алматинского
университета энергетики и связи (Казахстан)

Еера Тараста

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Гульмира Шалабаева

Заслужен. деят. РК, д. филос. н., проф., директ. ГМИ
им. А. Кастеева (Казахстан)

Михай Фрешли

доктор PhD, доцент Западно-Венгерского Университета
г. Сомбатхей (Венгрия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета им. Сулеймана Демиреля
(Казахстан)

Андроника Мартонова

рук. сектора Экранных иск. Инст. искусствоведения
Болгарской Акад. Наук, г. София (Болгария)

Анна Олдфилд

доктор PhD, Ассоциированный профессор Мировой литературы
Английского Отдела. Университет Костал Каролины (США)

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве по Инвестициям
и Развитию Республики Казахстан

Свидетельство о постановке на учет
№ 15625–Г от 22 октября 2015 г.

Редакторы Кулшанова Арман
Сорокина Юлия
Аубакир Нуркен

Корректоры Садыкова Айгуль
Ахмет Алтынгуль

Дизайн Серикпаева Жанар
Верстка Земзюлин Павел

050000, Казахстан, Алматы, ул. Панфилова, 127
+7 (727) 272 0499 | <http://cajas.kz/>
caj.artstudies.kaznai@gmail.com

© Т. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Авторы

ЦАИЖ публикует статьи оригинальных исследований, теоретические статьи, и содержательные обзоры по темам искусства (театр, кино, музыка, изобразительное и прикладное искусство, архитектура, современное искусство), искусствознания (история, теория, критика), высшей школы искусства (педагогика, инновации), искусства в социально-гуманитарных и философских науках.

Журнал выходит 4 раза в год. Редакция предполагает выпускать как регулярные так и тематические номера. Каждый номер включает: научные статьи, результаты исследований, а также обзоры (ревью) книг, выставок, спектаклей, фильмов.

Целью ЦАИЖ является предоставление площадки для обмена идеями о новых тенденциях, которым нужно уделять больше внимания. Журнал рассмотрит предложения для укрепления наших целей.

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES
№2 2018

FOUNDER

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov

Chief Editor, Doctor of Philosophy, Professor, Vice-Rector for Research of T.Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Nigora Akhmedova

Doctor of Arts, Leading Researcher at the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, professor (Uzbekistan)

Birgit Beumers

Dr. PhD, Professor Aberystwyth University (Aberystwyth, Wales, UK)

Ritta Dzherdimalieva

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of T. Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Adrian Eakins

Go4 English Consultancy (Somerset, UK)

Raikhhan Yergalieva

Doctor of Art, Head of Department Fine Arts of the Institute of Art and Literature M. Auezova (Kazakhstan)

Stephen Caffey

Dr. PhD, Texas A&M University (USA)

Sara Kuzembai

Doctor of Arts, Professor T.Zhurgenov KazNAA, Corresponding member NAS RK (Kazakhstan)

Serik Nurmuratov

Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Sciences and Religion Studies of Science Committee of MES (Kazakhstan)

Bakhyt Nurpeis

Doctor of Arts, Professor, Dean of Art Studies faculty of T.Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Johannes Rau

Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the Leading personnel of Bundeswehr (Germany)

Masako Sato

Department of International Liberal Arts, College of International Relations, Nihon University (Japan)

Murat Sabit

Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)

Earo Tarasti

Dr., Professor, University of Helsinki (Finland)

Gulmira Shalabayeva

Honored Artist of the Kazakhstan, Professor, Dr. of Philosophical sciences, Director of Kasteyev State Museum of Art (Kazakhstan)

Mihaly Fresli

Dr. PhD, associate professor of the University of West Hungary (Szombathely, Hungary)

Rafis Abazov

Professor of Columbia University (New York, USA)

Zsolt Huszti

Dr. PhD, Associate Professor of the University of Pecs (Hungary)

Moldiyar Yergebekov

Dr. PhD, Associate Professor of Suleyman Demirel University (Kazakhstan)

Andronika Martonova

Sector Manager of Screen Arts Institute of Art Bulgarian Academy of Sciences (Sofia, Bulgaria)

Anna Oldfield

PhD, Associate Professor of World Literature, Department of English. Coastal Carolina University, USA.

Published Quarterly

Magazine registered with the Ministry of Investment and Development of the Republic of Kazakhstan

Certificate of registration
15625-Г October 22, 2015

Editors Kulshanova Arman
Yulia Sorokina
Nurken Aubakir

Correctors Sadykova Aigul
Akhmet Altynkul

Design Zhanar Serikpayeva
Page Makeup Pavel Zemzulin

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan
+7 (727) 272 0499 | caj.artstudies.kaznai@gmail.com | <http://cajas.kz/>

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

CAJAS publishes papers of original research, theoretical articles, and substantive reviews of topics central to Arts (theater, cinema, music, visual and decorative arts, architecture, contemporary art), Art Studies (history, theory, art criticism), Higher Education in Art studies (art pedagogics and innovations), Art in Socio-humanitarian and Philosophy Sciences.

The journal is published quarterly and is peer-reviewed. The editors plan to publish both regular and thematic/special issues. Each issue includes: research articles, results of research/studies and reviews for books, exhibitions, performances, films etc.

CAJAS's aim is to provide a platform to exchange ideas on new emerging trends that need more focus and boost and will consider proposals that strengthen our goals.



COMMUNICATION OF KAZAKH TRADITIONAL MUSIC WITH THE PHENOMENONS OF THE GREAT SILK ROAD

MPHTH 02.61.25

K.Khalykov ¹

¹ T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan

COMMUNICATION OF KAZAKH TRADITIONAL MUSIC WITH THE PHENOMENONS OF THE GREAT SILK ROAD

Abstract:

The article considers the significant role of the music in the life of Kazakhs, the music that was in for centuries on the Great Silk Road. Outstanding characteristics of musical instruments and history of their genesis, which can be found in a plenty of Ancient Myths and Legends are analyzed, and it verifies the deep historical layer of Silk Road which holds harmony energy between the world and human. Traditional Kazakh Music Culture has many examples of creating, keeping and developing distinctive musical art, which contribute to a worldwide culture of humanity of the Great Silk Road. The method of phenomenology used in the study of intentionality is immediate contemplation (evidence) and phenomenological reduction.

Keywords: phenomenology, intentionality, music culture, Silk Road, Kazakhs, history and genesis of instruments, folklore, performance.

Introduction

Considering examples of the phenomenological approach of musical phenomena, I would like to draw attention to the similarities and differences in the study of the culture of the Great Silk Road. As it is known, close intercultural relations led to the creation of original works of art in which the syncretism of the Iranian, Chinese, Sogdian and Turkic cultural traditions known to scientists was

manifested. These elements intertwined so closely that researchers attributed them equally to western or eastern influences.

[1, p.50]

In his dissertation study, Wang Don Mei believes that despite the confessional differences, even common planning features of the temple architecture were worked out along the highways of the Great Silk Road, from the Minor to Eastern Asia. The role of China on the Silk Road is

special: silk and external ties of ancient and early medieval China defined it as one of the most important links in economic and cultural integration. Musical values in this process occupy an important place. [2] We hope that the following study will enrich the entire musical culture of the Silk Road with diverse studies and approaches. (Figure 1)



Figure 1. The Map of the Silk Road passing through Kazakhstan from China to Rome

Phenomenological approaches and principles of music research

Melodic, harmony and rhythm - the elementary phenomena of a musical work - are the subject of the phenomenology of music, in which an absolute or aesthetic position is realized. The morphology of music, in which the musical phenomenon is no longer a complex of interacting forces, but a result of historical development, complements its relativistic or historical approaches. Thus, "to the field of the phenomenology of music is the definition of structural elements, the form and content of a musical work, to the division of morphology - the problems of style and expression". [3]

An important contribution to phenomenological aesthetics was made by the German musicologist Hans Mersman (1891-1971). It was his message "To the Phenomenology of Music," presented on 16-18 October 1924 in Berlin at the Second Congress on Aesthetics and General Art History, together with Moritz

Geiger's report "Phenomenological Aesthetics", clearly indicating the principles of the phenomenological approach that can be considered the beginning of the formation of phenomenological aesthetics.

Phenomenological aesthetics, formed as an alternative to traditional aesthetics, stepping over the boundaries of subjectivism and psychology, sought to restore art to its prerogative which is to show that there is an existent in general, [4] to formalize and preserve it, to establish the standard in the sphere of human existence in history. The work of art is first and foremost what a person sees things through in the world and can hold "the fullness of being". [5, p.50] Putting the subject "a status of an ontological monism" considering it in the measurement of the being's existence, inevitably leads to ontologization of phenomenological aesthetics and its transformation into a genuine ontology.

The crisis of European rationality predicted by E. Husserl in 1936, which was the result of forgetting the semantic foundations ("life world"), not least reflected on the theoretical aesthetics. [6, p.51] According to Husserl, the task of phenomenology consists in the discovery of universal ideal principles that determine the structure of the perceived and experienced world, which is regarded as constitutive (created) by the human consciousness and purified from the empirical content. At the heart of the phenomenological method is the desire to view objects outside their real, material existence and content side, in the form in which they are directly conscious - as objects of intentional (Intentionality) contemplation and experience.

The reason for the methodological collapse in aesthetics was not only the general "crisis of European science", but

also the inherent representation of the subject-object dichotomy inherited from Cartesianism. (Figure 2).

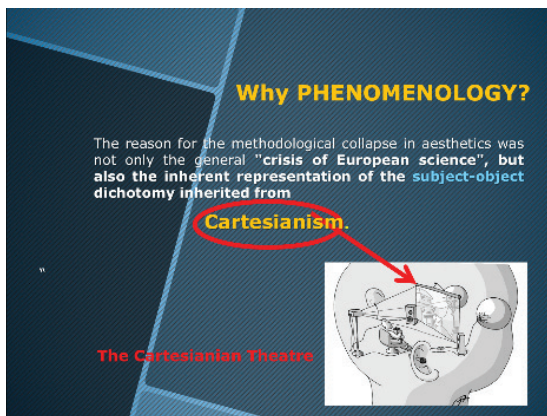


Figure 2. Edmund Husserl's 'Cartesian reflection's in a Logical research. The Cartesianian Theatre.

"Modern aesthetics, arising in the XVIII century, developed in part in an ugly way. Aesthetics has turned a work of art into an object of aesthetic pleasure, which it really is not. Reflections on the beautiful were made only in the plane of correlating with the feeling of man (aistesis). "The aesthetic state of the subject served as a standard for determining and substantiating the essence of art". [5]

Mersman notes that there is no object as a carrier of form and content in music. They are not their carriers and elements. Music is the only art where "some X", "some unknown power in itself" acts as such carrier, which Mersman designates using the term "architectonics" (Tektonik). Architectonics is the sum of forces that determine the development of elements in form and content. [3]

"Tectonic forces" in music, if compared with other arts, are manifested in the most direct way. Their function is not to bind and order, but to form (gestal-tend). "Tectonic elements", therefore, are not the essence and not the condition of the phenomenon of music, but its very appearance.

As a musical phenomenon, Mersman believes, it would be erroneous to consider

exclusively acoustic and physiological material. Not physical or physiological processes, but their basis - "elementary forces," the laws of their development and their "evolution" (its course, intensity and limits) - constitute the subject of phenomenological research.

Therefore, the phenomena of music of the heritage of the Great Silk Road require an adequate research approach, including the principles and methods of phenomenological research. All the mysteries of the universe, the spiritual complex of folk culture and the state of mind that music carries in all the centuries before ours belongs to the phenomenon of music.

The phenomenological method of investigation consists in intuitive, unconstrained, thorough, descriptive, analytical determination of differences and in bringing to life the clarity of the phenomena of conscious life. Music on functional significance is designed to reflect the real reality in emotional experiences and feelings stained with feelings, expressed through sounds of a special kind, based on generalized intonations of human speech. Accordingly, music begins where words end. Music reinforces and develops the function of sound communication associated with human speech. It creates sounds of special properties that are not in nature and which do not exist outside music.[7]

Not surprisingly, if "phenomenon - the occurrence that appears to consciousness after the implementation of the epochs*" excludes from the field of vision all the accumulated by the history of scientific and unscientific thinking, opinions, judgments, evaluations of the subject and strives from the position of "pure observer". Phenomenology is a science that examines a specific phenomenon and

tries to describe it with as little distortion or interpretation as possible". [8]

Methods

Phenomenological method of investigation. Principles of phenomenological research - consider such issues as non-proximity, evidence, intentionality.

Non-proximity implies the rejection of beliefs and assumptions that have not been fully investigated. In the same way it rejects unclear and unverifiable premises. Evidence and openness to new experiences ("the principle of all principles"). All that is given to us, it is necessary to accept and describe as it gives itself, and only in the framework in which it gives itself.

Intentionality is the direction of consciousness of an object, going beyond, is a very important aspect of the creative process. In the intentional state, brilliant musical works are born, a special kind of quality of the work is performed, fascinating the public. In an intentional act, a person approaches creative qualities from the Creator, begins to conform to his credo. The method of phenomenology used in the study of intentionality is immediate contemplation (evidence) and phenomenological reduction.

Immediate contemplation, as a method of phenomenology, means that the latter is a descriptive science, and its material is exclusively data of direct intuition. Thus, all the processes of events in music are subject to contemplation and allow us to consider them from the point of view of phenomenological reduction. Form, rhythm, time, space and action in phenomenological reduction are reflected.

Husserl said: "If the intentional object and the transcendent act was realized in the natural attitude now the attention is

transferred to the act in which it occurs. We do not live in intentional acts, do not dissolve in them, but reflect on them. Now the real existence does not matter, ... the phenomenological composition of perception does not depend on this". [9, pp. 51, 337]

The phenomenological reduction is the neutralization of all kinds of beliefs, opinions, scientific knowledge about the phenomenon, including the idea of the status of its reality. The reduction to a person helps to perceive the phenomenon in a pure form and receives information alongside in its primary kind. Music in the ontological understanding of phenomenal being is revealed in its integral form.

Its demonstration, often described in a refined stylistic and conceptual roll, is perceived through the cultural texts of the era or by other accompanying messages, which sometimes hinder the revival of music as a pure phenomenon. "I look at everything as if in a dream: there is no external space-time world, only experiences are facts of my consciousness - the "state" of such human I, in the change of which the identical psychical properties of a person are expressed." [9, pp. 202, 203, 209]

Results

That is, I continue to exist as a particular soul or as an empirical subject in consciousness experiencing concrete facts of what is happening in music, and not as an entity, while admitting the absence of an external world and even my own body. These formulations suit one of the reduction methods and are applicable in the problem under study.

This method is especially accepted in all sciences about nature and spirit, which allows the implementation of phenomenological reduction "shutdown".

The phenomenological intuition requires – “open your eyes”, “look and listen”. It suggests listening to the sensitive penetration, concentration and intuitive grasp of the phenomenon in order to achieve maximum clarity of vision. Moreover, that factor of introducing the phenomenological intuition of music and its components amazes new problems of understanding in musicology. In this case, the task to determine the intentional experiences of sensory and spiritual components and to divide their significance in the constitutive principle with respect to actual and potential infinity arises. As a result, we realize that phenomenological intuition is experienced on an empirical level through the phenomena of “gilye” and “noema” which represent the world of music with a constitutive principle.

A procedure is carried out to correlate various aspects and components of the phenomenon with the aim of establishing its invariant semantic structure in phenomenological analysis. A phenomenological description is the procedure of the most complete and transparent designation, predication and linguistic expression of the primary data of experience.

Discussion

The worship of the heavenly Tengri, Jer-Su and Umai, ancient Turkic gods and goddesses, in the traditional beliefs of the proto-Kazakhs is determined by the unique cultural sense of the world view. Since the ancient times, “Tengri” is the master of Heavenly Peace, Cosmos, the Spirit of Heaven in the belief of the Turkic tribes. The Mongols call him “Tenger”, the Buryats “Tengari”, the Chuvash “Tourı” (Figure 3,4). Additionally, this religion was recognized by the Finno-Ugric peoples: Mari, Mordva

and Komi. Tengri is the dominant power over the destinies of the state, peoples and all creatures. Of course, Umai (God of the Earth) solved some problems (for example, the hearth). “When people did not still know what the haven of the” middle world “was - it was written down by Celestial Tengri as the “consciousness in the understanding of the system “Man” - “Universe” - “Environment”. The birth of ritual theater and musical culture of “zhyrau”, “aitys” is the fundamental principle of proto-theaters”.



Figure 3,4. The Religions of The World in a Cosmological System. “Tengri” is the master of Heavenly Peace and Cosmos.

The researcher Kurmangazy Karamanuly notes that “Tengri” (or Heavenly Tengri), in the notion of Kazakhs, does not follow or observe like in the beliefs of other nations but, on the contrary, acts as merciful, caring and all-powerful for all. Then, says the researcher, why not to live with this freedom for the benefit given by Tengri to all human qualities and virtues, hoping for your

mental and physical abilities without losing courage. The essence and meaning of man then depends only on how he will live the earthly life. So, a person should seek his happiness not somewhere in paradise, but must find, while alive, in this world. As you know, this remarkable concept is formed and laid by the worldview of Tengrianism". [10, p.17]

Some properties of the mentality of the Kazakhs, which have a precise description of themselves are noticeable by these words of the author. There are also some differences in the religions of Tengrianism and Islam: characteristic of Islam as "subordination" are viewed as "false values" of this life. These concepts in Tengrianism are not described comprehensively. On the contrary, the comparative freedom of Man is assessed. For example, a special feature of Tengrianism is to establish a private relationship between Man and the World (Figure 5).



Figure 5. Religions that the spread along the Silk Road: Tengrism, Budhizm, Maniheian, Cristian and Islam.

Turkic culture, which has preserved the laws of peace and harmony of nature, can become a translator of cultural values in the Kazakh musical culture in this sense. The motto "The World is like the World of His" allowed a person to see himself in the Unified System of the Universe. In the cosmocentric concept of the Universe

man is a reduced model of the universe, in the micro-macrocosmic system. Parts of the human body are compared with parts of the constituent elements of the world. The human body is made of clay. The blood is made of water, lungs are of the atmosphere and heat is of fire. All parts of the body converge with the parts of the world: the head with the sky, the trunk with the atmosphere, the stomach with the sea, the feet with the earth, the bones with the stones, the joints with the branches, the hair with the grass, and the feelings with the animals. The image of man is represented here as naturalistic, anthropomorphic. [11]

It is in cosmocentrism that the problems of figurative and artistic exploration of the world could be embodied in architectonic art (like music) where the image of space and man is united. The space status of a person in monuments, for example architecture, is determined by the viewpoint of the geographical environment. The sides of the world - south, north, east and west - are defined as a cosmic landmark and mean for people gaining life and permanence. The transfer of "қыт-бөреке" (grace) on the part of Tengri was arranged with the help of architectural structures. It was considered safer to spend the night at the sepulchral structures than in the open air, and it was symbolized as a protective space - a mini cosmos - providing a connection with the spirits of ancestors.

Origin of instruments.

The origin of folk musical instruments in itself is a phenomenology for study. The special role of instruments and instrumental music in the life of Kazakhs is reflected in numerous ancient myths and legends, many researchers of the history of culture and musicologists write about it. All myths and legends in Kazakh folklore are

imbued with a deep content and a specific story about the Man-creator. “Musical myths and legends, being an integral part of the traditional religious system, put the Musical Instrument on the highest stage of the universe as the creator and carrier of the cosmic order and the conductor of pure energies, which unites Cosmos, Nature and Man as the harmonious whole”. [12] (Figure 6)



Figure 6. Kazakh Folk Music Instruments: stringed-plucked (kobyz, dombra, zhetygen, shang kobyz, adyrna, sherter), wind (kernei, syrnai, sybyzgy, saz syrnai, yskirik, tastauyk, uran), drums (dabyly, syndauyl, kepshik), ringing (syldyrnak, asa tayak, konyrau), noise (zyryldak, sakpan, tai tyiak, shatyrlyk).

Kazakh musical instrument zhetygen has a sad story about a master who lost seven sons (Figure 7). This instrument also has seven strings, and when his first son died, he pulled a string on a hollowed-out tree, playing a melodic lamentation "Karahym-ay" - "My own one." After the death of the second son, the father pulled on the second one and played the melody "Qanat Syndy" - "Broken wing". The following melodies "Ot Soner" - "The flame has quenched", "Baqyt koshti" - "Happiness is gone," "Kun tutyldy" - "The eclipse of the sun," "Ai Kurdy" - "The Moon disappeared" are dedicated to the losses of his other sons. After the death of the seventh, a lamentation for all the sons named "Zheti balamnan arylyp, qusa boldym" - "Having lost seven sons, I became blind" was composed. [13]



Figure 7. Kazakh musical instrument zhetygen.

The balance between the grandiose streams of Life and Death on Earth is regulated by playing on the kobyz, which is reflected in the legends of Korkut, the first Shaman. “When Korkut was 20 years old, man in white clothes showed up to him in a dream and said that his age is not long, only 40 years. Korkut decided to seek immortality. He sat on the fast camel Zhelmaya and set off on a long journey. On the way, he met some people who were digging something. When Korkut asked what they were doing, they answered: “The Grave for Korkut. “Feeling that these places are disastrous for him, he went on. So he traveled all four directions of the world, but everywhere he was waiting for a dug grave. Korkut returned to the center of the Earth, to the shores of his native Syr-Darya and, having wrapped the skin sacrificed by the Zhelmaya, made the first kobyz. Then he laid a carpet on the waters of the river, and sitting on it became day and night playing on kobyz. Death was powerless while he was playing his

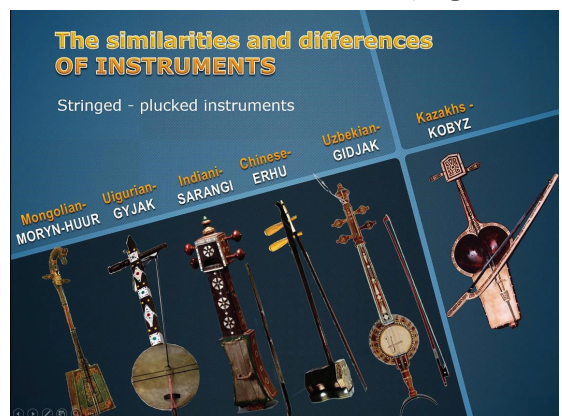


Figure 8. The Kazakh first instrument – Kobyz invented by Korkyt. The similarities and differences of some stringed-plucked instruments spread along the Silk Road.

instrument". [12] (Figure 8)

Multiplicity of the purpose of art and polyfunctionality

According to the researcher of the aesthetics Y.B. Borev, music, like other forms of art, has different qualities of influence and has many functions: communicative, compensatory, conceptual, inspiring, purifying, predicting, transforming and cognitive-heuristic functions. We believe that these functions will be very appropriate to reflect the musical phenomena of the Great Silk Road.

Compensatory function (art as a consolation)

Art has a comforting-compensatory function and it is called to restore harmony lost in reality into to the sphere of the spirit in an illusory way. Perceiving a work of art, people relieve the inner tension generated by real life, and compensate for the monotony of everyday life.

The compensatory function of art has three main aspects:

1. distracting (hedonistic and entertaining);
2. comforting;
3. self-compensatory (contributing to the spiritual harmony of man).

The life of a modern person is full of conflict situations, grief, tension, overload and unfulfilled hopes. Art consoles and leads to the world of dreams and its harmony affects the inner harmony of the individual, contributing to the preservation and restoration of mental balance. [7]

The compensatory function can be attributed to the legend of the ancient musical instrument zhetygen, the creation of which is associated with a profound tragedy. In this tragedy the close ones are gone, the bipolarity of the world disappears, the fire of life disappears, earthly happiness disappears, the Sun

disappears, and both the Moon and the Cosmos become blind, unmanifested and lifeless". [13]

It says, in another legend about Korkut, the great patron of shamans of the Turkic peoples that he compensates and defends life, opposing the death,: "The performance of Korkut attracted all Earth creatures - flying birds, running animals, trying to get through it through the sands and people. Sun, in whom there was life, sat on the shore and listened to Kobyz. Death came to take the soul of Korkyt, but he continued to play. And while the Kobyz of Korkyt was singing, Death was powerless. It did not have the strength to take someone from this world". [14, p.28]

The communicative nature of art as a sign system is based on its modern semiotic consideration. Communication between peoples in mastering the culture of the past makes these codes and conventions generally available; they introduce them into the arsenal of the artistic culture of mankind. The perception of a work occurs according to the laws of communication. In other words, it is communication with feedback. Artistic communication allows people to exchange thoughts, enables a person to join the experience that is remote historically and geographically. Thus, art enhances the spiritual potential and community of mankind. Regarding the musical phenomena of the Great Silk Road, we can say that art unites people. It paves the way for mutual understanding of peoples in the modern world. It is an instrument of peaceful coexistence and cooperation.

The conceptual function (art as an analysis of the state of the world)

Art is not an illustration of philosophical, religious or political ideas. The musician recycles his own impressions of life, creating an artistic concept. Hegel wrote:

“... religion as the universal consciousness of truth is an essential prerequisite for art ...”. [14]

For example, “The special stability of the tradition of Chinese music is due, in large part, to the enormous role of music in the organization of society and its recognition as a term that directly forms the reality. The religion’s and philosophy’s role, which determines the laws of musical art and should be strictly observed, is immense. First, with the explicit restriction of music for entertainment was it related to the cultural and palace music, which occupied a privileged position in the musical culture of China for centuries”. [2]

The Italian philosopher B. Croce defines art as intuition and denies its ability to attain conceptual knowledge that supposedly can be expressed in logical concepts only. According to his statement, art is “simpler in the form of cognition” than in the conceptual cognition in general. However, art carries an artistic concept. It strives to solve global problems and to realize the state of the world (Borev, Y.B.). The musician is interested in the fate of mankind and thinks on the scale of history. He correlates the content of his work with the latter.

An impressive function (art as suggestion)

Art is the suggestion of a certain order of thoughts and feelings. It gives almost a hypnotic effect on the whole human psyche and the subconscious. The work often literally bewitches. Suggestion (an inspiring effect) was inherent in the pre-art. We think that this enchanting feature, too, is inherent in the musical culture of the Great Silk Road where the presence in the "world of being" and the preservation of the harmony of the world was quite regular.

In his attempt to understand the experience of the artistic culture of India,

the Indian explorer K.K. Pandi argues that art is always dominated by suggestion. The main effect of folklore spells and laments is suggestion. [7]

Art as a prediction

“Cassandra predicted the death of Troy in the days of power of the city”. There are many legends in the East when with the help of music an event was predicted. For example, the Kazakh legend of the origin of the musical instrument “dombyra” tells such a story. When the son of Genghis Khan Juchi died, people could not inform him of the news and instructed the musician to play it for whoever will tell this message could have bad consequences. When the musician played the composition, the Khan sighed and ordered to pour the boiled lead into the mouth of the narrator. However, the musician handed in his musical instrument without hesitation and the Khan had to give order to pour hot lead into the place that is now known as the sound hole of "dombra". There are many such examples in the history of folk music.

The "cassandra beginning" or the ability to anticipate the future always lives in art. The human intellect is able to make a jump through the rupture of information to expose the essence of modern and even future phenomena with the obvious incompleteness of the initial data. The opinion that human thinking is inductive and inclined to logical conclusions on the basis of generalization of the repeating facts has been established since long ago. However, contemporary neurophysiology and psychology indicate to the spasmodic thinking that comes to conclusions not only inductively, but also on the basis of a single observation, or by means of extrapolation (a probabilistic continuation of the lines of development of the existing one into the future). A scientist can make inferences

about the future, and a musician can present it. [7]

Art as a catharsis (educational function)

Art forms the system of feelings and thoughts of people. The educational impact of other forms of public consciousness is of a private nature: morality shapes moral norms, politics shape political views, philosophy form worldview, and science prepares a specialist. Art, in its turn, produces a personality from a human (the product comprehensively affects the mind and heart, and there is no such corner of the human spirit that it could not affect by its influence). Art forms an integral life. The Pythagoreans said that art cleanses a person. Aristotle developed the category of catharsis, purification by means of "similar affects", and introduced it into aesthetics. [15] Art, by showing the heroes who have passed the ordeals, makes people sympathy them and, in this way, purifies the inner world of viewers and readers. Aristotle developed this position on the material of the impact on the viewer of a tragic work. The impact of music has nothing in common with didactic tacit teaching and goes through an aesthetic ideal that manifests itself in positive and negative images.

Conclusion

The researcher of folk music and genealogy of Kazakh people A. Mukhambetova distinguishes seven spiritual levels of Kazakh and European music. She sees reciprocity from the East in the European music of modern times (classical), in which the polyphony is based on a rationalized metro rhythm that is twice or three times more effective. The impact in European music is also expressed in aesthetic empathy and fantasy. European music is a symphony, the concert sounds from thirty minutes up to two hours.

Improvisation is not allowed. Music is intended for the prepared listener; it is socially differentiated and elite.

The Kazakh music (kuy) is coordinately different in terms of musical-phenomenological parameters:

1. Kuy is sacred meditative music of nomads. It was Asian nomads who gave the world all the prophets. The first foundation of Kazakh music comes from the contemplation of the nomads.

2. The leading role in kuy is cosmic vibration. The leading role is free-metric rhythm. You can feel by means of the centers whether this music is cosmic or not. There is also a check for loudness - the more harmonious is the kuy, the less irritating is the sound power.

3. A high degree of joint concentration or meditation is possible under the influence of kuy.

4. Kuy's duration is of 2-5 minutes or more precisely 200-300 seconds. This corresponds to the time of concentrated meditation. As a result, there is an output in parallel worlds, which lasts several seconds. To enter the parallel worlds, the performer must also perform the cleansing ceremony in order to be spiritually prepared.

5. Kazakh music is improvisational. Any attempt to fix kyu in notes and put the conductor destroys the rhythm of cosmic vibrations. This rhythm is felt only by an improviser soloist. Only he is able to convey it.

6. The musician and listeners form a single emotional and mental field. Khan and shepherd, aksakal and child experience the same emotions. That's why folk music is elite.

7. Kazakh music is cosmic. It lived, lives and will live without any assistance or opposition from the fifth spiritual level. [16]

We hope that the phenomenological

methods and principles and their application in the studies of the heritage of the Great Silk Road will also be basic. When phenomenology steps over psychology and subjectivism, art seeks

to return the phenomena of existence as a whole. It attempts to formalize and preserve it, to assert it as a measure standard in the sphere of human existence in history.

References:

1. Marshak, B.I. Sogdian silver. Essays on Eastern Toreutics. M., 1971. – C.50. (in Russ)
2. Wang, Don Mei. Great Silk Road in the history of Chinese musical culture. Thesis for the candidate of art criticism on VAK 17.00.02. St. Petersburg, 2004. – 154 p. (in Russ) [Http://www.dissercat.com/content/velikii-sheikovyi-put-v-istorii-kitaiskoi-muzykalnoi-kultury#ixzz4dbov0ocy](http://www.dissercat.com/content/velikii-sheikovyi-put-v-istorii-kitaiskoi-muzykalnoi-kultury#ixzz4dbov0ocy)
3. Phenomenology of Music by Hans Mersman <http://moyuniver.net/fenomenologiya-muzyki-gansa-mersmana/> (in Russ)
4. Heidegger, M. Being and time. Blackwell: Oxford UK and Cambridge USA, 1962. – 589 p.
5. Mamardashvili, M.K. Cartesian Reflections. – M., Progress – Culture, 1993; (in Russ)
6. Husserl, E. (2001) Logicheskiye issledovaniya. T.2. M.: DIK, Pp. 51, 337., 372 – 373, 384 – 385, Vv. Paragraf 1.3 (in Russ)
7. Borev, Yu.B. Aesthetics. Series "Higher Education" – Rostov n / a: "Phoenix", 2004. – 390 p. (in Russ)
8. Atamanchukova, A.V. & Zhargalon, L.O. Phenomenological method of music research. <https://www.hse.ru/data/.../Феноменологический%20метод%20исследования.pdf> (in Russ)
9. Husserl, E. Cartesian reflections // Husserl E. Logical research. Cartesian reflections. The crisis of European science and transcendental phenomenology. The crisis of European humanity and philosophy. Philosophy as a rigorous science. – M.: DIC, 2001. – T. 2. - P. 384 – 385. (in Russ)
10. Karamanuly, K. Worship of Tengri. (essay). Almaty.: Ana tili. 1996. – C.17. (in Kaz)
11. Khalykov, K.Z. Scenography in the context of the world outlook of Turkic culture // International Scientific and Practical Conference. "Theater art in the modern era. Theory and experience." Almaty, 2017. – 293 p. (in Russ)
12. Amanov, B., Mukhambetova, A. Kazakh traditional music and the twentieth century. Almaty: Dyke-Press, 2002. – 544 p. (in Russ)
13. Karakuzova, Zh., Khasanov, M. Cosmos of the Kazakh Culture. Almaty, 1993. (in Russ)
- Raimbergenov A., Amanova S. Kuy qaynary. Alma-Ata, 1990. – P.28. (in Kaz)
14. Hegel, G.V.F. Compositions. T.XII. M. – L. 1969. – P. 240. (in Russ)
15. Aristotelian criticism. Encyclopedia Britanica. <https://www.britannica.com/topic/Aristotelian-criticism#>
16. Mukhambetova, A. Genology of the Musical and Poetic Culture of kazakhs and its professional bearers (ontogeny and phylogeny). Central Asian Journal of Art Studies 4, 2016. –P. 31 – 46. (in Russ)

Халықов Қ.З.

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

ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫНЫҢ ҰЛЫ ЖІБЕК ЖОЛЫ ФЕНОМЕНДЕРІМЕН ӨЗАРАҚАТЫНАСЫ

Андатпа:

Мақалада Ұлы Жібек Жолында ғасырлар бойы туған қазақ өміріндегі музыканың ерекше рөлі қарастырылады. Музыкалық аспаптар мен олардың пайда болу тарихы, ерекшеліктеріне тоқталынады. Ұлы Жібек Жолы бойындағы тарихи-мәдени қабатты құрайтындығын растайтын сансыз ежелгі аңыздар мен әпсаналарда көрініс тапқан және олар Адам мен Әлем арасын құрайтын қуат көзіне ие екендігіне мән беріледі. Қазақтардың дәстүрлі музыка өнері жалпы адамзаттың игілігіне қосатын көптеген төлтума өнерді сақтаудың, жинақтаудың және таратудың мысалдарына бай. Феноменологиялық әдісті қолданудағы интенционалдылық – тікелей түйсіну (дәлелділік) мен феноменологиялық редукция зерттеуде орын алған.

Трек сөздер: феноменология, интенционалдылық, музыкалық мәдениет, қазақтар, аспаптардың жасалу тарихы, фольклор, ойнау.

Халыков К.З.

*Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова
Алматы, Казахстан*

КОММУНИКАЦИЯ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ С ФЕНОМЕНАМИ ВЕЛИКОЙ ШЕЛКОВОЙ ПУТИ

Аннотация:

В статье рассматривается особая роль музыки в жизни казахов, рожденная веками на Великом Шелковом Пути. Проанализированы характерные особенности музыкальных инструментов и их история происхождения, которые отражены в многочисленных древних мифах и легендах, что подтверждает о глубокой исторической почвенности культурного слоя Шелкового Пути, где таится энергетика гармонии между Миром и человеком. И традиционная музыкальная культура казахов имеет много примеров создания, хранения и трансляции самобытного музыкального искусства, которое вносит вклад в общемировую культуру человечества Великого Шелкового Пути. Привлечение феноменологического подхода в исследовании как интенциональности, - это непосредственное созерцание (доказательство) и феноменологическое редукционирование.

Ключевые слова: феноменология, интенциональность, музыкальная культура, казахи, история происхождения инструментов, фольклор, перформанс.

Author's data: Kabył Khalykov - Vice-Rector for Research at T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Doctor of Philosophical sciences, Professor.

e-mail: kabyłkh@gmail.com

Автор туралы мәлімет: Халықов Қабыл Заманбекұлы - Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры, философия ғылымдарының докторы, профессор.

e-mail: kabyłkh@gmail.com

Сведения об авторах: Халыков Қабыл Заманбекович – проректор по научной работе Казахской национальной академии искусств им. Т.К.

Жүргенова, доктор философских наук, профессор.

e-mail: kabyłkh@gmail.com



SYMBOL OF THE WORLD IN THE TRADITIONAL ART OF KAZAKHS

МРНТИ 02.61.25

K.Sh. Nurlanova ¹

¹T.K.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

e

SYMBOL OF THE WORLD IN THE TRADITIONAL ART OF KAZAKHS

Abstract

The article is devoted to the analysis and characterization of contemplation as a way of expressing attitudes towards the world, attitudes of man and the world as the initial organically interconnected integrity. It is important that consideration of universal representations gives the opportunity to see the system that underlies traditional world outlook. The article notes that all the vital health of the nomads is imbued with the awareness of the deep and harmonious relationship of man and the world.

Key words: nomad, worldview, perception, traditional, picture of the world.

Introduction

The involvement of the earthly being with the heavenly, cosmic spheres, perceived as a communication-interconnection is the universal foundation of the Kazakh traditional culture of world relations.

At the heart of this concept lies contemplation as a way of relating to the world, existence. S. L. Rubinstein noted: "The greatness of a man, his activity is manifested not only in deed, but also in contemplation, in the ability to comprehend and properly treat the

Universe, to the world, to being." [1, pp. 255-385] Contemplation as a way of world relations expressed the relationship of man and the world as a whole.

The deep and heartfelt characteristic of contemplation as a way of expressing attitudes towards the world lies in the fact that it expresses the relationship of man and the world as the original organically interconnected integrity. Kazakhs say: bul dunie – birtutas - man and the world are completely interconnected. In this regard, understanding the basic, fundamental principles of the beliefs of traditional

culture seems to us the most fruitful if we reveal the patterns underlying in base of the traditional attitude to the world.

Methods

The holistic approach to the subject of the research makes it possible to identify the relations and connections between the cultural phenomena that are separated at first glance. As a result of this approach, it is possible to attempt to “reconstruct the spiritual universe of people of other eras and cultures”, to reveal the contours of the world view system that dominated traditional Kazakh society. Examination of universal ideas gives the opportunity to see the system that underlies traditional worldview. Ideas about space and time give, for example, the possibility of understanding which features determine the model of the world captured in traditional Kazakh culture.

Studies in recent decades show that the archaic consciousness of a special strategy for mastering the world, which is realized in artistic and aesthetic images, is becoming increasingly widespread. It should be noted here that the complex of global ideas lies at the heart of the world relation, which was embodied in diverse, but essentially unified, representations and behavioral cultures. The same idea was produced at different levels and expressed by different codes (only this way of streamlining reality gave the worldview its universality and obligation). Every society is served by the amount of symbols it needs. The deep wealth in its infinite discovery is also hidden in the fact that in traditional world relations rational and irrational moments are not opposed.

Perhaps the vitality of the traditional worldview is largely due to the interweaving of the “real” and the “possible.” In some phenomena, previously unconditionally

regarded as religious remnants, ethnographers now see manifestations of the ecological culture of an ethnos. Therefore, when analyzing traditional culture, one should proceed not from the opposition of its individual components, for example, the religious - non-religious, the real - the ideal, etc., but proceed as far as possible from an adequate understanding and comprehension of it.

Contemplation as a way of shaping attitudes towards the world and with the world lies at the heart of the Kazakh traditional ideological culture. It is important to note the peculiarity that contemplation, being a way of comprehension - the attraction of the Universe as a whole, lies in the broad sense and the basis of the philosophical attitude to life, existence.

Contemplation as a traditional culture of forming attitudes towards the world and with the world has multi-level content. First of all, it should be said about contemplation as a world relation, a way of mastering nature, the Universe, which were expressed as relations of communication. Here, of course, it means contemplation of the Universe as infinity (Bukhar-Zhyrau), perception of its beauty, not overwhelming by its grandeur, but sublimely inspiring (Kaztugan), listening-hearing the music of the spheres of the Universe in its endless movement (al-Farabi). [2] Another important thing, respectively, is the importance of a real-practical way of building one’s relations with the world of the Universe as intercommunication.

Results

Contemplation as a rich world culture was taking place due to mainly developed imagination. The value of productive imagination is difficult to overestimate, because it is the basis of the relationship

to nature, to the Universe as a whole, as eternity and beauty.

Here it is essentially important to point out that due to a developed imagination, an intuition arises, which only allows one to “see” the uncovered worlds of the Universe, its visible and invisible spheres, its grandeur and infinity.

On the whole, contemplation as a special historically developing ability to perceive the fullness and infinity of the world at the level of philosophical and aesthetic intuition made it possible for the artistic and figurative embodiment of the integrity of the “man and the world” relations in the traditional culture.

The grandiose picture of the Universe that stands before the visible and spiritual gaze of man, in all its infinity, did not suppress the person, thanks to the experience of spiritual and practical communication with him, which includes communication as a mutual mutual necessity, man in nature, in her and with her, and not in front of her and that track, not above her. The uniqueness of the experience of contemplation lies in the fact that it includes communication with nature, the Universe as a whole as a necessary life force, necessary content.

In the life of a nomadic society, a person spent a long time alone with himself and with nature, taking care of herds of horses, flocks of sheep, however difficult it was, was so secluded. Feeling of life and well-being nomads are deeply connected with awareness of the harmonious interrelation of the world of man and nature, this feeling of complete interrelation covered the whole life of a man, starting from the moment of his birth, permeated all levels of everyday life, including spheres of emotional and intellectual and practical life.

The interconnectedness of the philosophical-speculative and life -practical

levels, here it should be said about the unity of culture from the immediate human life.

In this case, the feeling and awareness of the relationship with the Universe is given to a person from childhood, by this level of world-view culture does not remain at the level of abstract significance, but goes, translates into a spiritual sense of balance with the world, related with it, and this spiritual and spiritual feeling is deep peace of mind. This relationship with the world is deeply calm and unshakable, and therefore the meaningful content of the life of each person is not exhausted, just as the very value of life itself is infinite. This world of relationships, permeating the life of a person, imposing unique shades on all life's behavior in all its diversity, at the same time brings us closer to understanding the rich inner spiritual life of each person. Especially reveals the existence of the phenomenon of the sage in Kazakh society in connection with these relations of communication.

All the life existence of the nomads is imbued with the awareness of the deep and harmonious relationship between man and the world. The Kazakh ritual culture from infancy forms the context of world relations and the corresponding lifestyle and life behavior. All of it is full of beauty from the initial involvement of human communication and nature.

A newborn child who has not yet put into the cradle (besik), the mother strokes, cares, nurturs, sings and says, “Not my hands -! Mother Umai’s hands”, Umai-Ana waited and welcomes and accepts you in this world. The infant is immediately transmitted at the level of touch-sensation in the forms of tactile communication and singing and verbally that the Goddess of Life and the world were waiting for him, joyfully accept him. (He “knew” about the

atom even before it was born, since for him and his mother, as he developed, about seven rituals were performed)

For an infant, it is one of the main sources for obtaining information and at the same time shaping attitudes towards the world. In Kazakh traditional pedagogy, a lot of attention is paid to the first days and the first months of a baby's life; this is connected with the statement that it is in the first moments of life that the child should be created as much as possible in the comfort of his spiritual and spiritual plan in new conditions. It is known that the first days and months are very difficult for the child. To make it easier and better for him to cope with this most important initial period, they constantly carry out ceremony of "sylap sipau-aldileu" - "smearing-stroking-humming-saying". Seniors do not get tired of repeating the young mother so that she would pay the most attention to it, namely, "stroking-repeating sayings": then the child grows better. This ritual is tirelessly repeated so that the baby "learns" this joyful perception of it by the world with the mother's colostrum (not with the mother's milk, but with the colostrum - "worn out the heat"). It emphasizes the trepidation and significance of the "encounter" of the infant with the world and the importance of sincere and joyful "entry" into life and the world. Such, for example, is the ritual dedicated to an important moment in a child's life - the "transition" to the cradle (*besikkke salu*). This rite is especially revered: a festival is held, which is attended mainly by women and children. It should be noted that putting the child in the cradle is entrusted to a particularly respected woman with a noble character. The process itself begins with hymns: the cradle of the child is the door of the Universe (*balanyn besigi - ken dunienin esigi, Tole-bi*). This motif is

repeated many times, it is emphasized that it grows well, it is already moving into the cradle, in which it will also grow rapidly, because its cradle at the same time is the door to the Universe, which he already "knows". Each ceremony reveals a new facet of communication, with the world.

The next meaningful period in the life of a child is the period of his first steps. He is given a lot of attention, since it is important how the child grows, it means not only the walk itself - walking as such, but also how the child's life will be formed, with what fullness and meaningfulness. This celebration is called "Tusau Kesu" - "cutting the chains", is especially elevated and poetic. The child's legs are tied up with a black and white, tightly twisted rope, and they were tied up with a free "eight", the knot of which fell on the outside of the child's legs. A person who was previously invited, attractive by some qualities of his nature, is solemnly cut by the shackles. This ritual is deeply meaningful both in spiritual and peace-making and in practical terms ... The meaning of the cutting itself is that the child learn to walk quickly and easily, be light on his leg, easy to lift. The deeper meaning of the wish that the child develop all that is inherent in it from nature, overcoming those "fetters" that will meet along the way. Here the ideological sense of understanding man as a creature becoming, developing, and endlessly improving is obvious. The richly reverent attitude is expressed by the black and white colors of the rope. They symbolize bright, changing states of space, light and shadow, day and night. The infinity of the universe is expressed through the image of the ever-flowing "eight", within which and with which a person's life flows. The ceremony expresses the wish for a long life, in the blessed light of the changing states of the cosmos. Here one should

emphasize one more, no less significant feature of the performed ceremony. The fact is that everyone knew (everyone) how a ceremony proceeds procedurally, what it means, but they did not always know exactly how the person who performs the ceremony understands and finishes it, what wishes it accompanies, what artistic images it enriches action, how deep it unfolds in the present and in the future, in addition to the well-known meaning. This expectation is akin to anticipation in anticipation of poetic competition, i.e., the richness of the spiritual world of the person performing the rite and its spiritual and creative development matter here.

Just as the “Tokym Qagar” ritual is important - the first large departure beyond the village. It means the child’s growing up, its proximity to independent living. The ceremony is performed in an atmosphere of cordiality and goodwill. Especially uplifting and benevolence, the elation of all those present during the performance of the rite are associated with the ideas of the Kazakhs that, the more cordial and sincere wishes, the greater the likelihood of the hopes pinned. Here we are talking about a teenager, beginning his first steps in a great life, because the atmosphere of festive elation reigns. It is important to note here that the wishes must come from a person who has internally cleansed, lit up, who knew that he was going on the holiday of the first exit - “Tokym Qagar”. Therefore, the high, elated mood of adults illuminated this rite with the light of moral purity. In the light of this general attitude, the ceremony of sprinkling milk (“ak - white) grass, earth, and the space around, was performed reverently before the start of the journey. This rite clearly demonstrates that people were deeply aware that beyond the limits of their direct individual experience there are such worlds and cosmic events with

which they are associated. The sense of sprinkling lies in the grateful feeling for this secretly obvious interrelation and in the expression of a deeply reverent attitude to the earthly and celestial worlds, and in the desire of a successful life path for a teenager. And it should not be overlooked that the basis of the spiritualization of all living and inanimate, universally existing poetic and exalted worship of the world (visible and invisible) lies in the culture of Tengrism.

Rituals accompanying all significant periods of life show constant communication with the terrestrial and celestial spheres, and peace, and the “purest spirituality of feeling” confers a joyful awareness of the depth and inalienability of this relationship.

A wedding ceremony dedicated to the creation of a new hearth (the entire rich complex of ks values of this rite, reveals only a certain aspect of peace-relationship) includes, first of all, the search for the blessing of the moon and stars: ayn tusyn - onynan, zhuldyzyn tusyn - solyan - the moon may bless its path from the right, and the stars may bless on the left. The ritual of addressing the heavenly bodies reveals a person’s ideas about the middle world, where the heavenly and underground worlds are balanced in the overall picture of the world. It is interesting that the blessing of the heavenly bodies, the heavenly spheres to the young hearth, created by the young family, is sought. Then, when a baby is expected to be born, they ask for the blessings of the earth, and the older mothers force the young mother to touch the earth with her bare feet.

Discussion

ICommunion-participation with the Universe affects the inner spiritual and physical ways, the existence of a person

in various age periods. For example, at the age of twenty-five (qualitative age-related changes at both the spiritual and physical levels are conducted by the Kazakhs on a twelve-year cycle) the physical and spiritual states are so vital that the infinity of the Universe itself inspires man, the young man feels himself capable of rushing through the racehorse, to the edge," and "see" all the wealth of countless worlds, to become greater than oneself when the impossible is possible. The inspirational, joyful feeling of life is so bright that life and peace in harmony of all its colors and tones seem radiant white, bathed in continuous radiance - "hot day" (radiant world). This is not the red-green world of a 40-year-old man. Kazakhs, speaking of this age, note: laulap turgan oten ten - the age of "flaming fire". This period of life finds expression in comparison - "kynabynan algan kylyshytay" - a glittering sword "taken out of the sheath". The age of the highest prosperity and fullness is compared with another 40 days of shilde (shilde is the name of the summer month of July). Schilde is a summer period that lasts 40 days, during which everything in nature reaches its climax, its peak in its heyday, that's why they say "kyryktyñ kyzyl - zhasyly" - a red-green world of forty years - (a word-for-word translation). This is an artistic and poetic expression of the meaningful life content of a very significant stage, designated as "flaming fire". Consciousness and soul are not so absorbed in the "trifles" of life, when understanding and generalization as a result of productive imagination and intellectual and emotional contemplation embrace life and natural phenomena in the broad context of the whole, which also makes it possible to see the "elevated points" of life in their true content fullness, and not only its manifestations

in a fragmentary, random, "incomplete" meaning. A person grasps in general the prospect of real and sought-after development opportunities - deployment, when he, with menacing, like mountains, impending circumstances, advances towards an argument - a counterweight, similar to a grain of millet, and thus resolves the situation.

At forty years old, the "middle world" is irresistibly attractive, in a special way; it does not really reveal his beauty of a person in a state of "burning fire" at all as before. The initial experience of communication - the relationship with the natural world, the universal world is spiritualized, painted in wisely respectful tones of tenderness and secret tenderness. Brilliant age, which allows a person to understand the sweetness of life in bitter ways. "Communion" with the heavenly, earthly spheres is expressed in a calmly-wise, organic understanding of the infinity of life and peace.

But here are blessed 90. A man sits near a yurt on a small lamb's skin, does not fly up on a horse, does not fly by, tilts the wind and steppe, physically the world is so close, "shrunk", almost as far as an abandoned stick. But now it is deeply perceived and covered with the spiritual gaze the infinity of the worlds of the Universe, where worlds revolve around the worlds, hears the music of the "rotation" of the celestial spheres (the rotation of the celestial spheres is accompanied by music - al-Farabi). [3] He sees the meaning of harmony of the unhurried life of a nomad with unhurried rhythms of the Universe, leisurely alternating days and states. He is now constantly surrounded by young, young faces. He himself became a "universal" value, a wise man, now already lit by the light of his eyes fixed on him, "unfolds" towards them, telling that "the

victim — the land and the people — the land and man, the people and the people”. They are born “together”, live differently, but forever with the awareness-sensation of this initial internal interrelation. The uniqueness of the culture of world relations in the interpenetration of the philosophical-speculative and life-practical levels of experience, there is no unification of life and culture (M. Bakhtin characterized separation of culture and life as “bad non-detachment”). [4, p. 21]

The sage in his living being embodies the experience of harmonious philosophical-speculative and sensual-figurative comprehension of the world. With his experience, he personifies the emotional and intellectual “increment” in his continuous successive transmission from generation to generation.

The idea of communication is a comprehensive national idea, the light of this great idea is inspired and colored by the life of each person. The entire ideological space is permeated with this universal idea, it permeates the consciousness of all members of society, it inspires, defines the entire inner tone of life of each person.

Communication as a creative richness lies at the heart of the traditional gerontological and ecological concepts. In traditional Kazakh culture, a lot of attention is paid to the problem of the brevity of a person’s life, its extension, “overcoming” by a person of his “guest situation” on earth. And the solution of this problem is based on the foundations of traditional culture in constant multi-level communication in all its diverse forms, the essence of which is expressed by philosophical utterance:

Imperfection “of the world is seen in the fragility of human life”: Duniye-sholak eken, adam degen bir birine - qonaq eken

(the world is imperfect, people are a guest to each other), and the ability to overcome it is in communication, hospitality, in the expression of a man in all possible forms of friendliness, disposition, benevolence, benevolence. Comfortable mental state prolongs the life of a person, gerontologists say. Each person should create such an attitude of kindness and sincere joy, only the light of this relationship prolongs life. Kazakhs say: “bir korgen adamga - kyryk kun salem” - “Greetings for forty days with the man you see once”. The “practical” philosophy of attitudes toward man was developed at the level of true beauty.

The high light of social relations permeates the traditional ecological culture. All human life at all levels is imbued with the idea of an initial relationship with the universal world, sensation, awareness of this organic non-separation. The huge factual material of culture indicates a careful attitude to nature, its spiritualization, its worship outside utility, pragmatism, and narrowly rational interest. In traditional ecological culture, there is a statement that everything that exists on earth, in nature, is its light, and should be treated as light as light (for example, Shortanbay says: tort ayakty zhanuar –bul dunienin zharygy - “everything alive in nature is its light” (linear translation).

It should be noted here that the main ideas of the traditional worldview are experiencing the eras in which they originated. Traditional ecological culture is permeated by the idea of the original interconnection between the natural world and the human world, the whole human life in the light of these views on the world and nature, there is a cardinal lack of modern ecological concepts. The main starting point in them is the need to preserve nature, the planet Earth,

otherwise humanity will perish.

But traditional culture contains such a high meaning, that the actions of a person in all manifestations must not only solve his problems satisfactorily, but must simultaneously elevate, inspire, “create” it. In this sense, modern environmental concepts about the need to save nature and the Earth as a planet should be substantiated by the idea that if the planet dies, the Harmony of the Universe will break, the picture of the World Order will change. Such an idea, of course, exalts a person, making his entire activity fruitful.

The traditional picture of the world in its fullness finds expression in the symbolism of traditional art.

Images of griffins curled into a ring of panthers, leopards and deer frozen in a throw, in flight, the scene battles of wild animals and birds, imprinted on rocks and walls, on gold plates and vessels, on the tops and hilt of daggers and swords - all this art, powerful with numerous branches, known as the art of “animal style” of nomads undoubtedly reflects not only the social order, but also the attitude of the nomadic societies.

In a static material “deer stones” depicts wild animals in a state of rapid motion - throwing, jumping, and flying. Both components of this unity - movement and statics - are so strong and contrasting that only the artist’s imagination could merge and unite them in an organic and holistic unity, just as contrasting and contradictory principles sometimes organize the integrity of life in life itself.

“Animal” nomadic style characterized by the fact that its artistic space conveys a sense of spaciousness and liberty. The openness, the unbroken full-blooded relationship with the outside world have affected the understanding of the artistic space. The dynamic state of images in a

static material speaks about one of the basic artistic principles of the nomads - deep life truth, so wisely seized in the ornament.

Speaking about some features of traditional Kazakh art, we will dwell on the ornament as the most ancient form of artistic knowledge of the world and *aytis* - the art of poetic word found in steppes are as natural as springs, wells, and Luna.

The Kazakh ornament, depicting a peculiar chronicle of the people, expresses an attitude to the world. The role and significance of the pattern in the life of a Kazakh can be compared, - the thread is only with a song and a word. Both the song and the folk pattern were a constant accompaniment of the whole life of the Kazakhs. The snow-white *yurta*’s nightcoat is decorated with a pattern, the *baou* and *baskur*’s tents are patterned, the patterned carpets and bags on the walls are finally decorated with a pattern of a wedding woman’s headdress, and the silver of the pattern of the saddle steppe horses shimmers.

The world that surrounds the nomad is poeticized in a pattern. The ornament silently testifies to the perfect aesthetic feeling that has developed over the centuries. In the ornament, the people solved one of the most complicated tasks of art: the problem of a peculiar artistic synthesis, expressing an attitude to the universal world, being at the same time artistic-aesthetic means of design of their living environment. The content of the ornament makes it possible to learn a wise attitude towards life and the world as a whole.

Felkerzam noted that nomads are distinguished by passionate affection and love for the rounded line. Works of applied art of the Kazakhs, their ornamental motifs confirm this idea. The soft ovality

of the gentle lines tells us about the inner emotional and intellectual life, about the long journey of the nomads, thanks to which they are so commensurate with the cosmos. The circular lines of the ornament conceal the symbolic meaning of knowing the world in its temporal and spatial orientations.

Circular lines singing about leisurely, round the current time, sequentially and freely alternating, transmit the breadth and freedom of space. Here we perceive the same intellectually double emotional load, when, in general, a static cool ornament conveys the movement of time, life and the world itself, unchanging and eternal according to nomadic ideas. It is known that the ornament is not limited to the decorative function, it is intended not only for the eyes, but also for the mind and feelings.

The depth and unique relationship to the world around are especially vividly manifested in the awareness of such universal categories as time and space, in their refraction in art in artistic time and artistic space. Ideas about time and space are an integral component of a person's view of the world; this is one of the most important moments characterizing the world perception of a certain culture.

Specific temporal concepts are inherent to nomadic peoples, their public consciousness. Time for a nomad is not vector time flowing from the past into the future, but cyclic rotating in a circle. In human consciousness, linear time is subject to cyclical perception of life phenomena. Circular time underlies the world notion of the nomad's physical ideas.

Time was perceived as rotation in a circle of annual seasons and repetition of human individuals in a succession of generations, going." The fact that during the centuries of development of nomadic

societies did not arise the need for constant and accurate measurement of time, in dividing it into exact segments, is not due to the lack of sufficiently precise adaptations. If there is a public need, there are also means to satisfy it. In the life of a nomadic society, the inaccuracy of determining the time was due to the specificity of the rhythm of social and labor practice. The indivisibility of time into exact segments was reflected in the verbal designation of temporary states. These words are voluminous, without indicating the clarity of dividing the unit of time (uakyt, zaman - time, epoch).

Conclusion

Nomad is interested in the linear flow of time, and what happens in it. Time is not an empty duration, but an interval filled with an intense life from one designated state to another. For example: "Tal tus - tus qaita." The gap between these two temporary states, filled with the boiling energy of herbs already saturated with the sun and gradually preparing for the moment of heat return of the evening cool, when their elastic brush becomes more pliable and softer; the sun is no longer so hot, the earth is not fired up from the end of the scorching ray, but, as it were, gliding, dissipating; comes alive, sensing such a change, and cattle. These time periods, which designate not hours and minutes, but only more or less significant durations associated with the rhythm of the life of a nomad cattleman, are filled with a special fullness of being. Therefore, time for him is not a moment, but a broader and more capacious concept, not cut off from the previous temporary state, as well as from the upcoming, due temporary state. Here there is a peculiar understanding of time, in a certain sense, a spatial understanding of it.

The length of the path is measured by time - how many days from one nomad to another. Here time is experienced physically. This feature of determining the path once again confirms that time among the nomads was felt, experienced by the stretch associated with the road, with the movement. Confirm our thoughts and materials of the language itself: Zaman - the era; zaman - the age of man; Zaman - the life of one generation.

Similarly, in unison with the living sense of time, the volume-sensual concept of space coincides: Blow - Universe, world; a danie is the world of human things. Another concept is connected with the concept of cyclic time: all modes of time — past, present, and future — are arranged, as it were, in a single plane. Piously observed traditions and customs are the materialized past living in the present.

The concept of generation conveyed a feeling of living continuity in which man was the real subject of connections connecting the present with the past and with the future. This living connection of generations was especially important for nomads: it was necessary to know it, this was required by the customary law of the Kazakhs. It was supposed to know at least seven tribes of a kind; it was determined by the man event that happened during the stay of one or another link, a member of a clan, a family, etc. The basis of this custom is tough to pedantry about caring for the genetic foundation.

The cult of ancestors is associated with a specific awareness of time - a living poetic chronicle of the people. They have named babies with the names of their ancestors, as if realizing a living connection with the people departed from life. Such an understanding of time played a large role in nomadic society, defining many norms of behavior in everyday life and on bright

holidays.

But future time also plays a part in the present: you can look into it, with a developed imagination, embrace the future. Kazakhs have a belief about dreams. It tells that a person who is dreaming is in a relaxed, softened state. The world of possible events is in the same “melted” (“balkygan”) state. And at the moment of awakening a person should immediately get together, quickly and in a benevolent way to interpret a dream (“tus zhoru”). If he hesitated and perceived what he saw in a dream as a misfortune then it will certainly come. It attaches great importance to the active, creative will of man. The notation of time intervals existing among the nomads includes the states of many objects and phenomena of the surrounding world, they express the general state of the perceiving person and the terrestrial and celestial spheres.

Kun naiza boiy koterildi - The sun rose to the height of a spear means it is the late morning;

Kas karaiu – shadows in steppe became so dense that the face of a person can not be seen, only the eyebrows are darken – it is late evening.

Tal tus is the culmination of the earth, grass, sun, which at the same time contains the possibility of moving to afternoon.

Nomads did not have concept of unqualified time, neutral with respect to its content and without connection to experiencing subjects. For example, there were time notions – satti kun, satsiz kun - an auspicious day, an unfavorable day.

Emotional-value awareness of time is reflected in the fact that conscious time is also connected with the phenomena that occur in it. Kun naiza boiy koterildi - late morning - the culmination period to a change of state. In the summer, this is the

moment when the grasses, the earth itself, enjoyed plenty of a short but much-needed coolness and moisture of the night and are ready for a joyful and active meeting with the sun's rays.

The nomads have also quality certainty of definition of the time.

The world, its development and change is perceived and experienced not in a unit of time, but in the transition from one state to another, by changing states of the cosmos. This feature of the perception of time is due to its proximity to nature, an organic connection with it.

Representations about time are an inherent component of a person's understanding of the integrity of the world in all its richness and shine of its colors. Temporal images as certain states, marked by the highest fullness of being (tal tus), were also reflected in artistic time.

The deeply life-affirming principle lies in the combinations of matte-shining white, deeply saturated red, thick, like the evening steppe blue colours. Until now in all the studies devoted to the study of Kazakh applied art, one thing is given that has become almost classical, and therefore difficult to deny, an explanation of the circle of ornamental motifs with patterned roundness as the stylized image of the object of nomad's relentless work efforts: sheep (motive – ram's horn), camel (motive- camel trail), and so on.

Despite apparent self-evidence, the argument seems to us not quite correct. The deep inner meaning of these ornamental motifs is that they reflect the artistic knowledge of the world in its temporal and spatial dimensions. This is an image of artistic time and artistic space, the categories so fully represented in the nomad's art. In the ornament, artistic time appears, firstly, as cyclical, secondly, as qualitatively defined and, thirdly, as

“materially” burdened, meaning also a measure of movement. Ornamental motifs symbolically reflect the movement of time and the cosmos, convey a feeling of the great path of the Universe and man.

It happens that a geometrical ornament (circle), having lost its previous meaning, may turn out to be meaningful anew. Then individual motifs, in some way resembling specific objects, animals, parts of their bodies, receive corresponding names. Sometimes they are stable, and sometimes not. In this case, it seems to us, we are dealing precisely with such a secondary understanding of external similarity. Such similarities with zoomorphic or other forms, the confidence that these patterns really depict a particular animal, this or that object, lead to the fact that they are complemented by new details that enhance the external similarity. [5, p. 31]

The process of rethinking ancient patterns (vivification) has place among many nations. The existence of such moments in the development of ornament is evidenced by both archaeological and ethnographic material. Exactly this reconsideration of the circular ornament, we have, as it seems to us, in this case.

But even at this stage the process of development does not always end. Moreover, a new understanding of the image enhances its ornamental value and gives it a new life as an independent decorative motive. From here, development proceeds along the line of enrichment of the “new” ornamental motif, the appearance of its various variants, each of which can, in turn, give rise to some other forms, but these processes are extremely slow, spanning hundreds of years. Artistic space in works of applied art conveys a sense of spaciousness and confidence in it, and alternating motifs convey a feeling of free movement and dynamic mood.

Kazakh ornament has one truly amazing property - balance. Being the highest form of generalization, typification of phenomena, this principle, reflecting the features of the spatial orientation of the nomad-herdsman, testifies to the organic interconnection of the world of man and the world of the Universe.

On Kazakh carpets, the principle of balance of the background and ornament is always preserved. With a stingy use of tones and a relatively small number of ornamental motifs, carpets give the impression of a rich variety, while at the same time the topic is not read easily and quickly. Thanks to the principle of balance, a calmer impression is achieved. Without hitting the eye with a lush and rich play of tones and colors, the Kazakh ornament draws as if by the mysteriousness of the picture. Mysterious is the use of the background on which the ornament is superimposed, as such, as the organic being of man as a "small" cosmos in inseparability from the Universe. Balance - as a feature of the Kazakh ornament, is a profound generalization that incorporates the "man and the world" relationship.

Deeply semantic is the principle of the sequential arrangement of patterns, according to which there is no overlapping of one pattern on another or interweaving of one pattern into another. There is no chaos, no complex congestion, the necessary combination of patterns is carried out by color unification and a linear rhythm.

The integrity of perception of the world, inherent in the nomad's world outlook, is especially noticeable in aitys song-competition of akyns. Aitys usually takes place in an atmosphere of high mental and spiritual enthusiasm. The whole process of aitys is based on the artistic and aesthetic process of empathy for akyn and listeners.

The internal thin and close contact between akyn and listeners creates the integrity of perception, organizes an atmosphere of inspired co-creation, in conditions of which poetic existence of reality grows, like doubling reality itself, in which organic connection of the nomad's world, spread out around, taken from the perspective of his usual existence, and the world of poetic being, created by imagination of akyn and listeners.

It is not by chance that we focus on the meaning of creative imagination. It seems to us that the aesthetic ability of empathy in aitys should be considered in connection with the atmosphere of poetic improvisation, in close connection with the culture of poetic words that existed in the steppe. In connection with the tradition of the oral literary language, the functions of the phenomena of spiritual culture, including aitys, became more complex. Its social functions are also connected with this.

Aitys as a phenomenon of spiritual culture reveals the deep organic nature of creativity as a process, and not only as a result.

Permanent artistic and aesthetic practice has attached such aesthetic functions to aitys that make it possible to feel the integrity of the picture of the world and the world of man. Spiritual installation of aitys is a manifestation of the essential forces of man, his creative "I." The very nature of aitys reveals the inner infinity of a person's creative abilities through such a specific phenomenon as empathy-co-creation.

Imagination, fantasy create such a poetic being of reality, when the inner freedom of a person in inseparable connection with the freedom of the aitys create a holistic picture of the world with a kind of excursion into the past,

connections of the past and future through the moment of the present. In the context of oral culture, the artistic and poetic gift was one of the possibilities of the essential formation of man. And where he manifested himself in this capacity, in this case in aitys, we observe the spiritual riches of a personality.

A distinctive feature of aitys is that creative inspiration is experienced by improvisers and by all who tensely follow their fight. Creative empathy gives you the opportunity to experience involvement, a single connection with a large community of people. A person experiences a special state when a world of images and artistic representations is born, whose beauty, underlined by the rapid dynamism of aitys, is especially perfect.

In these competitions, the world around us, the person himself, human relations acquire artistic and poetic being. Everything covered by poetic imagination undergoes a certain rethinking and deepening. Spirit of inspiration and empathy-co-creation leads beyond the limits of ordinary life, introduces into the world of festive elevation and true beauty of human relationships. Autonomous holistic worlds of people here find not only self-expression, but also the necessary completeness.

In the process of aitys the organic unity of intellectual and emotional beginnings finds its highest expression, which was the key to a holistic artistic perception and re-creation of the world.

For aitys, "open" artistic time is characteristic, several time series can be combined in it. And time is limited to certain bounds: it covers in a brief moment the events that have gone into deep antiquity, and not so old, and, finally, simultaneously flowing. The oral form of existence made time in Aitys changeable,

turning it into a living category. The aitys force field absorbs all times, as the akyn freely moves from one event to another and to the future, holding them together with creative imagination.

The directionality of time and tempo is determined by the unfolding of the figurative thought of the akyn, not constrained by any chronological framework. Therefore, in aitys unlimited event time and plot time (the period of aitys in certain circumstances) is transformed into a living, compacted time. A broad understanding of space and time reveals a kind of world perception and world view of the people, a complex set of its ideas and ideals. The imaginative model of the world that emerged in the process of aitys in its artistic space-time structure also has a rational and emotional meaning.

Artistic space in aitys conveying a feeling of unity with the cosmos serves, at the same time, to reveal the essence of artistic information as a condition necessary for the existence of this art.

In art, spatial latitude often compensates for brevity, shortness of time, or, on the contrary, spatial limitations are compensated for by temporal expansion. In aityses art space, enclosing grandiose images of mountains, steppes and sky, correlates with a qualitatively saturated lasting time, conveying the nomads' cosmos in the unity of its objective space-time coordinates.

This is one of the examples of convergence of definition and image when conceptual ideas about time and space and perceptual-emotional sense of time and space make up a full-blooded holistic unity.

Artistic knowledge of reality in the traditional artistic and aesthetic heritage of reveals the initially deep levels of interconnection - the interrelationship between the man and the world.

References:

1. Rubinstein S.L. Man and the world - Problems of general psychology. M.: Pedagogy, 1973. – P.255 - 385. (in Russ)
2. Nurlanova K.Sh. Thinkers of the Kazakh Steppe (XIII-XV) Book 2. Almaty: Computer Publishing Center of the Institute of Philosophy and Political Science, 2001. – 196 p. (in Kaz)
3. The BIG BOOK of Music (Keith al-Musik al-Kebir) is a historical and theoretical treatise of Abu Nasr al-Farabi. National Encyclopedia "Kazakhstan", Almaty, "Kazakh Encyclopedia", 1998 Volume 6. (in Kaz)
4. Bakhtin M.M. To the philosophy of action: Yearbook, 1982-1984. - M.: Science, 1986. (in Russ)
5. Nurlanova K.Sh. A Human and The World: Kazakh National Idea // Central Asian Journal of Art Studies, №2, 2017. – P. 31. (in Russ)

Қ.Ш. Нұрланова

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

ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ӘЛЕМ РӘМІЗДЕРІ

Аңдатпа

Мақалада әлемдік кино тарихындағы зерделі интроверт-қаһармандар М. Антониони, Ф. Феллини және И. Бергман фильмдері мысалында өнер психологиясы тұрғысынан қарастырылады. Интроверт қаһармандардың күйі шынайылық және сыртқы әлем туралы өзіндік түсініктері М.Антонионидің «сезімдерді нейтралациялау» театрологиясы, Ф.Феллинидің шығармашылығындағы «өзбетіндік реализм» поэтикасы, И.Бергманның «экзистенициалистік мотивтері» және қақтығыстар негізінде талданады. Сонымен қатар, өнердің емес, коммерциялаудың принциптерінен тұратын төрт ұлттық киномотография туралы сөз қозғалады. экранда көрініс табатын интроверт-қаһармандар романдық және поэтикалық формадағы шығармалар зерделі киномотографқа тән сипаттағы авторлық кино мәселесі ретінде автормен өзектендіріледі.

Трек сөздер: әлем киносы, М.Антониони, Ф.Феллини, И.Бергман, өнер психологиясы, интеллектуал кейіпкерлер, интроверт, ұлттық киномотография.

К.Ш. Нурланова

*Казахская Национальная Академия искусств им. Т. Жургенова,
Алматы, Казахстан*

СИМВОЛИКА МИРА В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХОВ

Аннотация

Статья посвящена анализу и характеристике созерцания как способа выражения отношения к миру, отношения человека и мира как изначальной органически взаимосвязанной целостности. Важно, что рассмотрение универсальных представлений дает возможность увидеть систему, которая лежит в основе традиционного миропонимания. В статье отмечается, что все жизненное самочувствие кочевников проникнуто осознанием глубокой и гармоничной взаимосвязи человека и мира.

Ключевые слова: кочевник, миропонимание, восприятие, традиционное, картина мира.

Сведения об авторе: Нурланова Қанат Шыңқожаевна - доктор философских наук, профессор Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова
e-mail: kaznai.nauka@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Нурланова Қанат Шыңқожақызы - философия ғылымдарының докторы, профессор, Т.К. Жургенова атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
e-mail: kaznai.nauka@mail.ru

Author's data: Kanat Shyngozhaevna Nurlanova - Doctor of Philosophy, Professor, T.K.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
e-mail: kaznai.nauka@mail.ru



A NEW TURN IN THE ART OF KAZAKH DIRECTING

МРПТИ 18.45.07

B.K. Nurpeis ¹,

¹T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan

M.B. Zhaxylykova ²,

²T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan

A NEW TURN IN THE ART OF KAZAKH DIRECTING

Abstract:

This article is devoted to the study of innovative trends in creativity of people's artist of the USSR, a prominent educator, Professor A. Mambetov, who came to the Kazakh theatre direction in the 50's of 20th century. He developed traditions of Kazakh theatre such as the epic, poetics and the richness of the metaphor of stage speech, and delivered the performance of the domestic precision with the aim of developing the dynamics of the stage action. The article analyzes the performances which by its figurative-metaphorical solutions increased rhythmic and plastic side of performances, revealed semantic depth. The article also reviewed examples of how A. Mambetov raised to a new level the Kazakh theatrical art performances by the best samples of Kazakh and world drama plays.

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

Introduction

If we cast a glance at the history of Kazakh theatre, we will see that a number of prominent stage directors have made a contribution to the development of Kazakh theatrical art. Among them is the People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize of the USSR and the KSSR, People's Hero Azirbaizhan Mambetov who joined the Kazakh theatre in the 1950s and brought important innovations to Kazakh stage. At that time in many Soviet theatres

a generation of renowned directors who opened up new horizons in their profession came in sight. There were N.P. Okhlopkov, O.N. Yefremov, A.V. Efros, M.A. Zakharov in Russia, V.Panso in Estonia, M.Tumanishvili in Georgia and others. Azirbaizhan Mambetov who worked at the Kazakh Academic Theatre named after M.Auezov belonged to that cohort.

The renowned master of Kazakh theatre and cinema, great artist, wise mentor, professor Azirbaizhan Mambetov takes an

important place not only in the local, but in the world culture.

He went down in history as an artist with a peculiar creative style who maintained a busy directing career. For more than 35 consecutive years he served as the head of the theatre named after M.Auezov that was a flagman Kazakh theatre, and made it famous throughout the world. He headed the Union of Theatre Workers of Kazakhstan for more than twenty years. At the same time as a deputy of the Supreme Soviet of the KSSR and the member of party committee of the city he performed numerous duties. He was a prominent figure of social and cultural life of the Republic and dedicated years to doing important work and contributing to the development of culture.

After the country had gained independence, he successfully staged *Birzhan-Sara* and *Kyz Zhibek* at the newly opened Opera and Ballet Theatre named after K.Baiseitova in Astana. Being the head of the Musical Drama Theatre named after K.Kuanyshbayev, he spared no effort to develop the young theatrical company. He helped to enliven the cultural life of Astana. In retrospect, the eventful life of the great master who turned into a legend all over the world can be seen as an example of dedication to theatrical art.

Methods

Theatre critic L.I.Bogatenkova wrote: "A.Mambetov is one of the brilliant representatives of director-dominated theatre who bravely and enthusiastically uses directorial devices that have formed in the world theatre. Despite the fact that he mastered skills of contemporary directing to perfection, Mambetov continued to develop the best traditions of Kazakh theatre: its epic grandeur, poetry and musicality, and the richness of the stage language with metaphors. He proved that he was a real

artist of his nation'. [2,11] In these words she accurately characterized peculiarities of Mambetov's directing style. In fact, it is not difficult to ascertain now that in the A.Mambetov's performances done in accordance with his directing principles there were spectacular achievements in terms of stage adaptation of national classics. It is worth mentioning *Abai*, *Karakypshak Kobylandy*, *Aiman-Sholpan*, *Karagoz* by M.Auezov, *Kozy Korpesh-Bayan Sulu* by G.Musrepov, *Mother Earth* by Ch.Aitmatov, *Blood and Sweat* by A.Nurpeisov and others. The national style of acting in the above-mentioned performances reached a new quality level.

From the first steps in his career at the Academic Drama Theatre named after M.Auezov A.Mambetov understood well one thing. That to bring innovations to Kazakh theatre he would have to reconsider national stage traditions, to single out the necessary ones and to reject the rest. It was the only possible decision. The young director started to gradually introduce his method.

In his first year at the theatre the director faced a lot of problems. They arose because he came to the theatre with fully formed traditions. Nobody doubted these traditions there. However, in other cities, for example, in Moscow where the audience was very discerning, theatrical art was developing in a new way following the call of the times. At that period even in Moscow theatres there were no performances staged in a traditional psychological way. And being a demanding director, A.Mambetov understood that the status quo of Kazakh theatre that kept aloof from any radical innovations was such that it necessitated fundamental changes. He applied himself to the task with ardour of youth. His directorial devices clearly manifested themselves in his productions revealing his civic stance and artistic views. The energetic directing

style of Mambetov embodied new artistic principles. As a talented and progressive director of his time A.Mambetov tried to make acting subordinate to his elaborate directorial decisions and the main idea of the performance. Carrying on the traditions set up by the experienced theatre practitioners of the previous generations, Mambetov resorted to those elements of national acting school that could be adapted to his needs. He did his best to avoid clichés and tried to bring a touch of novelty into crystallized acting devices. Before that time, acting tended to dominate the stage in Kazakh theatre, and now directing being on a par with it, acting turned into an important integral component of the performance.

Results

In 1958 the young director A.Mambetov staged *A Wolfing under a Hat*, a comedy by K.Mukhamedzhanov that posed a number of topical questions for that time. It is common knowledge that this production caused heated debates between its supporters and opponents. Such prominent theatre figures as Sh.Aimanov, T. Akhtanov and Z.Shashkin published their not very favourable reviews in the press. These articles dealt not only with the flaws of directing and acting but also contained fair critical opinions concerning the shortcomings of the play itself.

Taking into account these critical opinions, he successfully directed such comedies as *A Matchmaker Has Come* by K.Mukhamedzhanov, *At the Party* by A. Tazhibayev, *Hey, Girls!* by K.Shangytbayev and *K.Baiseitov*. A number of comedies that started with *The Servant of Two Masters* by Goldoni became an important part of Mambetov's directing. He took the lead in staging comedies on Kazakh stage. He tried to explore genre conventions of comedy, the nature of laughter and artistic means using a set of directing criteria. That is why in his

productions there are no satirized characters whose presence might have brought light-hearted humour. Everything stems from peculiarities of the play and develops in a natural way.

After that Mambetov decided to prove his strength in a classical comedy and in 1960 directed *Aiman-Sholpan* by M.Auezov. These were his first steps in staging masterpieces of Kazakh classics. The production of *Aiman-Sholpan* was hailed in the press as his first artistic achievement. But critics did not pay enough attention to the fact that in this performance he had brought some innovations: had stripped the stage of unnecessary everyday objects and had skillfully used music to express the idea of the production. Not analyzing in great detail the acting of the cast, the reviewers seemed not to notice the striving for innovation that permeated the performance. Despite that, the young director who started to believe in himself now wanted to stage a serious play based on a conflict of complex characters and capable of giving the director and the cast an opportunity to look for new artistic solutions.

In 1962 Azirbaizhan Mambetov decided to stage *Abai* tragedy by M.Auezov and L.Sobolev. The director understood very well how valuable Abai's legacy was to Kazakh people. This meant that he had to be especially careful staging the play. He also remembered that the stage version of 1940, and the image of Abai in particular, received great critical acclaim and was very dear to the audience.

A.Mambetov had a new perspective on the play and worked on it using a different, fundamentally new method to distinguish it from the first version based on *The Path of Abai* novel. He perceived historic events from contemporary point of view. To create dynamic action he refrained from showing details of everyday life on stage. Using

metaphoric solutions, he strengthened the rhythmic, physical side of the performance and made subtext underneath the words palpable.

In the process of staging Abai tragedy Mambetov made the main character, a great Kazakh poet, a true son of his nation defending the interests of ordinary people. This method "hints at the fact that the path of Abai is the path of the nation" [3, 119]. So, Abai always shared with ordinary people joys and sorrows of their everyday life. While staging the play, the director showed Abai as a fighter and supporter of ordinary people and in every scene strived to stress these traits of his personality in acting. This artistic solution was close to the idea of the play.

The most important thing was that in this performance A.Mambetov was able to fully express his ideas of "new turn", i.e. of revitalizing artistic means and abandoning acting clichés.

Талқылау

It is common knowledge that in Kazakh theatre the art of declamation stemming from folk poetry and the art of folk performers was highly appreciated. For Kazakh actors it was of utmost importance to pay attention to the spoken word and the manner of reciting. In 1926 – 1960 in performances based on the national classics the art of declamation was the strongest side of the production. The figurative language of Abai tragedy full of aphorisms, the portrayal of characters in a philosophical manner and combination of multiple plots gave the actors a great opportunity to develop action through words.

The director understood well that the actors possessed a unique ability in working with the spoken word. However, as a director he wanted to create a dynamic conflict in the performance. For A.Mambetov it was not enough to stage a play in the traditional psychological mode. Thoughtfully looking

into the past of his country, the astute director came to a conclusion that he could show the pace of history through a dynamic rhythm of action. In other words, using an energetic rhythm he did not have to divide the multi-event play into separate acts and could present it as a whole theatrical piece. In order not to slow down the rhythm of the performance the stage settings had to be changed quickly. To achieve this aim the director significantly reduced the number of props and made space for a free movement of actors. Mambetov deliberately avoided showing the minute domestic and ceremonial details to foster the escalation of dramatic conflict, continuous flow of action and smooth scene progression. At the same time, the few props necessary for development of action served as "visual signs". They added information on the character of dramatis personae. (For example, the book in the hands of Kerim meant that he was a learned man). A quick change of settings was an unexpected novelty for the actors who got used to playing in traditional historical performances. Instead of familiar yurts and silk carpets there was on stage only their symbolic representation. Through this Mambetov helped the actors to brilliantly demonstrate their psychophysical abilities not shadowed by the unwieldy props. The attention of the audience was focused only on the actors. The actors had to convey the feelings and ideas of their characters with energy and precision.

The continuous flow of action and uninterrupted chain of events implied special intensity of acting. In the years following the staging of that performance the troupe was not able to unlock its potential and played in a perfunctory manner. Some performers who got accustomed to the pompous style of traditional acting did not seem to fit into the production. In the process of staging

there was increasing controversy over the old and new ways of acting. The actors who got used to the psychological nuances peculiar to the traditional way of directing could not fulfil the task set by A.Mambetov that implied collective work on the complex material requiring high professionalism. In other words, the director wanted the actors to be the sole creators of their characters.

Although in Abai of 1962 there could be seen a number of achievements, such as a completely new artistic solution, unlike that of 1940, topical ideas, unparalleled dramatic power and impressive crowd scenes, it lacked in-depth exploration of the characters' psychology. For that there were several reasons. The first one was the manner of acting, especially that of the performer of Abai, which was not remarkable enough. Whereas in the 1940 version Sh.Aimanov showed the spiritual downfall of Kerim with philosophical complexity, in the production of 1960 K. Karmysov created the image of an ordinary envious person decreasing the caliber of the role. Reduced tension in the conflict between Abai and Kerim resulted in the fact that the figure of Abai also seemed less important. Despite the fact that I. Nogaibayev revealed the inner life of Abai really well, his character did not have an equal opponent and as a result the philosophical significance of the performance diminished and its main emphasis was changed. It looked as though Abai was only fighting with the supporters of outdated traditions, which meant that outer conflict received much more attention in the performance.

With the passage of time the actors began to feel confident and free in this strictly structured performance. They got accustomed to the directorial solution that at first seemed so unusual to them and gradually reached the state of artistic freedom.

Mother Earth was one of the influential performances that fostered development of Kazakh school of acting and changed the perception of actors' life on stage. The theatre that only a few years before had successfully adopted an intellectual manner of acting was able to demonstrate in this performance the whole gamut and intensity of emotions. The complex stage language and expressive artistic solutions applied by the director A.Mambetov made the actors refuse from slow exploration of their characters that was typical of their predecessors. The dynamic rhythm of the performance left no room for idle rhetoric. Everything was measured. The task set for the actors was to show with the help of a limited number of indispensable techniques the objectives and inner world of their heroes and, reflecting in acting their civic stance, to create three-dimensional characters. It is worth mentioning that the actors managed to do this task not straight away. However, the young generation of actors in the troupe fulfilled the strict director's demand very well. This period that went down in the history of Kazakh theatre as "the era of Mambetov" can be described as the golden age not only of the Kazakh Academic Drama Theatre named after M.Auezov but also of Kazakh theatre in general. The years from 1965 to 1990 when Mambetov maintained a busy directing career were the happiest time for Kazakh theatre. A constellation of stars from the troupe left their mark in history.

Conclusion

A.Mambetov staged classical works in a new way and skillfully showed in these productions a talent for improvisation, declamation and singing peculiar to Kazakh actors which they inherited from folk performers.

A.Mambetov put on the best Russian and European plays and thus broadened

the artistic range of directorial work. His popular and long-lived productions such as Don Juan's Feast (Don Juan or the Love of Geometry) by M.Frisch, Stars of Vietnam by V.Kupriyanov, Coriolanus and Romeo and Juliet by W.Shakespeare, Uncle Vanya by A.Chekhov impressed the spectators with the director's power of imagination and his keen sense of the pulse of time. These performances were highly appreciated because of their capacity for showing the inner world of a person, acuteness of social problems and civic-mindedness of the troupe. Mambetov's productions that enchanted the audience by the magic of his directing were also on tour in other republics of the USSR. Even the discerning spectators of Moscow theatres who had seen a lot of good productions enthusiastically applauded to A. Mambetov's talent more than once. The fact that such theatre stars as Oleg Efremov, Michael Ulianov, Oleg Tabakov, Kirill Lavrov,

Galina Volchek recognized A.Mambetov's talent and his constant search for artistic innovations and made friends with him meant that he had reached the top of his profession.

The prominent director not only opened up new horizons for Kazakh theatre but also made a great contribution to the development of other national theatres in Kazakhstan. He focused attention on updating of their repertoire. He was often invited to work in theatres of the former USSR republics.

The fact that he directed Blood and Sweat at the National Theatre of Czech Republic, The Day Lasts More Than a Hundred Years at the Theatre named after E.B.Vakhtangov in Moscow not only proved A. Mambetov's creative maturity but also fostered recognition of Kazakh theatre all over the world.

References:

1. Kundakbayev B. Time and Theatre. Almaty: Oner, 1981, 326 p.
2. Bogatenkova L.I. Modern Kazakh Theatrical Art. Alma-Ata: Nauka, 1979, 269 p.
3. Kuandykov K. The First National Theatre. Almaty: Zhazushy, 1969, 244 p.
4. Borisova I. Theatre Journal. 1963, Issue 2.
5. Khalykov, K. & Fresli, M. The Transformations of Human Being on The "Prague Quadrennial" // International Scientific Conference: "Film, television and modern media: language, technologies, models", Almaty. – 2016. - P. 101-113.
6. Fresli Mihaly (2011) Kultura es tradicio (Culture and tradition), Szombathely pp. 1-365. ISBN 978-963-9871- 49- p.

Нұрпейіс Б.К., Жақсылықова М.Б.

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

ҚАЗАҚ РЕЖИССУРА ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА БЕТБҰРЫС

Аңдатпа:

Мақалаға қазақ театр режиссурасына өткен ғасырдың елуінші жылдарының соңында келіп қосылған КСРО халық артисі, кемеңгер ұстаз, профессор Ә.Мәмбетовтың режиссураға әкелген тың жаңалықтары арқау болды. Ол қазақ театрының бұрыннан қалыптасқан дәстүрлерін: эпикалық кеңдігін, поэтикасын және сахналық тілінің метафоралық байлығын одан әрі дамыта отырып, сахналық әрекеттің қарқынды дамуы үшін спектакльді тұрмыстық дәлдіктерден ажыратты. Қойылымның бейнелік-метафоралық шешімі арқылы оның ырғақтық, пластикалық жағын күшейтіп, сөз астарындағы тереңдіктерді аша білгені нақты спектакльдер негізінде талданды. Ұлы суреткер ұлттық және әлемдік драматургияның озық үлгілерін сахнаға шығарып, қазақ театр өнерін сапалық сатыға көтере алғаны кеңінен қарастырылды.

Трек сөздер: театр, шығармашылық, спектакль, сценография, режиссер, актер

Нурпеис Б.К., Жаксылыкова М.Б.

*Казахская Национальная Академия искусств им. Т. Жургенова,
Алматы, Казахстан*

НОВОЕ ВЕЯНИЕ В КАЗАХСКОЙ РЕЖИССУРЕ

Аннотация:

Статья посвящена исследованию новаторских тенденций в творчестве Народного артиста СССР, видного педагога, профессора А. Мамбетова, который пришел казахскую театральную режиссуру в 50-х годах XX века. Он развил традиции казахского театра, такие как эпичность, поэтику и богатство метафоры сценической речи, а также избавил спектакль от бытовых точностей с целью развития динамики сценического действия. В статье анализируются спектакли, которые посредством образно-метафорического решения усилили ритмическую и пластическую сторону постановки, раскрыли смысловую глубину. В статье также рассмотрены примеры того, как А. Мамбетов поднял на новый уровень казахское театральное искусства путем постановок лучших образцов отечественной и мировой драматургии.

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

Author's data: Bakhyt Nurpeis - Doctor of Arts, professor of the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan
e-mail: bakytn_70@mail.ru

Author's data: Meruert Zhaxylykova – candidate of Arts, associate professor of the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan
e-mail: topjargan@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Нұрпейіс Бақыт Кәкіқызы - өнертану докторы, «Өнертану» факультеті деканы, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, Алматы, Қазақстан.
e-mail: bakytn_70@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Жаксылыкова Меруерт Болатқанқызы - өнертану кандидаты, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті, Алматы, Қазақстан.
e-mail: topjargan@mail.ru

Сведения об авторах: Нурпеис Бакыт Какиевна — доктор искусствоведения, декан факультета «Искусствоведение», профессор Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова, Алматы, Казахстан.
e-mail: bakytn_70@mail.ru

Сведения об авторах: Жаксылыкова Меруерт Болатқанқызы — кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова, Алматы, Казахстан.
e-mail: topjargan@mail.ru



О КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВО- ВЕДЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА

МРНТИ 18.41.07

М.А. Хамидова¹

¹ Государственная консерватория Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)

О КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Настоящая статья представляет собой попытку определить содержание, способы актуализации, функции, задачи, методы, подходы, ценностные установки и объекты искусствознания как науки об искусстве. Рассматриваются исследовательские методы (анalogии, сравнения, эксперименты, наблюдения, представляющий собой актуальную проблему или тенденцию, инструментарий, атрибуции, творчество коллектива и отдельных фигур), в числе которых синтетически-интерпретационные, критически оценочные, разработочно-локализационные, формально-стилистический анализ (морфология, синтаксис, семантика). Важное место имеют подходы (комплексный, идеографический, историко-континуумный, структурно-аналитический, описание как воссоздание реконструкции явлений, повествование как группировка и воспроизведение событийности, анализ как выявление внутренних связей, закономерностей вещей, систематизация, классификация, обобщение).

Ключевые слова: свойства, функции, задачи, типологические характеристики, методология, методы, подходы, синтез, теоретическое искусствознание.

Введение

Искусствознание, опираясь на передовые достижения мировых и отечественных научных школ, значительно расширило сферы своего влияния задачами педагогической, социологической, этико-психологической направленности, преодолев традиционные рамки истории, теории

и пропаганды искусства, а также художественной критики. Объединяя в себе театроведение, музыковедение, киноведение, балетоведение, цирковедение, искусствоведение (пластические искусства), музееведение, дизайн, архитектурный декор, оно изучает разнообразные виды и жанры традиционного, академического,

современного искусства во взаимосвязи с социальной жизнью общества, с различными артефактами в динамике и трансформациях, а также в историко-теоретическом, проблемно-аналитическом, пространственно-временном осмыслении.

В объективе искусствознания - вопросы содержания и формы, особенности развития, свойства, специфика, функции разных видов и жанров искусства. Предполагая всестороннее раскрытие сущности объекта как в единичном, наглядном, конкретно - чувственном, так в особенном и общем выражении, а также во всевозможных сочетаниях и закономерностях; разрабатывая вопросы роли, места и значения артефактов в системе ценностей, наблюдая творческую практику, искусствоведение оценивает, интерпретирует и обобщает процесс. Настаивает оно на выявлении доминирующих тенденций, идентифицирующих, интегрирующих, типологических, социализирующих признаков искусства. И все это в совокупности обуславливает проблемно-тематическую основу исследований в рамках тех или иных измерений, оказавших существенное влияние на содержание и качество поисков.

Художественная критика призвана осуществлять углубленный, всесторонний (формально-стилистический, культурно-исторический, структурно-типологический) анализ произведений искусства, используя новейшие методологические подходы, инструментарию, оценочные критерии, отвечающие возрастающим требованиям науки и техники. Следует отметить синтезирующие признаки искусствознания, наблюдаемые как

во внутреннем, так и во внешнем его бытовании.

И если в первом случае речь идет об аккумуляции суммы собственно искусствоведческих познаний, добытых в рамках родственных специализаций; о преодолении узко дисциплинарных границ освещения материала и перспективе выхода на уровень теоретических обобщений, то во втором - можно говорить об объединении искусствоведения со смежными гуманитарными науками, такими как история, философия, филология, социология, экономика, педагогика, психология, археология, культурология, что даёт возможность широкого и целостного пространственно-временного, объектно-предметного охвата и изучения художественной реальности; выработки новых технологий и методик, позволяющих комплексно осветить поставленную проблему.

Интегрирующие свойства искусствознания, актуализирующиеся на региональном и мировом уровнях, позволяют выйти за пределы локальности и влиться со своими разработками в общий процесс; обогатить универсальное национально-этническим контентом, расширив тем самым научно-интеграционное пространство; способствовать саморазвитию национальной науки посредством трансляции мирового опыта на местную почву.

Методы

Использует искусствознание разнообразные исследовательские методы (анalogии, сравнения, эксперименты, наблюдения, обеспечивающие широко-предметное и узко-дисциплинарное проникновение

в материал, представляющий собой актуальную проблему или тенденцию, инструментарий, атрибуции, творчество коллектива и отдельных фигур), в числе которых синтетически-интерпретационные, критически оценочные, разработочно-локализационные, формально-стилистический анализ (морфология, синтаксис, семантика), а также подходы (комплексный, идеографический, историко-континуумный, структурно-аналитический, описание как воссоздание реконструкции явлений, повествование как группировка и воспроизведение событийности, анализ как выявление внутренних связей, закономерностей вещей, систематизация, классификация, обобщение).

Если метод – способ достижения научной цели посредством упорядоченной деятельности, то чёткая организация научного мышления, критический пересмотр известных подходов к интерпретации материала, строгое следование логике и технологии его раскрытия, последовательное усложнение, насыщение концепции и теоретические обобщения составляют сущность методологии вообще и методологии искусствоведческих трудов в частности, то методология представляет собой систему взглядов, совокупность специфических познавательных средств и приемов, необходимых для глубокого и всестороннего изучения искусства в неповторимости, многообразии претворения и взаимоотношений с действительностью.

Результаты

Содержание искусствоведения как

особой категории научных изысканий обуславливается комплексом факторов: интересной тематикой и характерами; новизной идеи, яркостью эмоциональностью высказывания, лексическим богатством, образными выражениями, вкладом в теорию и практику искусства. А его ценность - уровнем содержательности, художественности, наличием ярко выраженной авторской мысли.

Многое решают сами объекты анализа, умение раскрыть творческую задачу, вовлекая в контекст исторический, документальный, иллюстративный материал, используя метафоры, аналогии, сравнения, привлекая обширную литературу. А культура слова, соблюдение норм литературной и научной этики в свою очередь говорят о широте кругозора автора.

Искусствоведение обладает не только материалом, проблематикой, методологией, но и понятийным аппаратом, системой знаний, которая обогащается по мере накопления исследовательского базиса и опыта, а также развития техники и технологии. Наиболее актуальны - системное и комплексное изучение истории и теории искусства в контексте его многовекового опыта; анализ всех его видов и жанров с точки зрения структурно-смысловых, стилевых характеристик, новейших тенденций и перспектив; обобщение процесса на почве выявления как общих, так и примечательных для каждого отдельного творческого явления специфических свойств; освещение вопросов подготовки специалистов широкого искусствоведческого профиля, владеющих методологическими навыками анализа и обобщения

художественных реалий.

Дискуссия

Предполагается в тактическом и стратегическом планах изучение разнообразных форм профессионального искусства Узбекистана с точки зрения лексики, аккумуляции современных технологий, формирования понятийного аппарата и категориального мышления. Не менее важно выявление специфики отдельных искусств, включая атрибутивную, игровую, вербальную части и аспекты преломления в них оригинальных, локальных, универсальных версий в различных сочетаниях, масштабах, пространствах, теоретических и практических ракурсах, с учетом закономерностей исторического развития общемировых и локально-этнических черт. Особое значение придается при этом осмыслению проблем самоопределения, приоритетности, образцовости, оригинальности, качественности, креативности творческой практики и сочетаемости в ней разных созидательных начал путем суммирования достижений в области отдельных видов искусства и синтеза наилучших их образцов.

В условиях усиления внимания к мировым и региональным процессам, возрастания интереса к синтезу и адаптации разновеликих творческих концепций, школ, стилей, разнообразных форм поиска, можно говорить о диалектике и интеграции не только в сфере творческой практики, но и теории, в пользу объединения в обобщающем плане как искусствоведческих, так и смежных наук (теоретической культурологи, социологии, экономики, филологии,

философии, психологии).

Разнообразные вопросы, связанные с теоретическими аспектами искусства, определением его универсальных, специфических признаков и места в системе мировой и отечественной культуры, требуют, ввиду дефицита понятийного аппарата, пополнения терминологического словаря и фонда научной литературы в местных и зарубежных библиотеках, что в свою очередь служит оптимизации учебного процесса в рамках творческих вузов, совершенствованию практики, укреплению междисциплинарного контакта, выходу на уровень теоретического искусствоведения.

А это особенно важно в новых исторических реалиях, что корректирует проблемно-тематическую направленность исследований в русле как вековых, так и тысячелетних измерений, убеждая в необходимости анализа целостного процесса в рамках крупных исторических и географических измерений. Поскольку Узбекистан является многонациональным по этническому составу, очевидна также важность изучения театральных культур национальных диаспор, аспектов и результатов взаимодействия художественных традиций различных, проживающих на территории республики народов.

Заключение

Специального освещения требуют вопросы подготовки специалистов в области оперетты, оперы, балета, музыкальной драмы, кукольного театра, танцевального и циркового искусства Узбекистана, театральной критики. Остаются открытыми проблемы музыкальной режиссуры, сценографии музыкальных постановок, дирижерского,

певческого, хореографического мастерства. Ждут своего часа народные и областные театры, вокальное, хоровое и детское исполнительское творчество, ансамблевая культура, история и теория костюма, художественного этикета, средства выразительности экрана, цирка и национального балета.

Можно также говорить об отставании в области музееведения и дизайнерского искусства, о сужении географии научных изысканий, ограничении возможности пропаганды достижений национальной науки и профессионального диалога за пределами одной языковой сферы, что актуализирует необходимость знания не только государственного, но и русского, а также других мировых языков, служащих межнациональному научному и культурному общению.

Сегодня на повестку дня вышли и продолжают выходить в качестве объектов изучения синтетические по внутренней и внешней организации формы, такие как телетеатр, телефильм, спортивный танец, телесимфоджаз, эстрада и балет на льду, киномузыка, симфобалет, театр на колесах, опера на концертной площадке, сценография в виртуальном пространстве, музейные экспонаты, живопись, скульптура, дизайн на малом экране.

Значит, и искусствоведение, существующее исключительно в рамках сугубо театроведения, музыковедения, киноведения, музееведения, пластических искусств, не может структурировать материал и дать ему широко развернутую характеристику и объективную оценку. И в данной связи встают вопросы комплексного воспитания театроведческих кадров, владеющих навыками музыкального анализа, прочтения оперных партитур.

Наиболее типичные для искусствоведческих трудов недостатки - это описательность, многословие, тиражирование и комментирование известных мыслей, безадресное заимствование материалов из Интернета, технические, стилистические и грамматические ошибки. Нередки упущения в структурной организации работ, в оформлении научного аппарата.

Будущее искусствоведения Узбекистана, обусловленное целым рядом факторов (повышением уровня профессиональной подготовки научных кадров, моральной и материальной заинтересованностью специалистов в научно-исследовательской работе, оптимизацией деятельности соответствующих институтов, отвечающих за воспитание интеллектуального потенциала республики, повышением рейтинга национальной науки, рейтинга ученого в моральном и материальном отношениях), предполагает концептуальное осмысление текущей реальности с ее поисками, инновациями, синтетическими образованиями, стилистикой и тематикой произведений искусства, актуализирующих национальную идею, направленную на дух новаторства во всех жизненно важных сферах деятельности человека, на свободу творческого самовыражения и улучшение качества жизни людей.

На том настаивает и реализация результатов искусствоведческих трудов в образовательной, научно-исследовательской, профессиональной сферах деятельности НИИ, ВУЗов культуры и искусства. А это, как известно, дорогого стоит, поскольку непосредственно связано с формированием творческого, духовного, интеллектуального потенциала

современного общества и будущих поколений граждан независимого государства.

Список литературы:

1. Каган М.С. Историческая типология художественной культуры. - Самара, 1996;
2. Культурология. XX век. - М., 1997;
3. Социология искусства: Учебник. – СПб, 2005;
4. Теоретическая культурология: Серия энциклопедия культурологии. – М., Екатеринбург, 2005;
5. Хамидова М.А. Art culture as a concept: experience of the theoretical conceptualization / The 1st International Academic Conference “Fundamental and Applied Studies in EU and CIS countries”. – Oxford IADCES Press, Oxford, 2014. – Vol. I. – pp. 128-130;
6. Хамидова М.А. National art culture as an object of theoretical understanding // American Journal of Scientific and Educational Research – Colombia-Press, New-York, 2014. – vol. II - №.1. – pp. 413-416.

Марфуа Азизовна Хамидова

*Ўзбекистон Мемлекеттік консерваториясы
(Ташкент, Ўзбекистон)*

ЎЗБЕКСТАН ӨНЕРТАНУУНЫҢ ДАМУ ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ

Аңдатпа.

Бұл мақала өнер туындысы ретінде мазмұнды, әдістерді өзектендіру, қызметтерді, міндеттерді, әдістерді, тәсілдерді, құндылықтарды және өнер тарихы объектілерін анықтауға жасалған қадам болып табылады. Синтетикалық, түсіндірмелік, критикалық бағалау, дамыту және локализациялау, ресми және стилистикалық талдауды (морфология) қоса алғанда, зерттеулер әдістерін (ұқсас проблемалар немесе үрдістер, құралдар жиынтығы, атрибуция, шығармашылық ұжым мен жеке тұлғалар болып табылатын ұқсастығы, салыстыру, эксперименттер, байқау) қарастырамыз. , синтаксис, семантикасы). Маңызды орында төмендегідей тәсілдер (кешенді, идеографиялық, тарихи-континуалды, құрылымдық-аналитикалық, құбылыстарды қалпына келтіруді қайта құру, оқиғаларды топтау және көбейту ретінде сипаттау, ішкі қатынастарды айқындау, заттардың үлгілері, жүйелеу, классификациялау, синтездеу) сипатталады.

Тірек сөздер: қасиеттері, функциялары, міндеттері, типологиялық сипаттамасы, әдіснамасы, әдістері, тәсілдері, синтезі, теориялық өнер тарихы.

M. A. Khamidova

*State Conservatory of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)*

THE CONCEPT OF THE DEVELOPMENT ART STUDIES OF UZBEKISTAN

Abstract

This article is an attempt to determine the content, methods of updating, functions, objectives, methods, approaches, values and objects of art history as a science about art. We consider research methods (analogies, comparisons, experiments, observations, which represent an actual problem or trend, toolkit, attribution, creative team and individual figures), including synthetic, interpretative, critically evaluative, developmental and localization, formal and stylistic analysis (morphology, syntax, semantics). An important place has approaches (complex, ideographic, historical-continuum, structural-analytical, description as the reconstruction of the reconstruction of phenomena, narration as a grouping and reproduction of events, analysis as the identification of internal relations, patterns of things, systematization, classification, synthesis).

Keywords: properties, functions, tasks, typological characteristics, methodology, methods, approaches, synthesis, theoretical art studies.

Сведения об авторе: Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана. Ташкент, Узбекистан.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Хамидова Марфуа Азизовна, өнертану докторы, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясының профессоры. Тәшкент, Өзбекстан.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru

Author's data: Khamidova Marfua Azizovna, Doctor of Art Studies, Professor of State Conservatory Uzbekistan. Tashkent, Uzbekistan.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru



ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ РЕЖИССУРЫ

МРНТИ 18.45.07

С.Д. Кабдиева ¹

¹ Казахская Национальная Академия искусств
им. Т.К. Жургенова,
Алматы, Казахстан

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ РЕЖИССУРЫ

Аннотация

Рассматриваются тенденции развития современной казахской режиссуры на примере спектаклей представителей молодого поколения и по итогам республиканского театрального фестиваля 2016 года. Анализируются новые подходы и методы, используемые в современном театральном искусстве и как они были применены режиссерами региональных театров нашей республики на фестивале. Выявлены интерпретация творческих модели поисков национальной идентичности и пути гармоничного соединения традиций культурного наследия в контексте понимания идеи и форм актуального современного театра.

Ключевые слова: театр, спектакль, режиссер, актер, молодое поколение.

Введение

Современная казахская режиссура характеризуется профессиональным уровнем молодого поколения, проблема развития которого достаточно долгое время являлась краеугольной для национального театра. Однако несколько лет назад появились яркие спектакли представителей новой

генерации - Болат Абрахманова и Дины Жумабаевой. Вдумчивые и пытливые, эти режиссеры, прежде всего, продемонстрировали самостоятельность художественного мышления и профессиональную состоятельность. Спектакли Б.Абрахманова запомнились интересным прочтением драматургического материала, работой

с актерами и великолепным актерским ансамблем («Dawn Way или Дорога вниз без остановок» О.Богаева в Северо-Казахстанском областном казахском музыкально-драматическом театре им.С.Муканова), продуманной работой над художественным образом спектакля («Трамвай «Желание» Т.Уильямса в Акмолинском областном казахском музыкально-драматическом театре им.Ш.Кусаинова), поисками новых сценических форм («Здравствуй, Белый пароход» Ч.Айтматова в Северо-Казахстанском областном театре кукол).

Д.Жумабаева с первых же постановок проявила творческое бесстрашие, поразив зрителей нестандартным режиссерским решением национальной и мировой классики. Ею поставлены спектакли по всему Казахстану. Она упорно отстаивает свое право на свободу интерпретации. За прошедшие годы уровень мастерства Д.Жумабаевой, безусловно, вырос.

На XXIV Республиканском фестивале драматических театров 2016 года в Актобе уверенно заявило о себе со сцены молодое театральное поколение. В программу фестиваля были включены спектакли, разные по жанру и форме.

Методы

Северо-Казахстанский областной казахский музыкально-драматический театр им. С.Муканова представил постановку режиссера Баатырбека Шамбетова «Дауылпаз баба - Қожаберген». Неустанное стремление данной труппы профессионально развиваться способствует ее постоянному участию на разных фестивалях, поиску новых средств выразительности.

Этот коллектив первым среди казахских театров начал осваивать

современный сценический язык «новой драмы». Постановка пьесы О.Богаева «Dawn way» запомнилась точной грамотной режиссурой Б.Абдрахманова и яркими актерскими работами. Северо-Казахстанский областной казахский музыкально-драматический театр им. С.Муканова «открыл» для казахстанских театров драматургию О.Жанайдарова, не побоявшись вести со сцены жесткий разговор на актуальные темы. Большую часть труппы составляют выпускники местного вуза. В связи с этим, как и в других областных театрах, есть определенные проблемы. Но именно эта труппа отличается огромным желанием совершенствовать актерское мастерство. Поэтому был приглашен таджикский режиссер Барзу Абдураззаков на постановку «Ревизора». Работа над комедией Н.В.Гоголя превратилась в учебный процесс, в ходе которого исполнители постигали секреты актерского мастерства и в итоге добились профессионального роста.

На фестивале спектаклем «Дауылпаз баба - Қожаберген» Северо-Казахстанский театр продемонстрировал приверженность исторической тематике. Однако режиссер попытался найти собственный путь ее постижения. Прежде всего, необходимо отметить, что личность Кожабергена - поэта и воина, уникальна. Герой ренессансного типа, человек глубоких знаний, свободы мысли, высокой морали и ответственности за судьбу народа, Кожаберген сочетал в себе талант художника как творческой личности (поэта, музыканта, кюйши) и полководца (в 25-летнем возрасте он стал главнокомандующим войсками хана Тауке), законодателя и дипломата. В спектакле эту роль исполняет молодой актер Н.Аскараров.

Обратившись к произведению Кожабергена жырау «Елим-ай», режиссер Б.Шамбетов не стал переделывать литературную основу в драматургическую. Он нашел лаконичную и свободную форму, определив жанр постановки как «дастан» (героическая поэма). Безусловно, в XXI веке эпический жанр на сцене театра претерпевает изменения. Закономерно, что в контексте логоцентричной природы казахского сценического искусства, режиссер наделяет слово главной функцией актерского исполнения.

Дискуссия

Пространство действия актеров выгорожено холщовыми ширмами, на которых изображены сцены сражений. Артисты поочередно выходят на подмости и рассаживаются в полукруг. Бескрайняя казахская степь на сцене оживает в звуках, ритмах, образах исторических персонажей. По ходу спектакля перед зрителями проносятся события XVII-XVIII веков: война с джунгарами, кровопролитные сражения, бегство мирных жителей от врагов, вынужденное переселение.

Степь предстает не просто фоном, а живой средой обитания. В спектакле пока еще не хватает наполненности атмосферой безграничного простора и свободы жизни бесстрашных людей, в которой мир сменяется войной, безмятежное существование – потерей родных и близких и победой над врагом.

Спектакль отличает богатая звуковая партитура. Чистый звон колокольчика сменяется поющими женскими голосами, ритм военной дроби перебивается топотом мчащихся коней и плачем жоктау (древний лиро-эпический жанр казахской поэзии; плач, сложенный в честь народных героев

и знаменитых людей). В постановке звучат живое пение и национальные музыкальные инструменты. Режиссер активно использует ритмический шаг. Многие мизансцены пластической выразительностью напоминают скульптурные композиции.

Сами мизансцены выстроены по законам площадного театра. Актеры обращаются к зрителю напрямую, а их игра с предметами естественна и органична. Выходя в центр круга, актеры перевоплощаются в персонажей, хотя не всегда эти переходы исполняются чисто.

Постановка наполнена системой художественных образов. Большие черные шары, как огромные пушечные ядра, перекатываются по всему пространству. Словно ход истории сметает персонажей на своем пути. Выразительно поставлены сцены боя. Над ширмами с рисунками эпических битв под звуки сражений, лягг оружия и боевой клич взмывают копья батыров в ритме битвы. Есть в этом некая отстраненность и в то же время – эффект присутствия.

Если бы в литературной основе постановки на первый план был выведен внутренний конфликт Кожабергена между чувством и долгом, это способствовало бы более четкому раскрытию вечно актуальной темы - художник и власть и переводу ее в философский контекст.

Заданный стремительный темпо-ритм действия и монтаж динамичных сцен пока не позволяют артистам полноценно раскрыть образы своих персонажей. Повествовательный тон дастана более тяготеет к иллюстративности сюжета. В спектакле слово больше описывает происходящее. А театр предполагает действенность, в основе которой лежит драматический конфликт. Для этого

необходимо более точно, тщательно выстроить физические действия.

Режиссер Атырауского областного казахского драматического театра им. Махамбета Гульназ Камысбаева обратилась к роману Ч.Айтматова «Буранный полустанок», поставив спектакль «Манкурт». Выдающийся роман Ч.Айтматова много раз ставили в казахском театре. Режиссером самого знаменитого спектакля был Азербайжан Мамбетов в советское время [1, 16-19 с.].

Г.Камысбаева шла на риск, потому что обращение театра к прозе всегда имеет оборотную сторону. Постановка показала, что в театре полноценно работает интересная творческая команда: актеры, режиссер, сценограф, композитор. Это вселяет надежду на будущее труппы.

Результаты

Главное преимущество спектакля – живое звучание музыки, специально написанной композитором Бауыржаном Актаевым. Четыре музыканта от начала до конца присутствуют на сцене. Завораживающие звуки национальных инструментов саз сырная, жетыгена, шанкобыза подобны свежему воздуху, они музыкально «комментируют» происходящее, по очереди солируя, задавая темпо-ритм действию.

Образ спектакля в сценографии Тимура Коесова прост и понятен, но слишком избыточен. Рельсы – это и железная дорога, и тюрьма, и место захоронения персонажа Казангапа. Рисунок большей части массовых мизансцен определяет круг, который означает непрерывный жизненный цикл и в то же время, ограниченность человеческой свободы. Несколько прямолинейные метафоры постановки

иллюстрируют действие вместо того, чтобы художественно выразить его символическое значение. Круговое движение подчеркивает, что все происходящее касается всех и ответственность за это возлагается на каждого.

По замыслу режиссера в спектакле действуют два манкурта: в сюжете из легенды и современный. На них одинаковые костюмы, они копируют движения друг друга. Прямолинейное и однозначное сценическое решение упрощает философский пласт романа. В постановке используются и другие расхожие приемы. Например, горловое пение и дым олицетворяют дыхание вечности.

В «Манкурте» артисты существуют в трех планах: музыкальном, пластическом и драматическом. Более выразительны массовые пластические сцены. Монологи и диалоги спектакля несколько затянуты. Там, где артист остается один на один с текстом, видны недостатки работы режиссера. Работа с актером над словом, тем более, когда в основе лежит высокохудожественная проза, должна быть приоритетной.

При всем различии двух рассмотренных спектаклей, у них много общего: энергия молодости артистов, творческая смелость режиссеров, профессиональный уровень сценографии, качественная музыкальная партитура. При этом оба театра показали, что работа режиссера с актером на казахской сцене по-прежнему остается камнем преткновения. А главное – театры продемонстрировали, что в труппах есть хороший актерский потенциал и режиссеры со стремлением и способностями созидать новые спектакли.

Еще одну интересную сценическую работу показала молодая команда Республиканского немецкого драматического театра из Алматы. Называется она «На земле» по пьесе «Рух» драматурга Аннаса Багдата. Режиссер Еслям Нуртазин определил жанр как «спектакль-лекция». Действительно, по содержанию это «путешествие в историю Казахстана», а по форме динамичное яркое зрелище, в котором гармонично используются такие средства сценической выразительности, как слово, современная хореография, специально написанная музыка, пластика, свет.

В спектакле, как в калейдоскопе, меняется череда исторических персонажей: древние саки, Чингисхан, джунгары и т.д. Актеры по принципам эпического театра Б.Брехта из массовки переходят на несколько минут в образы своих героев: Томирис и Дария, Атиллы и Султана Бейбарса и др. При этом переходы осуществляют точно и четко.

Спектакль «Женитьба» Н.Гоголя в Актюбинском областном драматическом театре им. Т.Ахтанова режиссер Дина Жумабаева поставила с казахской труппой. Она всегда отличается собственным видением, оригинальностью режиссерского замысла, творческой смелостью. В своей постановке Д.Жумабаева без надрыва и тоски продемонстрировала женский взгляд на гоголевский сюжет о стремлении к счастью, о попытке изменить жизнь. Режиссер смешала время и место действия.

Висящий над сценой портрет Н.В.Гоголя показывает желание режиссера через пьесу «Женитьба» выразить всего автора. Темпо-ритм спектаклю задает музыка А.Шнитке. В самом начале действия на сцене

установлены в ряд восемь дверей на колесах. Дверь прочитывается как символ перехода из одного состояния в другое, как возможность жизненных перемен, новой жизни. Как тут не вспомнить шекспировские слова: «У каждого - свой вход и выход есть». Персонажи пьесы многократно проходят сквозь эти двери в поисках верного пути. Например, Кочкарев проходит сквозь каждую дверь и сдвигает все двери в ряд, словно желая упорядочить бесполовую жизнь. В то же время герои спектакля постоянно теряют друг друга и снова ищут, хлопая этими дверями, воспринимаемыми уже как непреодолимое препятствие.

Агафья Тихоновна – единственная в спектакле, кому свойственны живые человеческие реакции. Ажурные качели в центре сцены – символ ее воздушной мечты. В поисках счастья она расталкивает двери в разные стороны, и они разъезжаются. Истошный крик: Апатай! (Тетушка!) передает крайнюю степень тоски героини о несбыточных иллюзиях. Агафья Тихоновна замирает в центре сцены, и ее хрупкая фигура в легком платье под падающим снегом становится щемящей метафорой одиночества.

В противовес ей женихи все - карикатурные, утрированные. Плешивый толстый Яичница, жалкий бедолага Анучкин, надутый Жевакин с трубкой во рту. Они лишены обычных личностных качеств, естественных человеческих проявлений.

В отличие от пьесы Н.В.Гоголя, в которой Подколесин, выпрыгивая в окно, сбегает от Агафьи Тихоновны, и дело не доходит даже до сватовства, спектакль Д.Жумабаевой заканчивается свадьбой. В этой сцене режиссер наполняет постановку атмосферой

и песнями XX века, в том числе из репертуара знаменитого казахского ансамбля «Дос-Мукасан» и Муслима Магомаева. Подколесин убегает со свадьбы, поэтому финал более драматический. Невеста в подвенечном платье мечется по сцене в поисках жениха, срывает серьги, фату и виснет на качелях. Однако услышав гитариста, поющего романс «Не уходи», идет за ним. Свадьба продолжается. А Агафья Тихоновна оказалась единственной героиней, способной на поступки. Женский взгляд, интересный и неожиданный, Д.Жумабаева демонстрирует и в других спектаклях, например, «Материнское поле» Ч.Айтматова, «Король Лир» Шекспира, «Ревизор» Н.В.Гоголя и др.

Заключение

Обращаясь к прошлому, новое театральное поколение демонстрирует свое понимание, свою интерпретацию, работая в эстетике современного театра. Молодая казахская режиссура продолжает тему поиска национальной идентичности на театральной сцене и ищет пути гармоничного соединения традиций культурного наследия с идеями и формами актуального мирового театра. Такая модель взаимодействия сценических традиций и инноваций представляется наиболее продуктивной для национальных театров на современном этапе.

Литература:

1. Кабдиева С.Д. Взаимодействие культур как фактор развития сценического языка в театре Центральной Азии // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы международной научно-практической конференции. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 336 с. - С.16-24

С. Қабдиева

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

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯСЫНЫҢ

Аңдатпа

Қазіргі заманғы қазақстандық бағытты даму үрдісі жаңа буын өкілдері мен 2016 жылғы Республикалық театр фестивалінің қорытындысы бойынша қарастырылады. Қазіргі заманғы театр өнерінде қолданылатын жаңа тәсілдер мен әдістер талданып, олардың фестивалде республикамыздың облыстық театрларының режиссерлерімен қолданылуы талданады. Қазіргі заманғы заманауи театрдың идеялары мен формаларын түсіну тұрғысынан ұлттық бірегейлік шығармашылық ізденістері және мәдени мұраның дәстүрлерін үйлесімді түрде біріктіру жолдарын түсіндіріліп, айқындалды.

Трек сөздер: театр, спектакль, режиссер, актер, жаңа буын.

S. Kabdieva

T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

TRENDS OF DEVELOPMENT IN CONTEMPORARY KAZAKH DIRECTING

Abstract

Modern Kazakh stage directing trends are considered based on the theatre performances of the representatives of young generation and the result of the 2016 republican theatre festival. Analyzes the new approaches and methods used in modern theatrical art and how directors of regional theaters of our republic at the festival applied them. The interpretation of creative searches of national identity and the ways

of harmoniously combining the traditions of cultural heritage in the context of understanding the ideas and forms of contemporary theatre are revealed.

Key words: theatre, theatre performance, theatre director, actor, young generation.

Автор туралы мәлімет: Қабдиева Сания Дүйсенханқызы – профессор, өнертану кандидаты, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)
e-mail: kabykh@gmail.com

Сведения об авторах: Кабдиева Сания Дюйсенхановна - профессор, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель РК, КазНАИ им.Т.Жургенова (г.Алматы, Казахстан)
e-mail: saniya_art@hotmail.co.uk

Author's date: Saniya Kabdieva - professor, candidate of art studies, Honored worker of RK, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: saniya_art@hotmail.co.uk



THE AESTHETICS OF THE KAZAKH THEATER

МРПТИ 18.45.09

Karzhaubaeva S.K. ¹

¹ T.K. Zhurgenov Kazakh National academy
of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

THE AESTHETICS OF THE KAZAKH THEATER

Abstract: In the article “The aesthetics of the Kazakh theater” examines theoretical and methodological problems associated with the analysis of civilizational features and aesthetics of the Kazakh theater. A wide range of issues under examination led to the need to consider philosophical and socio-cultural aspects that influenced the formation of this phenomenon in the Kazakh culture. Particular attention is paid to the analysis and classification of the main stages of the Kazakh theatrical art.

Keywords: performance, front of the theater, the phenomenon, semantics, scenography

Introduction

Since formation of the kazakh theater in years of social cultural transformations, transition periods, time of blossoming of ideology of a socialist realism and time of wreck of this system, the material about the scenographic decision of performances has been collected which as time has shown and it plays defined part in culture of Kazakhstan. Comprehension of unique features of formation of scenography (as innovative art phenomenon for Kazakhstan at the beginnings of the 20th century of an art form) for a century way of its development formed in unity with spiritual

priorities and cultural transformations of a society has demanded an exit on new level of theoretical constructions. In this art form unique experience of mobilization was most full reflected by the kazakh culture of the potential possibilities which objective consideration is possible only through a prism of world views, semantic, social cultural and spiritual-moral priorities of the kazakh people.

Methods

For understanding of many phenomena occurring in culture, it is necessary as well a sufficient time distance. Differently, the

phenomenon should reach certain level of a historical maturity, to develop the potentialities which have been put in it that both its deep ontological bases and the initial stages and early forms were slightly opened for efforts of research thought. Such penetration assumes a reconstruction of semantic structures of a field of culture as the field of values formed between consciousness and subjects when to judgment directly not substantial “that” subjects of philosophical research, but them “as” is exposed. It is thus clear that their modern status and a role can't be described in the traditional ways or by means of classical technology: new approaches, definitions, studying methods are required. The methodology is necessary for the decision of this problem allowing comparing objects of the past in differentiated time and space.

Results

So, at the ontological approach to the analysis of phenomena of art culture and the art synthesizing in itself various ethno cultural traditions and cultural civilization worlds, as a research field the sphere of contact and indissolubility of consciousness and the subject world of human life, that is a perception field between “consciousness” and “world” - penetration into cultural senses of-in-showing of phenomena appears. On Heidegger, the essence of human life consists that it never is, but always «has to be», that is constantly it is necessary to itself as own possibility. In the cultural reference this postulate acts as the historicity requirement in the approach to phenomena of culture and art through carrying out of existential analytics Dasein.

Stability of culture and its viability are in many respects caused by that as the structure has been developed defining

its unity and integrity. Integrity of culture assumes development of uniform rules of behavior, the general memory and a world overall picture. On these (interpreting and stabilizing) aspects of functioning of culture action of the mechanism of tradition is directed. Especially it concerns theatrical art therefore how the theater most closely is connected with that environment where it develops. For full penetration into sense of theatrical action the knowledge of a life, sensation of a rhythm of life of the people is necessary. Theatrical art roots take root into the thickness of the national environment, at theater as in focus all life of people is reflected to the smallest details.

Discussion

Along with that structure and the bases of development of traditional kazakh culture were defined not only its own, internal sources and historically generated features of economic and sociopolitical way of inhabitants' life of Great Steppe, they underwent the cardinal changes caused by wide involving in traditional system of nomadic culture of urbanized culture of the West and settled - agricultural civilizations of the East. Together with it, in research of a question on integration of a western civilization with spiritually-ontological foundations of traditional culture of the kazakh people it is necessary to consider also that interaction in territory of Eurasia of art culture of the East and the West has undergone long evolution and differed the features in each region and at each historical stage. So if in previous centuries influence of the cultural worlds of the West and the East on the kazakh culture was episode and partial: at level of perception and mastering of separate elements of cultural traditions, art-esthetic values, that, already since the

middle of the nineteenth century, influence of the western culture gets regular, global character. The European culture which has developed as type during New time, in the course of formation of classical genres of professional creativity, is perceived and accustoms already to value of structurally-system integrity, including not only art, but also other making cultures (with all its ways of expression, mechanisms and forms of public functioning). Development of art forms "new" for traditional Kazakh culture became one of results of the given process.

The originality of the historical development which has put forward Kazakhstan within only several decades of the XXth century in numbers of the developed countries, has been caused by greedy and prompt mastering of all achievements of a world science, technique, culture; creative perception and application to special historical conditions own state and social cultural buildings of "new" experience of political, social, economic and art development which the kazakh art has used that in the minimum term to historical measures to carry out the formation according to the world standards. This ability in due time and creatively to make use of art experience of neighboring countries has helped the kazakh culture to do huge jump and to reach the big heights in much shorter terms, than it would be possible to make it, remaining in borders of own cultural traditions. Having adapted for new social and economic, ideological and political conditions, the national tradition has inhaled the creative potential, features of understanding a life and esthetic values in scenography area.

Addressing to an initial stage of the kazakh scenography, years of its formation, it is possible to notice that this tendency

was showed, apparently, in certain leveling of the "its" cultural field at the expense of introduction of "another's" experience. On the other hand, the main thing nevertheless consisted in this process that at all stages of development of "other" unique ability of traditional kazakh culture to perception new and other as «its», as developments of the is intellectual-creative in her is intellectual-creative and spiritual potentialities was realized. Development by the Kazakh culture of new values and priorities confirmed the major true that original consciousness of the nation, its spiritual decolonization is connected not with negation of other cultures or loan of their achievements, and with opening in own national culture of universal values ontologically implanted in it. The extreme plasticity of the Kazakh traditional culture inherent in it high degree of adaptability to new art forms and art practice, naturally led to the statement of a new art form as to an organic part of complete art process.

The wide spectrum of the questions connected with genesis of scenography of the Kazakh theater naturally deduces also to necessity of its judgment for a context of the known concept of V. Berezkin about evolutionary change of art-graphic system of registration of performances of the world theater. In view of that practice in relation to knowledge is not "the external factor" but its "an immanent component", we will note that exactly practice of the kazakh folk theater is a starting point of knowledge and way of existence and dynamical development of scenography of the modern kazakh theater. Hence, consideration of the kazakh national creativity through a prism of the known concept as an original matrix can clear and a being of our question. Running forward, we will notice that evolution of scenography of the kazakh

theater as, it has appeared, reflected all complexity and many-sided nature of whole world theatrical process. The difference is that the basic stages of its development have been passed during more compressed time period. On the kazakh soil the centuries-old history of theatrically-decorative art has pressed in some decades, and naturally enough that thus the course of its evolution not in all has coincided with the main direction and features of evolution of art of scenography of the world theater.

It well-known that a special subject of scenography of folk theater as the system of registration of performance first in the history of the world theater, there was an actor's game. Therefore dominant function of scenography consisted in its direct participation in actor's game. After all the game beginning in the dramatized action as an art form is ontologically implanted, game and art are indissoluble basically. Moreover, in the history of the world culture happened and so that in separate social cultural areas game existed only in sphere art and only as art.

Addressing thereupon to history of domestic art creativity, it is necessary to underline that the kazakh national theatrical art finds out variety of scenic receptions which can be carried to primary elements of game scenography. For example, the dramatized performances of carriers of musical and orally-poetic tradition “Sal” (“Сал”) and “Seri” (“Сери”) abounded with such receptions, they were inherent and for national comedians “Ku” (“Қу”) (Қуақы – Куақы). (By the way, still Alkey Margulan, in the researches devoted to creative activity of carriers of musical and orally-poetic traditions “Sal” and “Seri” especially stopped on the description of their suits. He wrote that even in everyday life suits of national actors have been

differed by unusual beauty, splendor and even pretentiousness. If such clothes started to carry village inhabitants “Sal” (“Сал”) left it and sewed to himself clothes from even more expensive and bright fabric or from rough felt or a raw skin but it is obligatory lined from an expensive, beautiful, great fabric inaccessible for people. Certainly, that the entertainment party of performances, played by steppe actors, as a rule, was provided with high degree of their creative potential, an invention and imagination. But it is impossible to deny and that bright, unusual styles, masquerade attires pursuing the aim to amaze imagination of spectators, to be allocated from their environment, have been calculated on effect of a theatrical show. (Theoretical workings out of this problem substantially depend on the concept of the person divided by theorists and a society. And deeper judgment of typological characteristics of the cultural worlds of the West and the East according to deconstruction principles of logo central paradigms would help to reveal and in a new fashion to comprehend variety of historical experience – distinction and similarity of mental structures of settled - agricultural, city and nomadic cultures).

Conclusion

The elements of game scenography were present and at the first statements of professional kazakh theater in the twenties of last century. Possibly, this circumstance has genetically predetermined law and speed of development by the kazakh theater of system of registration of performance "new" to it – decorative art, and explains that fact that in a real history of the domestic theater, the designated characteristics of scenography are rather conditional as the element of game registration never completely quitted the

stage of the kazakh theater, continuing to remain and already today finding value of the major element in creativity of artists and directors. Special subject of art knowledge following game system of registration of theatrical action became, the sphere of a material world covered by wide concept surrounding the person - environment. Representation of scenes of action became dominant function of new system, actor couldn't carry out it himself because using M.Kagan's terminology, and it has been "allocated" from its performing art. It promoted the further differentiation of theatrical specialties and decorative art was completely released from a game element and has reached the typological cleanliness: the theatricality of game scenography put by the nature of this kind of creativity is forced out by decoration. The main task of the theatrical artist is reproduction of a concrete, recognized scene of action (as a rule, only exact following by notes of the playwright was required).

However, already to the middle of last century in system of registration of performance essentially new qualities, a scene of action anyhow interpreted by the artist began to be shown. The scenography becomes again an inseparable component of all action developed on a scene and is indissoluble with actor's execution, but now on new, qualitatively level of scenic synthesis distinct from syncretism of the folk theater.

The modern scenography of the kazakh theater synthesized and has made game on a scene and painting, both a sculpture, and a drawing, and architecture. On a scene they have got "game" quality as the scenography essence which contains and shown in its essentially a functional basis, as playing together with the actor and

revealing in a course and in the course of performance action (in modus "here-and-now-life"). After all the theater always was and remains game. Speaking by Berthold Brekht's words: "Everything that costs on a scene, should play, and if it doesn't play, there is no place on a scene" [1, c.531].

One more thing. Investigation of theatrical art as well as investigation of the culture of the nation itself, suggests addressing to the typological parallels. Such approach can not only convincingly justify stages of formation and development, to show cultural relationships and influences, but bring unexpected results. After all, it is obvious that the culture of any nation not always can be explained in isolation. Its originality and uniqueness are more noticeable when they compared and interacted with other cultures. For example, there are some obvious etymological similarities in the names of national theatres in many nations, which indicate on old and long cultural interaction (it is known that during the Hellenism epoch, name of Greek street theatre «ο` maskaros», as the theatre itself, spread on East and West from Macedonia, where it was very popular. In Italy for many centuries play-actors were called «mashera», in Spain «mascara» in Byzantium, Armenia, Turkey – «mashara», in Marocco – «masrah»). It is likely that in Kazakh the word «maskara» appeared exactly at that time: in Kazakh «maskara» means to become a laughing stock, it preserved initial meaning, has satirical, comic tone). In this connection, we take the liberty to make the assumption that the word «sahna»-«sahana», which means the stage, came into Kazakh during the Hellenistic period and derived from the ancient Greek word «shene», «skene».

References:

1. Brecht B. Theater (in 5 volumes, Volume 2). Moscow, Publishing house of «Art», 1965. – p. 564

Қаржаубаева С.К.

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

ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНЫҢ ЭСТЕТИКАСЫ

Аңдатпа:

«Қазақ театрының эстетикасы» мақалада қазақтың сахна өнерінің шығу тегі мен дамуы қоғамдағы бүкіл мәдени үдеріс, мән-мәтініндегі көзқарас тұрғысынан қарастырылған. Театр кеңістігінің коммуникативтік ерекшеліктері мен түрлі аспектілеріне өнертану тұрғысынан типологиялық сараптама жасалынды. Сонымен қатар, сахна безендіру өнеріндегі жаһандану үдерістеріне байланысты рухани маңызды өзгерістер талқыланады. Қазақ театр сәндік өнерінің негізгі кезеңдері мен классификациясына ерекше мән беріліп, қарастырылды.

Түйінді сөздер: перформанс, предтеатр, феномен, семантика, сценография

Қаржаубаева С.К.

*Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова
Алматы, Казахстан*

ЭСТЕТИКА КАЗАХСКОГО ТЕАТРА

Аннотация

В статье «Эстетика казахского театра» рассматриваются теоретико-методологические проблемы, связанные с анализом цивилизационных особенностей и эстетики казахского театра. Широкий спектр исследуемых вопросов обусловил необходимость рассмотрения мировоззренческих и социокультурных аспектов, повлиявших на формирование данного феномена в казахской культуре. Особое внимание уделено анализу и классификации основных этапов казахского театрального искусства.

Ключевые слова: перформанс, предтеатр, феномен, семантика, сценография

Автор туралы мәлімет: Қаржаубаева Сәнгүл Камаловна - Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының өнертану докторы, профессор.
e-mail: sangul_k@mail.ru

Сведения об авторах: Қаржаубаева Сангуль Камаловна — доктор искусствоведения, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова
e-mail: sangul_k@mail.ru

Author's data: Karzhaubaeva Sangul Kamalovna, Doctor of Arts, professor of the Kazakh National academy of Arts named after T.Zhurgenov
e-mail: sangul_k@mail.ru



МРНТИ 18.41.17

Касымходжаева С.Б.¹¹ Государственная консерватория Узбекистана
(г.Ташкент, Узбекистан)

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ НА ТРАССЕ «ВЕЛИКОГО ШЁЛКОВОГО ПУТИ». НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ НА ТРАССЕ «ВЕЛИКОГО ШЁЛКОВОГО ПУТИ». НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация

Данный доклад посвящён освящению узбекско–китайских и японских культурных связей. Автор учитывая многовековой исторический пласт этого обширного материала (не претендуя на всеохватность) пытается провести исторические параллели между узбекской и китайской музыкальными культурами, выявить их общность и различие. Цель доклада: -освятить исторические предпосылки зарождения узбекско–китайских культурных связей; -выявить продолжения данного процесса в XXI веке в конкретных проявлениях: в проблеме музыкального образования, в соотношении традиционного и нового европейского музыкального мышления; -дать не большую информацию по развитию данных процессов в XXI веке; -наметить по возможности дальнейшие перспективы узбекско–китайских культурных связей. Ярким примером процессов взаимного культурного обмена является развитие музыкального инструментария на трассах Великого шёлкового пути.

Ключевые слова: узбекско-китайские, узбекско-японские культурные связи, музыкальное образование.

Введение

В течении веков под названием «Восток» объединяли разные страны. В эпоху географических открытий, Восток стал включать помимо стран Ближнего и Среднего Востока страны Южной и Юго-Восточной Азии, Центральной (Узбекистан) и Северной Азии, Дальнего

Востока (Китай). Многие из них связаны с очагами древнейших цивилизаций, неотъемлемой частью культуры, которых является музыка. Все эти регионы отличаются своей необыкновенной временной протяженности традиций и богатым инструментарием, которые уходят своими корнями в глубину

древность. Одним из важнейших связующих факторов понятия – Восток является Великий Шёлковый путь.

При раскопках буддийских храмов на территории Узбекистана археологи неоднократно находили древние изображения и другие упоминания о музыкальных инструментах, имевших полное сходство с традиционными китайскими музыкальными инструментами. Например, струнно-щипковый инструмент, зафиксированный афросиабскими и мервскими терракотами, послужил прототипом средневекового арабского уда, а затем и европейкой лютни. Двигаясь на восток, согдийская лютня трансформировалась в китайскую пипа и японскую бива [1, с.48] Это в очередной раз подтверждают историческую культурную близость народов Узбекистана, Китая и других стран Востока.

Методы

Сходство исторических судеб определило некоторые черты родства в музыкальном инструментарии народов Востока. Многие конструктивно сходные инструменты являются национальными инструментами многих народностей, несмотря на бытования их в различных странах. Возьмем к примеру цимбало-цитрообразные инструменты. Среди узбекских музыкальных инструментов в эту группу входят струнно-ударный чанг и струнно-щипковый канун.

Современный чанг имеет трапециевидную форму, состоящую из плоского деревянного ящика. По источнику звука он струнный инструмент, а по способу звукоизвлечения ударный, поэтому чанг является струнно-ударным инструментом. Звукоряд хроматический. На деке чанга в два ряда расположены

подставки (13+13), делящие струны на высокие и низкие звуки. Над каждой подставкой проходят три стальные струны, которые издают один тон. Звук воспроизводится с помощью бамбуковых палочек с резиновыми наконечниками.

Результаты

Аналогично чангу инструменты можно встретить в Таджикистане – чанг; в Иране, Турции – сантур; в Китае, Восточном Туркестане – чёнг; в Монголии - йочин (янгчин) и т.д. Несмотря на конструктивное сходство и идентичные выразительные возможности, у различных народов эти музыкальные инструменты звучат по-разному. Причиной тому является своеобразная музыка каждого народа, а также свои манеры исполнения музыкально выразительных приемов.

К примеру, на деке сантура как и на чанге расположены два ряда подставок (9+9), но они подвижные и рассчитаны на каждую группу струн. При исполнении того или иного дастгаха выбирается тот строй, который требует наименьшего числа передвижений подставок, в результате которых происходит изменение звука диатонического звукоряда на микроинтервалы. На чанге перестройка путем передвижения подставок невозможно, так как они сверху соединены эбонитовой проволокой.

В звуковой палитре также имеются отличительные черты. На чанге в силу большого натяжения стальных струн, звук инструмента более яркий и насыщенный. На нем можно исполнять наряду с классической традиционной музыкой, произведения композиторов Узбекистана и зарубежную классику. На сантуре струны медные. Медь по

природе мягкий металл, естественно палочки сантура, которыми извлекают звуки более хрупкие, чем палочки чанга. Звук сантура нежный, камерный, предназначенный для исполнения традиционной музыки.

Дискуссия

В исторических материалах зафиксированы сведения о бытовании сантура в далеком прошлом в Средней Азии. Дарвеш Али Чангий (XVI-XVII) в «Среднеазиатском трактате по музыке» (переведенной Д.А.Рашидовой) упоминает о турецком сантуре, где Устад Хусейн-и-«уди» был послан вместе с турецким посольством к шейбаниду Абдулла хану, для испытания музыкантов Мавераннахра (4, 98 с.). По другим источникам некий знатный персидский гость подарил хорезмскому шаху Мухаммад-Рахим хану (1864-1910) сантур, после чего этот инструмент стал распространяться в Хорезме (3, 19 с.).

Ориентируясь на многие источники можно предположить, что бытуя в те времена этот инструмент не получил широкого применения. Только спустя несколько столетий, завезенный музыкантами из Кашгара инструмент под названием чёнг, получает широкое распространение в Средней Азии. Эти сведения являются доказательством тесных контактов народов Востока в различные времена.

Узбекский канун – цитрообразный инструмент трапецевидной формы. При игре музыканты на указательные пальцы обеих рук надевают железные наперстки, под которые подкладываются эбонитовые плектры. Канун в силу своего красивого и своеобразного тембра, используются в составе оркестров и ансамблей народных музыкальных инструментов, в качестве

аккомпанирующего и солирующего инструмента.

Согласно таблице возникновения основных типов инструментария К.Закса, появление музыкальных инструментов типа цитры восходит к эпохе ранней бронзы (2, 135). Первое письменное упоминание об этом инструменте относится к VI в. до н.э., т.е. Ахеменидскому периоду (5,152с.). Изображение цитры данного периода было обнаружено среди китайских памятников (китайский инструмент цинь VI в. до н.э). Эта цитра имела продолговатый корпус в виде деревянного ящика, над которым были натянуты 5-7 струн. Пять струн сопоставлялись с пятью элементами Мироздания (огонь, вода, дерево, земля и металл), семь струн более поздней конструкции - с семью планетами или семью днями недели [6].

Цинь звучала в церемониальных оркестрах, а также являлся важнейшим атрибутом повседневной жизни аристократической элиты. Эволюционное развитие этого инструмента, а также географическое положение этнически близких стран, способствовали появлению аналогичных цитрообразных инструментов, как китайский гу чжэн, корейский каягым, японский кóто.

Китайский гу чжэн – 21-струнная цитра с подвижными подставками. Струны железные, обвитые синтетической нитью [7]. Звуки извлекаются плектрами, прикрепленными на 1-2-3-4 пальцы.

Каягым – является одним из основных солирующих инструментов традиционной корейской музыки. Если раньше наиболее распространены были 12-струнные каягымы, с изменением конструкции инструмента появились

15,17,18,21 и 25-струнные [8]. Струны каягыма синтетические. В отличие от других родственных инструментов на каягыме звук извлекается подушечками пальцев, т.е. по философскому мировоззрению живое прикосновение к струнам делают звучание утонченным [9].

Кото или японская цитра — японский традиционный музыкальный инструмент. На кото играют с помощью накладных ногтей-медиаторов (котодзумэ, яп.), надевающихся на большой, указательный и средний пальцы правой руки [10]. Согласно традиционной склонности японцев к разнообразным шумовым эффектам в музыке, существует для этого случая ряд технических приемов [11]. Так, например, один из таких приемов представляет собой скребок по струнам, что составляет контраст к основному приему зашпикивания струн. Лады и тональности настраиваются с помощью струнных подставок непосредственно перед началом игры. Для изменения высоты звуков в процессе игры музыкант давит струны пальцами левой руки.

В отличие от дальневосточных цитр на кануне над каждой подставкой проходят три струны, издающиеся один тон [12]. У полочек под струнами располагаются железные рычаги, при помощи которых струны, поднимаясь и опускаясь, изменяют высоту звука на тон или полутон.

Заключение

Как видно, у всех народов мира были и есть принципиально сходные в конструктивном отношении многострунные инструменты. Как бы они не назывались у того или иного народа, отличительной

типологически единой чертой является - одновысотность звучания каждой струны и деревянный корпус в форме трапеции, прямоугольника и т.д.

Музыкальный инструментарий - это отражение мировосприятия общества в различные исторические эпохи, продукт духовной и материальной культуры. Как и в далеком прошлом, так и в современном периоде продолжается обмен культурных связей между стран. С 2005 года в Узбекском культурном центре проводится выездная выставка музея музыкальных инструментов с концертными номерами. Вследствие проявившегося интереса к узбекским национальным инструментам, был создан курс по обучению игре на дутаре, которым руководит доцент ГКУз Ходжаева Рузиби [13]. Ежегодно дутарный ансамбль, состоящий из волонтеров дает отчетные концерты для зрителей. Японский композитор Хироми Яно специально для узбекского инструмента дутара написала «Вариации на тему Паганини», которая вошла в репертуар дутаристок.

В 2012,2015,2017 годах прошли концертные туры музыки Великого Шелкового пути с участием музыкантов из Японии, Китая в Ташкенте, Бухаре и Самарканде. Организаторами выступили ННО «Eurasian Club», Посольства Республики Узбекистан в Китае, Министерства по делам культуры и спорта Узбекистана.

В программе концертов музыканты исполняли как традиционные, так и современные китайские музыкальные произведения. Отчасти мелодичные мотивы и ритмы китайских ударных инструментов, где-то были схожи с узбекскими, что подтверждает близость культур Узбекистана и Китая.

Литература:

1. Янов-Яновская Н.С. «Творчество композиторов Узбекистана в аспекте теории интертекста» // «Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы», Т., 2009. – С.40
2. Дева Б. Чайтанья Индийская музыка. М., 1980, – С.146.
3. Jami A. Treatise of music. Tashkent, 1960. – 280 p.
4. Zakhiriy A. "Al Islokh" Journal. 1916, № 2. – P.20.
5. Daukeyeva S. The Philosophy of music by Abu Nasr Muhammad al-Farabi. Alma-Aty, 2002. – 30 p.
6. Fitrat A. Uzbek classic music and its history. Tashkent, 1927. – 379 p.
7. Changi D. Ali. Treatise of Music. Moscow, 1963. – 237 p.
8. Avloniy A. Waves of culture. Tashkent, 2006. – P. 57
9. Zafari G. Children music. Tashkent, 1926. – 256 p.
10. Zafari G. Ashulalar Tashkent, 1926. – 168 p.
11. Elbek. Dostonlar. Tashkent, 1929. - 159 ..
12. Matyakubov O. The history and theoretical basis of Khorezmian tanbur notation. Tashkent, 2013. – 195 ..
13. Matyakubov O. Bukhara Shashmakom. Tashkent, 2013. – 253 ..

Касымходжаева С.Б.

Ўзбекистан Мемлекеттік консерваториясы (Ташкент қ, Өзбекстан)

"ҰЛЫ ЖІБЕК ЖОЛЫ" ЖОЛЫНДАҒЫ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫСТАР. МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР МЫСАЛЫНДА

Аңдатпа

Бұл баяндама өзбек–қытай және жапон мәдени байланыстарын дәріптеуге арналған. Автор осы ауқымды материалдың көп ғасырлық тарихи қырларын ескере отырып (барлық мәселелерді қарастыруға талап етпей) өзбек және қытай музыкалық мәдениеттері арасында тарихи параллельдер өткізуге, олардың ортақтығы мен айырмашылықтарын анықтауға тырысты. Баяндаманың мақсаты: - өзбек-қытай мәдени байланыстарының шығу тарихи алғышарттарын ұғындыру; - XXI ғасырдағы осы үдерістің нақты көріністерінде жалғастыруын анықтау; - музыкалық білім беру проблемасында, дәстүрлі және жаңа еуропалық музыкалық ойлаудың арақатынасында; -XXI ғасырдағы осы үдерістердің дамуы жөнінде үлкен ақпарат беру; – мүмкіндігінше өзбек-қытай мәдени байланыстарының келешектерін белгілеу. Өзара мәдени алмасу үдерістерінің жарқын мысалы Ұлы Жібек жолы жолындағы музыкалық аспаптарды дамыту болып табылады.

Түйінді сөздер: өзбек-қытай, өзбек–жапон мәдени байланыстар, музыкалық білім.

S.B. Kasymkhodzhaeva

Uzbekistan State Conservatory (Tashkent, Uzbekistan)

CULTURAL RELATIONS ON THE ROAD THE "GREAT SILK ROAD". IN THE EXAMPLE OF MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

This report is devoted to the consecration of Uzbek-Chinese and Japanese cultural relations. The author, taking into account the centuries-old historical layer of this extensive material (without claiming to be all-inclusive), tries to draw historical Parallels between the Uzbek and Chinese musical cultures, to reveal their commonality and difference. The purpose of the report: - to highlight the historical background of the origin of Uzbek-Chinese cultural relations; - to identify the continuation of this process in the XXI century in specific manifestations: in the problem of music education, in the ratio of traditional and new European musical thinking; - to give little information on the development of these processes in the XXI century; -to outline the possible future prospects of Uzbek–Chinese cultural relations. A striking example of the processes of mutual cultural exchange is the development of musical instruments on the routes of the great silk road.

Keywords: Uzbek-Chinese, Uzbek-Japanese cultural relations, music education.

Сведения об авторе: Қасымходжаева С.Б, кандидат искусствоведения, доцент Государственной консерватории Узбекистана. Ташкент, Узбекистан.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Қасымходжаева С.Б, өнертану кандидаты, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясының доценті. Тәшкент, Өзбекстан.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru

Author's data: Қасымходжаева С.Б., Candidate of Art Studies, Associate Professor of State Conservatory Uzbekistan. Tashkent, Uzbekistan.
e-mail: mirzokozimxon.uz@mail.ru



ТВОРЧЕСТВО ИСПОЛНИТЕЛЯ В СВЕТЕ ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ МУЗЫКАЛЬНО – ХУДОЖЕС- ТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

МРНТИ 14.35.07

Р.Р. Джердималиева ¹,

¹ Казахская Национальная Академия искусств им.
Т.К. Жургенова,
Алматы, Казахстан

ТВОРЧЕСТВО ИСПОЛНИТЕЛЯ В СВЕТЕ ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ МУЗЫКАЛЬНО – ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

Аннотация

В исследовании рассмотрены теоретико – методологические основы творчества исполнителя, с привлечением фундаментальных положений музыкознания, теории музыкального исполнительства, психологии творчества и музыкального образования. Проникновение в самую суть творческих устремлений того или иного специалиста, знакомство с широкой амплитудой его художественных идей – созидательных, исполнительских и других характеризует «духовно – творческий потенциал» личности, обусловленный всем комплексом ее профессиональных качеств, уровнем развития и музыкальной одаренности.

Ключевые слова: творческий процесс, музыка, исполнительство, педагогика, психология творчества.

Введение

Знания о сущности, закономерностях, тенденциях и перспективах развития исполнительской практики музыканта становятся успешным ориентиром для наиболее естественного «вхождения» в избранную профессию, поиска оптимальных путей перехода

в качественно новую стадию, обозначенную исследователями как «креативно – исполнительская цивилизация». Базируемая на рефлексивной культуре путем усвоения и переработки информации, обеспечивающей как можно более целостное и гармоничное

сосуществование с окружающим миром, она, в свою очередь, требует кардинальных изменений профессиональных установок и стереотипов, открытия иных смыслов в деятельности специалиста – исполнителя.

На любом этапе исполнения произведения музыкант должен видеть перед собой главную цель – уметь мастерски раскрыть его идейно – художественную сущность и связывать соответственно с ней ближайшие технические задачи. Характеризуя мастерство в музыкальном исполнительстве, Д.Д. Шостакович писал: «Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, - это еще не мастерство, а ... свободное владение технологией своего профессионального мастерства. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновением игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта» [10, с. 35].

Творчество музыканта – исполнителя выражается не только в совершенно своеобразных особенностях звукового воплощения музыкальных произведений, но что особенно отличает эту область творчества – признаки его проявления в ней настолько неосознаны, что даже само наличие и возможность существования творчества в музыкально – исполнительском процессе требует особо убедительных доказательств. Чрезвычайно широкое толкование термина «творчество» встречается в научных трудах отдельных ученых – психологов. Так, профессор Бехтерев В.М. в своей статье «Умственный труд с рефлексологической

точки зрения» приводит наиболее широкое истолкование этого термина. Согласно его точке зрения, в область творчества, наряду с художественным творчеством, включается не только творчество научное и техническое, но даже вся общая для всех без исключения человеческих индивидуумов. Синтетическая и аналитическая деятельность нашей психики признается результатами работы творческой функции человека [4].

Методы

Нам представляется, что в исполнительских деятельности должна быть включена категория «смысла» как «целостное видение объекта, связанное с процессом образования, как функция художественной позиции композитора и на этой основе личностных смыслов исполнителей. Она обозначена М.С. Каган как «механизм творческого созидания», Ю.М. Лотманом – «генератор смысла», А.Н. Леонтьевым – «способ и условие смыслостроительства». Философские положения М.М. Бахтина, М. Бубера, М.С. Кагана, связующих функцию исполнителя с функцией особого смысла творческой деятельности в процессе постижения содержания музыки композитора, позволяет заключить: на создание собственного музыкально – исполнительского замысла требуется внесение определенных корректив.

Артистичный исполнитель – музыкант, как и любая художественно – одаренная личность, отличается богатым воображением, неистощимой на выдумки творческой фантазией, где утонченные реакции перемежаются со стихийными душевными порывами, а тщательно продуманные приемы неожиданно сменяются бьющейся

через край энергией импровизации. О значимости творческого воображения в развитии артистических способностей в подготовке музыканта – исполнителя пишет Л.А. Баренбойм, считая, что «если воображение художника отличается ясностью и рельефностью, оно способно стать «манком», возбудителем творческой страстности». Автор замечает, что «рельефно представить себе художественный образ необходимо не только для исполнителей, актеров или музыкантов – педагогов, но и для писателей, композиторов, живописцев, скульпторов. Воображение исполнителя – музыканта следует рассматривать не только как способность гибко сочетать и комбинировать художественный материал, но и участие в оценке разнообразных ситуаций, поиске оптимальных решений поставленных задач [1, с.120].

Дискуссия

Генеральная тема, имеющая особое место в работах Н.А. Бердяева – творчество человека, как единственно осмысленный способ существования. В ней ставится неперемное условие для творчества – свобода, понимаемой под творчеством не создание культурных продуктов, а подъем всего человеческого существа. В частности, Н.А. Бердяев комментирует: «Творчество – это прорыв в бесконечность», «Я совсем не ставил вопроса об оправдании творчества. Только творчество оправдывает само существование человека, и только «дав» ученику творчество как способ существования, педагог оправдывает себя. Именно смысл искусства ученый видит в «упреждении преобразования мира», подчеркивая такие неразделимые понятия, как свобода и творчество,

ибо свобода рождает творчество, в творчество, в свою очередь, дает свободу личности [3].

Важно не утратить способности непосредственно реагировать на окружающую действительность, умений замечать, накапливать впечатления для своего искусства: быть открытым новому, интересному. Со своей стороны Е. Светланов свидетельствует: «Вы порой и сами можете не знать, как, когда, каким образом произошли изменения в нашем художественном сознании. Будете чувствовать только что – то внутри вас словно бы осветилось новым светом; будто что – то скрывалось, дремало в вас, пока яркое, сильное жизненное впечатление не попало – точно стрела – прямо в цель. Я убежден: музыканты, полагающие, что можно решать свои профессиональные проблемы лишь сугубо профессиональными средствами, глубоко заблуждаются. Им кажется иной раз, что, всецело сосредотачиваясь на своей работе, отгораживаясь от всего «мешающего» и «отвлекающего», они идут, что называется, по кратчайшей. Неверно! В искусстве прямая линия далеко не всегда есть кратчайшая между двумя точками» [8].

Нетрудно заметить, что в мире музыкального исполнительства приводятся различного рода поэтические сравнения, аналогии, ассоциации «по сходству», а воображение художника нередко подсказывает нечто вроде живописно – образных эквивалентов музыки. Исполнитель вдохновляется «мирожами», проникает в сокровенные тайники произведений, открывая их для себя «Именно, музыка, - замечает К. Кондрашин, - рождает образы, индивидуальные для каждого... Однако, несмотря на то, что находить

ассоциации развивают художественно – образное мышление – полезно для исполнителя не забывать, что «изобретать» что – либо в работе над музыкальным произведением – занятие бессмысленное, чревато нежелательными последствиями, ведя к определенным издержкам. Придуманного – не скрыть. Только профессиональный опыт подсказывает специалисту, что рождение сочинения с вслушиванием в себя позволяет музыкальному образу, его оформлению получить рельефность и законченность [7].

Результаты

У многих музыкантов внутренняя психологическая самонастройка на творческую работу, включая публичное выступление, связана с внутренними установками: сосредоточенное внимание, позволяющее отвлечься от нервного напряжения, разговоров и общения с окружающими; уединение в тишине. Такой обстановки в день публичного выступления придерживались – Ф. Шаляпин, Д. Шафран, Э. Гилельс, всецело уходя в себя, стремясь к потребности обрести просветленность духа, атмосферу для творчества. Иными словами, установка на творчество должна быть такой, чтобы психологическая самореализация исполнителя не порождала у него чрезмерно высокой ответственности за конечный результат, ибо она чревата терзанием, мукой, трудностями.

Творческое волнение – проблема, имеющее место у всех исполнителей – музыкантов, так как вхождение в творческий процесс сопряжено с различными явлениями: установление душевного равновесия, наличие технических погрешностей и др.

Здесь важно не растеряться, скорее исправить допущенные ошибки и продолжать исполнять произведение с большим подъемом и энергией. В то же время творческий процесс в музыке может сопровождаться не только сильным возбуждением, но и апатией, хронической усталостью. Здесь многое зависит от волевых усилий, преодоления пассивного настроения, которые приходят в процессе работы, ибо «действие – это капкан для чувства» (К.С. Станиславский), внутренняя установка, самонастрой на творческую деятельность.

В целом, вся жизнедеятельность человека, посвятившего себя художественному творчеству – это сплошная цепь непрерывных напряжений, наполненная подъемом, спадом, нарастанием и ослаблением усилий. Преодолевать трудности способен тот, кто уверен в себе, прокладывая путь к успеху. Но для этого необходимо поддерживать в себе ощущение, что исполнительская деятельность вполне проходит на высоком уровне при поддержке и поощрении друзей, коллег, родных людей. Совершенно очевидно, что исполнительские и творческие процессы являются движущей пружиной «сценария» любого выступления, перед лицом которого может оказаться беспомощным не только начинающий артист, но опытный исполнитель. Сложность ситуации усугубляется тем, что все сомнения, раздумья и другие психологические состояния, как правило, отражаются не только на внешности исполнителя, но и на всем его поведении, что, в свою очередь, провоцирует определенные, часто нежелательные эмоциональные реакции со стороны воспринимающей его

аудитории.

И наоборот, тщательно взвешенное слово, продуманные жесты, убеждающая лексика, проникнутая стремлением как можно более активизировать воображение, «превращают» музыканта в умело владеющего собой исполнителя. А поскольку эмоциональная сфера личности музыканта имеет ярко выраженную творческую подоплеку, то это в очередной раз подтверждает ее мощное воздействие на ход его созидательно – творческой деятельности, направленной на максимальное раскрытие своего художественного потенциала, на благо служения искусству. Искусство артистического самовыражения представляет собой сложный творческий процесс непосредственно в момент исполнения, требующий от музыканта определенной одаренности, умения моментально отозваться на характер исполнения, подхватить идею и развить ее дальше, чутко реагировать на развитие импровизационной линии, вовремя подчеркнуть акценты, помочь в подготовке динамического нарастания кульминации и т.д.

В творческом исполнительстве требует специального рассмотрения вопрос о творческом волнении музыканта как состояния высшего подъема, свободы эмоций, реализации своего творческого самообладания. В частности, К. Кондрашин отмечал: «...надо проявлять на концерте праздничность и вдохновение, звуковой баланс и темперамент» [7, с. 56]. Умение свободно управлять собой, рассчитывать тончайшие движения мышц, рождающих звуки, ведет к творческой свободе, подъему, вдохновлению. Важно, чтобы исполнитель «проигрывал» в уме все соотношения, различия, разности,

удерживая всю стратегию развития музыки. Элементы диалектического мышления здесь состоят в умении удержать одновременно различные, иногда просто противоположные содержательно-образные трактовки одного и того же тематического материала. Он должен сформулировать для себя, выразить в понятиях результативный вывод, который «цементирует» чувство формы, а главное – «отбрасывает» мелкие, единичные, случайные моменты жизненного и музыкального логоса, заставляет сосредоточиться на общем, существенном в исполнении.

Исполнительское искусство в Казахстане, с одной стороны развивалось под влиянием традиционного искусства казахского и других народов, проживающих в Республике путем обращения к ладовым, гармоническим, ритмическим и другим особенностям (А. Жубанов, Г. Жубанова, Л. Хамиди, Н. Мендығалиев, Б. Баяхунов и др.), с другой – опиралось на западно-европейское и русское исполнительство (Б. Аманжолов, Ж.Аубакирова, А. Исакова и др.). Освоение творчества выдающихся композиторов XX века – А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и др. вывело на новый уровень представление о технических приемах, необходимых для исполнительской реализации музыкальных произведений.

Примечательна творческая деятельность пианиста, композитора и педагога Н. Мендығалиева, положившему начало создания в Казахстане оригинальных произведений, где он сумел раскрыть новые возможности средств музыкальной выразительности, технических приемов, усложнения музыкального

языка. В работе над поэмой “Легенда о домбре” Н. Мендыгалиев большое значение придает творческому соучастию исполнителя в воссоздании произведения, считая, что штриховая техника должна как можно больше приближаться к домровому звучанию [5].

Несомненно, сложная психофизиологическая диалектика исполнительского процесса предполагает многогранную деятельность музыканта, который приближается к нужному ему художественному результату, не только опираясь на деятельность своего мыслительного аппарата, но и включает творческий процесс в построении художественного образа произведения. Музыкальное исполнение как особая форма бытия – в основе своей строится на обязательном наличии творческого процесса, независимо от того, является ли он созданием смыслов, их восприятием или воссозданием смыслов через исполнителя.

В музыкальном искусстве мы постоянно сталкиваемся с эффектом “подрастания” публики до творцов нового художественного пространства, который возникает исключительно благодаря музыкально-исполнительской деятельности великих мастеров. Джульетта – девочка в исполнении великой Г. Улановой обратило публику к балетной музыке С. Прокофьева, а могучий пианизм С. Рихтера – к фортепианной. “Псковитянка” Н. Римского – Корсакова, прошедшая не замеченной широкой публикой, в один миг, благодаря образу Ивана Грозного, созданному Ф. Шаляпиным, была признана шедевром оперного творчества. Общеизвестен факт возрождения великого И.С. Баха, благодаря замечательному исполнению

его сочинений – “Страстей по Матфею” и “Мессы” си-минор – Ф. Мендельсоном.

Гений П. Чайковского был осознан Европой, благодаря мастерству исполнения Пятой симфонии А. Никишем. Подтверждая мысль А. Рубинштейна о том, что “воспроизведение – это второе творение”, Т.Н. Грум – Гржимайло утверждает: “Счастливы композиторы, встречая при жизни достойных интерпретаторов своей музыки, достигающих большой духовной близости с автором. Такие артисты как бы продолжают творческий процесс, начатый композитором, завершая его на публичной эстраде. Подчас они открывают композитору его самого” [6, с.6-7].

Результаты

У многих музыкантов внутренняя психологическая самонастройка на творческую работу, включая публичное выступление, связана с внутренними установками: сосредоточенное внимание, позволяющее отвлечься от нервного напряжения, разговоров и общения с окружающими; уединение в тишине. Такой обстановки в день публичного выступления придерживались – Ф. Шаляпин, Д.Шафран, Э. Гилельс, всецело уходя в себя, стремясь к потребности обрести просветленность духа, атмосферу для творчества. Иными словами, установка на творчество должна быть такой, чтобы психологическая самореализация исполнителя не порождала у него чрезмерно высокой ответственности за конечный результат, ибо она чревата терзанием, мукой, трудностями.

Творческое волнение – проблема, имеющее место у всех исполнителей – музыкантов, так как вхождение

в творческий процесс сопряжено с различными явлениями: установление душевного равновесия, наличие технических погрешностей и др. Здесь важно не растеряться, скорее исправить допущенные ошибки и продолжать исполнять произведение с большим подъемом и энергией. В то же время творческий процесс в музыке может сопровождаться не только сильным возбуждением, но и апатией, хронической усталостью. Здесь многое зависит от волевых усилий, преодоления пассивного настроения, которые приходят в процессе работы, ибо «действие – это капкан для чувства» (К.С. Станиславский), внутренняя установка, самонастрой на творческую деятельность.

В целом, вся жизнедеятельность человека, посвятившего себя художественному творчеству – это сплошная цепь непрерывных напряжений, наполненная подъемом, спадом, нарастанием и ослаблением усилий. Преодолевать трудности способен тот, кто уверен в себе, прокладывая путь к успеху. Но для этого необходимо поддерживать в себе ощущение, что исполнительская деятельность вполне проходит на высоком уровне при поддержке и поощрении друзей, коллег, родных людей. Совершенно очевидно, что исполнительские и творческие процессы являются движущей пружиной «сценария» любого выступления, перед лицом которого может оказаться беспомощным не только начинающий артист, но опытный исполнитель. Сложность ситуации усугубляется тем, что все сомнения, раздумья и другие психологические состояния, как правило, отражаются не только на внешности исполнителя, но и на всем

его поведении, что, в свою очередь, провоцирует определенные, часто нежелательные эмоциональные реакции со стороны воспринимающей его аудитории.

И наоборот, тщательно взвешенное слово, продуманные жесты, убеждающая лексика, проникнутая стремлением как можно более активизировать воображение, «превращают» музыканта в умело владеющего собой исполнителя. А поскольку эмоциональная сфера личности музыканта имеет ярко выраженную творческую подоплеку, то это в очередной раз подтверждает ее мощное воздействие на ход его созидательно – творческой деятельности, направленной на максимальное раскрытие своего художественного потенциала, на благо служения искусству. Искусство артистического самовыражения представляет собой сложный творческий процесс непосредственно в момент исполнения, требующий от музыканта определенной одаренности, умения моментально отозваться на характер исполнения, подхватить идею и развить ее дальше, чутко реагировать на развитие импровизационной линии, вовремя подчеркнуть акценты, помочь в подготовке динамического нарастания кульминации и т.д.

В творческом исполнительстве требует специального рассмотрения вопрос о творческом волнении музыканта как состояния высшего подъема, свободы эмоций, реализации своего творческого самообладания. В частности, К. Кондрашин отмечал: “...надо проявлять на концерте праздничность и вдохновение, звуковой баланс и темперамент” [7, с. 56]. Умение свободно управлять собой, рассчитывать тончайшие движения мышц, рождающих

звуки, ведет к творческой свободе, подъему, вдохновлению. Важно, чтобы исполнитель “проигрывал” в уме все соотношения, различия, разности, удерживая всю стратегию развития музыки. Элементы диалектического мышления здесь состоят в умении удержать одновременно различные, иногда просто противоположные содержательно-образные трактовки одного и того же тематического материала. Он должен сформулировать для себя, выразить в понятиях результативный вывод, который “цементирует” чувство формы, а главное – “отбрасывает” мелкие, единичные, случайные моменты жизненного и музыкального логоса, заставляет сосредоточиться на общем, существенном в исполнении.

Исполнительское искусство в Казахстане, с одной стороны развивалось под влиянием традиционного искусства казахского и других народов, проживающих в Республике путем обращения к ладовым, гармоническим, ритмическим и другим особенностям (А. Жубанов, Г. Жубанова, Л. Хамиди, Н. Мендыгалиев, Б. Баяхунов и др.), с другой – опиралось на западно-европейское и русское исполнительство (Б. Аманжолов, Ж. Аубакирова, А. Исакова и др.). Освоение творчества выдающихся композиторов XX века – А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и др. вывело на новый уровень представление о технических приемах, необходимых для исполнительской реализации музыкальных произведений.

Примечательна творческая деятельность пианиста, композитора и педагога Н. Мендыгалиева, положившему начало создания в Казахстане оригинальных произведений,

где он сумел раскрыть новые возможности средств музыкальной выразительности, технических приемов, усложнения музыкального языка. В работе над поэмой “Легенда о домбре” Н. Мендыгалиев большое значение придает творческому соучастию исполнителя в воссоздании произведения, считая, что штриховая техника должна как можно больше приближаться к домровому звучанию [5].

Несомненно, сложная психофизиологическая диалектика исполнительского процесса предполагает многогранную деятельность музыканта, который приближается к нужному ему художественному результату, не только опираясь на деятельность своего мыслительного аппарата, но и включает творческий процесс в построении художественного образа произведения. Музыкальное исполнение как особая форма бытия – в основе своей строится на обязательном наличии творческого процесса, независимо от того, является ли он созданием смыслов, их восприятием или воссозданием смыслов через исполнителя.

В музыкальном искусстве мы постоянно сталкиваемся с эффектом “подрастания” публики до творцов нового художественного пространства, который возникает исключительно благодаря музыкально-исполнительской деятельности великих мастеров. Джульетта – девочка в исполнении великой Г. Улановой обратило публику к балетной музыке С. Прокофьева, а могучий пианизм С. Рихтера – к фортепианной. “Псковитянка” Н. Римского – Корсакова, прошедшая не замеченной широкой публикой, в один миг, благодаря образу Ивана Грозного, созданному Ф. Шалапиным,

была признана шедевром оперного творчества. Общеизвестен факт возрождения великого И.С. Баха, благодаря замечательному исполнению его сочинений – “Страстей по Матфею” и “Мессы” си-минор – Ф. Мендельсоном.

Гений П. Чайковского был осознан Европой, благодаря мастерству исполнения Пятой симфонии А. Никишем. Подтверждая мысль А. Рубинштейна о том, что “воспроизведение – это второе творение”, Т.Н. Грум – Гржимайло утверждает: “Счастливы композиторы, встречая при жизни достойных интерпретаторов своей музыки, достигающих большой духовной близости с автором. Такие артисты как бы продолжают творческий процесс, начатый композитором, завершая его на публичной эстраде. Подчас они открывают композитору его самого” [6, с.6-7].

Заключение

Для каждого исполнителя – музыканта необходимо ощущать себя творцом, создающим собственную художественную Вселенную. Без этого ощущения он никогда не достигнет подлинного успеха в своей профессиональной деятельности. Именно здесь таится ответ на вопрос, возможно ли, копируя чей-то “звездный почерк”, реализовать свой творческий потенциал, открыть для себя собственный путь, устремиться к достижению тех вершин, которые отражают выработанные эстетические идеалы. Правомерна мысль Ю.А. Цагарелли, который совершенно справедливо замечает, что “успешные” исполнители обладают заметно более развитыми способностями, чем “неуспешные”.

Это еще раз подтверждает, что способности, представляющие базу для профессионально важных качеств, являются важнейшим условием профессиональной успешности” [9, с.178].

Динамика творческого роста исполнителя – музыканта достаточно четко прослеживается в процессе освоения репертуара от смутного расплывчатого “видения” его интерпретируемых смыслов до доведения их до определенного художественного контекста. При этом отличается прямая связь между информационного – познавательными, технически – экспрессивными сторонами изучаемых произведений и личностным отношением его к творчеству (11). Речь идет об эстетически – ценностном осмыслении многообразия окружающей действительности – всего того, что должно быть развито с помощью гуманистического подхода к музыкальному исполнительству, где, в частности, следует всячески отходить от узко-консервативного взгляда на музыку, как всего лишь “предмет знаний” [12, с.278].

Естественно, личностный способ отношения специалиста к тому или иному произведению, и как подтверждение его, поиск им собственный исполнительской концепции интерпретируемых сочинений, не может быть передан в отличие от накопленного опыта. В результате рождается новое профессиональное качество, отличающее индивидуально – творческие особенности музыканта, которому надлежит владеть искусством передачи собственной трактовки произведений, как важной оценочно-критерияльной

предпосылкой осуществления им лично-значимых ценностей – мотивов, действий, позиций. А это обстоятельство, как утверждает Г.С. Батищев, в исполнительском творчестве выступает значимой предпосылкой профессионального мастерства, поскольку “высшее искусство исполнителя как раз и состоит в том, чтобы сделать притягательными высшие ценностные смыслы так, чтобы самостоятельно открыть их как свои собственные, бескомпромиссно дорожить ими и приучить себя оставаться верным им при любых невзгодах, трудностях и испытаниях” [2, с.38].

Ищущий специалист – музыкант стремится к максимальному расширению своего исполнительского потенциала, готовый переступить

за рамки устоявшихся стереотипов. В этом смысле аксиология, которая в буквальном переводе означает “наука о ценностях” применительно к музыкальному искусству может быть обозначена как теория ориентации личности в мире музыкальных ценностей, где он, вступая в живое взаимодействие с изучаемой музыкой, создает иное художественное пространство. Аксиологический взгляд на музыку позволяет не только в полной мере осознавать широкую историческую перспективу в обширной панораме стилей и жанров, где как нигде действует закон “взаимобратимость прошлого и будущего”, но и понять причинные связи во всех явлениях жизни искусства, прогнозируя спираль личностного развития.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Советский композитор, 1974.
2. Батищев Г.С. Не деяньем одним жив человек / Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1995.
3. Бердяев Н.А. Я и Мир объектов / Н.А. Бердяев. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994.
4. Бехтерев В.М. Умственный труд с рефлексологической точки зрения. / Рефлексология труда. – М., 1926.
5. Досаева А. Поэма Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре / Фортепианная музыка Казахстана. Сб. статей. – Алма – Ата, 1987.
6. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М.: Высшая школа, 1990.
7. Кондрашин К. Мир дирижера. – Л.: Музыка, 1976.
8. Светланов Е.Ф. Об искусстве дирижера. – М.: Советский композитор, 1991.
9. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально – исполнительской деятельности: дис... д-ра психол. наук. – Казань, 1989.
10. Шостакович Д.Д. Интервью // Советская музыка – 1981. - №7.
11. Fresli Mihaly (2011) Kultura es tradicio (Culture and tradition), Szombathely pp. 1-365. ISBN 978-963-9871- 49- p.
12. Фрешли М., Харитоновна Л., Бахшалиев Э. Цивилизация как эстетический феномен. Наука и образование в современном мире. Караганда, 2014. - с. 278-281.

Р.Р. Джердималиева

*Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы,
(Алматы, Қазақстан)*

МУЗЫКАЛЫҚ КӨРКЕМ-ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТАҒЫ ОРЫНДАУШЫНЫҢ ТӘЖІРИБЕЛІК ЖЕТЕКШІ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ

Аңдатпа

Зерттеуде орындаушының теориялық және әдіснамалық негіздері, музыкалық өнердің негізгі принциптері, музыкалық орындау теориясы, шығармашылық және психологиялық білім беру психологиясы зерттелді. Маманның шығармашылық ұмтылыстарының мән-мағынасына ену, оның көркемдік идеяларының кең ауқымын - шығармашылық, орындаушылық және басқалармен танысу - өзінің кәсіби қасиеттерінің, даму деңгейінің және музыкалық таланттың бүкіл кешенімен анықталатын жеке тұлғаның «рухани-шығармашылық әлеуетін» сипаттайды.

Түйінді сөздер: шығармашылық процесс, музыка, орындаушылық, педагогика, шығармашылық психологиясы.

R. Dzherdimalieva

*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)*

CREATIVITY OF THE PERFORMER IN THE LIGHT OF LEADING TRENDS IN MUSICAL AND ARTISTIC PRACTICE.

Abstract

The study examined the theoretical and methodological foundations of the artist, with the involvement of the fundamental principles of musicology, the theory of musical performance, the psychology of creativity and musical education. Insights into the very essence of the creative aspirations of this or that specialist, familiarity with the wide range of their artistic ideas - creative, performing and others - characterizes the personality's "spiritual - creative potential" due to the whole complex of professional qualities, level of development and musical talent.

Key words: creative process, music, performer, pedagogy, psychology of creativity.

Автор туралы мәлімет: Джердималиева Ритта Рамазанқызы, педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы. (Алматы, Қазақстан).

Email: kaznai_nauka@mail.ru

Сведения об авторе: Джердималиева Ритта Рамазана, Доктор пед. наук, профессор кафедры «Эстрадный вокал». Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова. (Алматы, Казахстан).

Email: kaznai_nauka@mail.ru

Author's data: R.R. Dzherdimalieva - Doctor of Pedagogical Science, Professor "Pop and Jass" Department. T.K. Zhurgenov Kazakh National academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)

Email: kaznai_nauka@mail.ru



МРНТИ 18.49.09

Г.А. Ковтун ¹¹ Санкт-Петербург к., Россия

«АВТОГРАФ»

Аннотация

Отрывок «Автограф» из книги «По белу свету» известного российского режиссера-балетмейстера Георгия Анатольевича Ковтуна открывает читателям первые шаги профессионального становления самого Балетмейстера с большой буквы. В эссе «Автограф» автор как истинный режиссер передает суть характера жизни студента Ленинградской консерватории, широким художественным взглядом выхватывая наиболее яркие картины и воспоминания своей молодости. Очень тепло и с большой благодарностью автор рисует портреты выдающихся педагогов Ленинградской консерватории, работавших на кафедре «Искусство балетмейстера». Эти портреты, как «дружеские шаржы», передают теплоту и глубокое уважение автора книги своим педагогам за их профессионализм, терпение и понимание. Написанная в легкой и непринужденной форме, с юмором и определенной долей самокритики глава богато отражает мысли автора о студенческой жизни творческого человека в консерватории и способствует передаче определенной оценки прошлым впечатлениям об учебных заданиях, которые, в свое время, казалось, были невыполнимыми. Богатый язык автора держит внимание читателя от первой до последней строчки.

Ключевые слова: балетмейстер, художник, творец, картина, духовная жизнь, целостность, притягательность поколений.

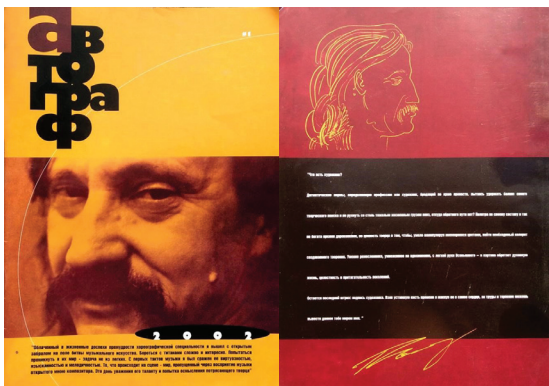


Рисунок 1. Книга-отрывок «Автограф» из книги «По белу свету» известного российского режиссера-балетмейстера Г.А. Ковтуна.

Опаленный южным солнцем, выбравшийся из плена Бурятского театра в зените собственной славы — только что успешно прошел мой

балет на музыку А. Гадского «Романс о влюбленных», — с еще трепещущим от испуга сердцем, без документов и денег, я провалился в лабиринт многоэтажных лестниц Ленинградской консерватории. Имена служивших в этом здании повергали меня в шоковое состояние. Казалось страшным просто повернуть за угол, не говоря о том, чтобы открыть дверь. Но ноги несли меня сами, это от меня как бы не зависело, я был обречен, поэтому все выше поднимался по лестницам. Кафедра музыкальной режиссуры находилась под самой крышей (рисунок 1).

Это было отдельное государство, состоящее из зеленого коридора-закутка, трех классов по типу скворечника и небольшого театрального зала, а среди всего этого, в некоем предбаннике, находилась та заветная дверь, как у папы Карло, за которой я мечтал найти сокровища.

В плохо освещенном коридоре, у двери, стоял, как на страже, человек восточного типа с узкими раскосыми глазами. Мне показалось, что где-то рядом должна находиться и лампа Аладдина. Поискав ее взглядом, но не найдя, я обратился к чудесному видению с вопросом, где здесь находится балетмейстерская кафедра.

Джинн этот, оценив тамерлановским прищуром стоящее перед ним растерянное волосатое существо, кивнул на дверь — мол, рядом.

Вот так мы познакомились с Вахабжаном Ниязавичем Салимбаевым, который скоро для меня стал просто Володей. Этот замечательный человек жил и работал в Киргизии, а в жилах его текла узбекская и украинская кровь. Он уже был лауреатом Всесоюзного конкурса балетмейстеров в Москве, имел сложившийся взгляд на искусство.

А здесь, в коридоре, он для пафоса немедля «распустил хвост» и погрузился в риторику вопроса о «курице и яйце»: что первично — артист балета или балетмейстер?

Он сыпал замечательными именами в расчете убить меня совсем, перевозносил новую хореографию, заявляя о ее необходимости, но вдруг выяснилось, что он — такой же абитуриент, как и я.

Но я храбро держался, желая быть с ним в этой беседе на уровне, и очень прозрачно намекал ему, что и сам не лыком шит, что поставил уже с десяток балетов.

Беседа двух петухов от Терпсихоры прервалась шумной процессией. По коридору шел сам Мариус Петипа в сопровождении свиты. Коленки неприятно и предательски подогнулись, а хотелось вытянуться «вофрунт». Меня спас голос моего собеседника: «Здравствуйте, Петр Андреевич!». Да, это был П.А. Гусев, легендарный артист, педагог, балетмейстер, заведующий кафедрой. Я знал, что он видел поставленный мной номер на музыку Р. Щедрина «Двое» для двух воронежских выпускников. Мой педагог и добрый ангел – Анастасия Николаевна Кокурина после просмотра номера отозвалась обо мне довольно восторженно, и П.А. Гусев дал «добро» на мой приезд в Консерваторию.

Чувствуя всеми клеточками, что такая встреча с Гусевым вряд ли повториться, я с перепугу напомнил о себе. Мэтр пригласил нас с Салимбаевым в кабинет. Мы что-то мямлили о любви к балету, о желании учиться в Консерватории и пытались возбудить отзывчивые струны души Мэтра, заявляя о преданности его делу — искусству постановки танца.

Уважаемый Мэтр выслушал и, видимо, сразу же понял, что у этих двух нерусских страдальцев по балету вряд ли может быть благополучно с русской грамматикой, историей и прочими предметами, вынесенными на вступительные экзамены. И нам было по 28 лет! Переговорив с кем-то по телефону, он написал записку и, передавая ее нам, сказал: «Это сдадите педагогу, который будет принимать у вас экзамены. Все, кроме специальности, будете сдавать вдвоем и отдельно от всех. А документы привезете, если поступите». Окрыленные переростки, едва выйдя из кабинета, взглянули в записку. Там было: «Этих двух надо

принять в Консерваторию».

Как истинные студенты, сознавая ответственность перед будущим, мы отправились готовиться к экзаменам в ресторан «Садко» на Невском. В те давние времена, имея совсем небольшие деньги в кармане, можно было хорошо узнать друг друга за бутылочкой на мягкой скатерти.

Экзамены сдавали по Володиным шпаргалкам. Педагоги, сознавая ответственность перед историей, прочитав гусевский меморандум и задав тему, срочно слиняли по своим делам. Мы усердно списывали сочинение и раз за разом проверяли ошибки у соседа.

По истории я знал 1242 год с Александром Невским и, кажется, триста лет татарского ига. Этого оказалось достаточно.

Преподавателю страшно было окунаться в мои познания об исторических событиях глубже. У Салимбаева дела обстояли лучше — он прочел больше меня страниц на десять. Таким образом, к экзаменам по специальности мы пришли, уже сдав гуманитарные дисциплины.

В комиссии сидели О. Берг, А. Макаров, О. Виноградов, Н. Янанис, Т. Буяновская, Л. Пестова. П. Гусев и наш будущий шеф Н. Боярчиков, только что переведенный из Перми в Малый оперный главным балетмейстером. Мне это имя говорило мало, работ, кроме «Пиковой дамы», я не видел. Кумирами были Ю. Григорович (он тогда преподавал на кафедре), О. Виноградов, Г. Алексидзе. Работы поступающих помню плохо, так как был в экзаменационной коме. Для своего показа я выбрал адажио из балета «Щелкунчик», которое сам танцевал с Л. Бушмановой, и «Любовь — это ты» С. Адамо. Этот номер танцевал опять же с Г.

Борченко и Н. Голубцовой.

Когда шло адажио из «Щелкунчика», глаза большинства членов комиссии напоминали бильярдные шары, застрявшие в лузах. Петербургская классика в стенах петербургской Консерватории еще никогда не подвергалась такому издевательству, которое устроил ей неоперившийся «юнец». Содержанием номера стала идея о несовместимости жизни со сказкой. Маленькая девочка, обиженная взрослыми, разговаривает с куклой. В ее понимании кукла — живая, и девочка доверяет ей свои горести. Но приходят родители, разрушают сказку, и из жизни уходит что-то очень важное.

«Любовь — это ты» — одна из первых моих постановок. Мне нужен был этот номер как талисман.

Висевший в зале портрет Лопухова просто отвернулся и устоял в потолок. Члены комиссии странно перегляды* вались. По периметру зала в каре стояли студенты старших курсов — Д. Авдыш, В. Матильда, Э. Смирнов и другие, для которых подобные испытания были уже в прошлом. В «предбаннике», толпясь гурьбой и ожидая решения, студенты обменивались мнениями, знакомились. Среди поступавших находились иностранцы, а это значит, что наши шансы уменьшались. Мой взгляд привлекла довольно эффектная блондинка, балерина из Малого оперного, как оказалось, поступающая второй год. Должен заметить, что Ф. Лопухов и П. Гусев в этой профессии отдали предпочтение мужчинам, а женщин принимали в основном тех, кто пытался пробиться несколько лет. Катя Павлова, так звали эту девушку, богато одаренная жизненной энергией, женским кокетством, осознанием

своей привлекательности, как бы была запрограммирована на успех. Наши дружеские отношения длились несколько лет, пока она не стала мастером, и наши пути на много лет разошлись.

Открываются двери кафедры, начинают объявлять результаты экзаменов. Приняты на курс: Х. Михмедов (Болгария), Адрия (Куба), Б. Павлова (Ленинград), Р. Карацев (Баку), В. Салимбаев (Фрунзе) и я (Одесса). По рассказам секретаря и зав. практикой А. Ульяновской, о Ковтуне отзывались нелестно, но Боярчиков сказал: «В нем что-то есть, и я его беру» (рисунок 2).

Событие отмечали у якобсоновцев. Я жил на квартире Володи Костина. Мои новые и старые друзья смешались в обоюдной радости торжества нашего поступления. Водка лилась, тела отпадали, их поднимали, прислоняли к стенке, вновь наливали. Якобсоновцы умели пить, но мы с Салимбаевым им ни в чем не уступали. Правда, за нами пытался угнаться наш новый друг, болгарин Хикмет, но их социалистическая сущность была намного слабей нашей коммунистической действительности. Рейсы «туалет-стол» шли не по расписанию. Слезы счастья турецкого болгарина впадали в общую реку радости, оставляя соленый след на докторской колбасе. Клятва в вечной дружбе, приглашения на гастроли еще не существующих трупп на Черноморское побережье закончились всеобщей свалкой пьяных талантов. Нас впереди ждали театры, композиторы, художники, успех, слава и нищенское существование, но это — в будущем, а пока...

Боярчиков — это Мольер и Шекспир современного театра. Найдутся ли краски создать достойно его

портрет, обрисовать многогранный талант, выразить богатство оттенков дарования? Вот его первые слова, сказанные нам: «Не дай Бог, чтобы вы были похожи на меня». Вся учеба на первых порах заключалась в беседах. Это были не лекции, а погружение в удивительный, нестандартный мир.

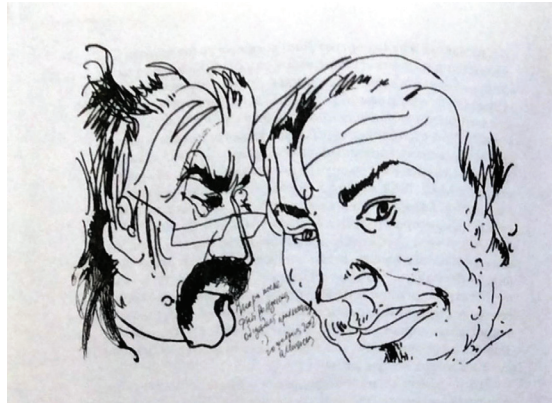


Рисунок 2. Эти портреты, как «дружеские шаржы», передают теплоту и глубокое уважение автора книги своим педагогам.

Глубину исследуемых тем помогал постичь юмор, он же помогал нам не впадать в пустое чинопочитанье, не разбивать лба перед авторитетом Мастера, а общаться с ним вроде бы и на равных, но с неременной и невольной дистанцией огромного уважения. Боярчиков для нас — и Зевс на вершине Олимпа в своем окружении, и Хитрый Лис, ставивший перед нами загадки и ловушки балетной режиссуры и разрешавший их на практике в поставленных им балетах. Его балеты помимо сюжета, определяющего события спектакля, еще содержат обязательную «изюминку», сверхзадачу, и в этом — их главная ценность. Обычно нам сразу видна шкатулка, но главное богатство составляет не ящик, а его содержимое. Приоткрыв такую «шкатулку», попадаешь в фантастический мир идей, создание и разработка которых свойственны только Боярчикову. Его балеты хочется смотреть

вновь и вновь, чтобы разобраться, осознать происходящее, глубже постичь заветное. Так мы возвращаемся к великим книгам и, читая их заново, находим то, чего не понимали прежде. А если ничего больше не находим, — значит наше развитие остановилось.

Началась учеба на практике. Балеты нашего Учителя являлись для нас наглядным пособием. Учились мы, но учился и он. В этом и сейчас кроется главный успех и жизнестойкость его школы.

Споры поощрялись, главным было доказать право на жизнь твоей идеи. А отличать зерна от плевел Боярчиков умел. Он не громил твое творенье, если оно было далеко от совершенства, он умел ненавязчиво подвести к нужному решению, и, как правило, не признать его правоты оказывалось невозможно.

Часто давая задание, он говорил примерно так: «Давайте попробуем, поставим балет общими силами, или построим вариацию, в основе которой будет лежать всего один элемент классического танца, например, батман; или поставим адажио, основанное лишь на первом арабеске». Мы пробовали и... строили.

Помню, на третьем курсе дали нам задание, связанное с использованием музыки Шостаковича, его вокальным циклом на стихи Микеланджело. Пять «индивидуумов» пытались войти в этот цикл как в одну реку, и естественно, что в результате такого напора «река вышла из берегов». Зал был залит, захлестнут самыми изысканными хореографическими опусами. Как «плавали» комиссия или зритель — не скажу, но мы, «творцы», в этот раз «выплыли». Еще бы! Кормчим нашего «ковчега» был Н. Боярчиков!

Обуздать перехлесты, свойственные

молодым индивидуальностям, и «причесать» их, выправить на оселке единой культуры и не отсечь при этом здоровых ростков, выглядящих зачастую необычно при первом своем появлении, — дело серьезное и очень трудное. Ведь каждый студент сам по себе — целый мир. Но один «мир» норовит сойти с орбит и кануть в вечность, а другой, распираемый внутренними

напряжениями, грозит взорваться, третий зарастает почему-то сорной травой... Но Учитель, как Зевс Вседержитель, держит эти «миры», трудясь над тем, чтобы росли они жизнестойкими, добрыми, изобильными, неповторимыми, а все пустое, серое, случайное не нашло бы себе места.

Но вот на наши весьма несовершенные головы обрушился поток знаний. Не побоюсь сказать, мы были испытательным полигоном для преподававших тогда в Консерватории знаменитостей. Глубокими мыслями и яркими высказываниями бомбил нас читавший историю театра И.Д. Гликман. Его излюбленное требование, которое мы воспринимали как садизм, — чтение текстов наизусть. Особенно он любил отрывки из Гомера. Избежать этой участи не могли даже народные артисты СССР и депутаты. Мои однокурсники с репетиторского отделения И. Колпакова и Н. Курганкина, с вдохновеньем, запечатленным в голосе и на лице, читали знаменитый монолог Гектора: «Все и меня то тревожит, но стыд мне...». Реакция Гликмана оказалась мгновенной: «О горе, горе мне, — клокотал басом Исаак Давыдович, — когда я был аркадским принцем».

Каждая лекция начиналась с ритуала создания пепельницы. Появлялся квадратный листок бумаги, папиросина «Беломор», и происходило некое

таинство. Стол становился как бы сценой театра, где каждая вещь, будь то коробок спичек или папироса, оживала под руками нашего педагога, служа вступлением к очередной теме. Историю театра требовалось знать, и именно так, как ее читал Гликман. Можно было смело пользоваться старыми конспектами, записанными старшекурсниками, что мы и делали, когда пропускали лекцию. Исаак Давыдович никогда не отступал от программы, созданной им же, и... бедный тот студент, кто не прочитал книгу Гликмана «Мольер». В аудитории мы Мольера не проходили, но на экзаменах студента гоняли по ней от корки до корки. Бывало, что экзамен у Гликмана проходил так: дабы смягчить гнев Великого, студенты складывались и покупали бутылочку коньяка, которую и преподносили ему перед началом. И тут происходило примерно следующее: снимались наручные часы, помещались перед собой, сооружалась из бумаги, как из небытия, коробочка, куда «пепел изволят сбросить», открывалась бутылка, наливалась рюмка, царским жестом пригубливалась и ставилась на стол, дразня нас цветом и ароматом (коньяк-то покупали отборный), и раздавался завидный бас, какой не во всяком театре услышишь: «Баста! Уважаемые коллеги! Приступим!». И приступали. Билетов по истории театра не существовало. Давались для проформы два вопроса по какой-нибудь теме, а вслед за этим происходило подлинное «избиение младенцев». «Коллегу» совершенно не по коллегиальному лупили каверзными вопросами по материалу всего года обучения, предлагались параллели с предыдущими годами обучения. Измочаленный, но счастливый выползал балетмейстер или режиссер, храня в

своих застывших чертах и отрешенных движениях следы полученного нокаута, а следующий немедленно всходил на Голгофу. Не знать у профессора было нельзя, но и не сдать — тоже. Я храню благодарность к нему за его науку. Он заложил крепкие основы на всю жизнь. Случалось не раз в разных городах, при разных труппах, что репетиция не клеилась, тогда выручал Гомер, которого я читал наизусть, спасая себя от провала, выигрывая время, чтобы осмыслить ситуацию, отвлекая артистов от своей беспомощности в данную минуту. Я благодарен ему за свободное перемещение моих мыслей внутри театральных эпох и между ними, за те указанные им тропки, по которым я для себя строил дороги.

Но не все в моих отношениях с любимым профессором было гладко. Н.Р. Мариманова, будучи художественным руководителем труппы Консерватории, на третьем курсе предложила мне поставить балет Бизе «Арлезианка» по мотивам произведения Додэ на либретто Гликмана. Бели учесть, что такая возможность предоставлялась только выпускникам, я, конечно, с радостью согласился. Декорации к балету были уже готовы. Художником спектакля назначили Т.Г. Бруни.

Это замечательный мастер, исключительно талантливый человек, с которым работать рядом было и ответственно и почетно. Первая моя встреча с ней состоялась с полгода назад, мы сделали несколько номеров во Дворце пионеров для ансамбля песни и пляски им. И. Дунаевского.

Я был молод, полон надежды и с рвением окунулся в работу. Первым, что пригасило мое рвение, стало, как ни странно, либретто моего многоуважаемого Исаака Давыдовича.

Его понимание сюжета отличалось от моего. Просить его о переделке либретто и речи быть не могло. Его авторитет являлся неоспоримым. К тому же как раз в это время в Большом театре состоялась премьера балета Шостаковича «Золотой век», поставленного Григоровичем по либретто моего педагога.

Работая над «Арлезианкой», я изменил сюжетную линию, приблизив ее к литературному первоисточнику Додэ. Татьяна Георгиевна Бруни стала на мою сторону и дописала некоторые декорации. Гликман, зная, что ведется эта работа, был счастлив и на лекциях уделял большое внимание вопросам, связанным с «Арлезианкой». Мне казалось, что своей постановкой я смогу убедить его в своей правоте. Идея балета проста: полюбив, герой отрекается и от своей религии, и от своего отца и погибает. Музыка «Арлезианки» номерная, и это позволило мне между отдельными частями вставить действие без музыки. Этот балет, как и большинство последующих моих опусов, был довольно труден для исполнителей. Работа была проделана огромная. Но, увы, спектакль после показа сняли. На сдаче присутствовал худсовет города, так полагалось в то время. Заключительное действие происходило в кабинете ректора Консерватории В. Чернушенко.

Первым выступил И.Д. Гликман, задав своим выступлением общий тон обсуждения, которое складывалось не в мою пользу. «Ковтун своей грязной рукой разрушил союз двух великих людей — Бизе и Додэ», — провозгласил он. Предание меня анафеме пошло по всем правилам. Ученые мужья не скупясь бросали камни в мою сторону. В. Чернушенко, надо отдать ему должное, пытался смягчить гнев борцов за

чистоту искусства, говоря, что судят они, собственно, студента, а не законченного мастера, поэтому здесь важно снисхождение. Но это выступление только раззадорило худсовет. На мою сторону встала благороднейшая Татьяна Георгиевна Бруни. Такое движение души помнится всю жизнь. Финал этого действия был трагичен. Мне предложили пересмотреть и переделать балет. Этого я не мог себе позволить не из упрямства. Мне показалось, что это похоже на предательство самого себя. Как ни странно, меня не только не выгнали из Консерватории, но приняли туда и мою жену, как и жену Б. Салимбаева. Они поступили на один курс репетиторского отделения к П.А. Гусеву.

Моя жена Надя была исполнительницей и добросовестной ученицей, всегда готовилась к экзаменам, всегда сдавала их на отлично. Каждый из педагогов ставил мне ее в пример и просил взять надо мной шефство. Но этого так и не случилось. Я по-прежнему оставался трудным объектом приложения сил для моих преподавателей (Рисунок 3).

Замечательная Ольга Максимилиановна Берг, солистка балета Мариинского театра, пианистка, дирижер, преподавала у нас «партитуру». Сейчас я благодарен ей за ее великое терпение. На мою бедную голову она сотнями сыпала всевозможные непостижимые слова: аччелерандо, престо, диминуэдо, крещендо и прочее, и прочее. Они прибавляли меня к стулу, дышать было нечем.

- Жорочка, что это с вами?
- У меня вчера был день рождения.
- Удивительно, месяц назад у вас тоже был день рождения.

И дальше шли разговоры о фуге и прочих музыкальных материалах, и как моя бедная голова все это



Рисунок 3. Очень тепло и с большой благодарностью автор рисует портреты выдающихся педагогов Ленинградской консерватории. Кафедра «Искусство балетмейстера». выдерживала! Но прошли годы, и сонатное аллегро, фуги, рондо, вопросы музыкальной формы — все это не просто пригодилось в постановочной работе: оказалось, что хореографические формы сродни музыкальным.

В году у нас было два экзамена, и, как закономерность, мои оценки были «2* или «5», промежуточных по специальности я не помню.

П.А. Гусев требовал от моего педагога Н.Н. Боярчикова не давать мне ставить, так как я к тому времени захватил много ключевых балетмейстерских позиций: хореографическое училище, Ленконцерт, Творческие мастерские, Варьете, ансамбли танца и, естественно, театры страны. На один из экзаменов я умудрился притащить весь тувинский ансамбль «Саяны» в количестве тридцати—сорока человек. За всю историю Консерватории подобного

на балетмейстерских экзаменах не наблюдалось. Комиссия хохотала все двадцать минут их выступления.

Из-за побочных работ иногда не хватало времени на постановку задания, и я брал какой-либо из своих номеров, шедших на профессиональной сцене, для показа на экзамене.

Мои сотоварищи по курсу приобретали фантастические познания. Они могли отличить древнегреческий черепок одной эпохи от черепка другой. У меня с изобразительным искусством дело обстояло хуже. Как ни любил я обожаемую всеми студентами Татьяну Валериановну Ильину, проклятые черепки сдавал ей ТРИ РАЗА, да так и не сдал, пока жена не написала мне реферат. У Ильиной имелось прозвание — «ренуаровская женщина». Зная свое сходство с моделью одного из портретов Ренуара, она даже прической лишней раз подчеркивала это совпадение. Все в ней было красиво, все отвечало преподаваемому ею предмету. Искусство Греции и Рима, стиль романтический, готический, барокко, классицизм, романтизм и даже конструктивизм проникли-таки в мою головушку и закрепились там. Мне легко работать с художниками, имея багаж знаний, данный этим замечательным педагогом. Эрмитаж, Русский музей мы знаем как свой дом и к любой картине находим кратчайший путь в лабиринтах музея.

Не всегда посещая лекции, я все свободное время отдавал практической работе. В течение месяца умудрялся ставить спектакли на четырех площадках одновременно: в Ленинградской оперетте «Ящерицу», в хореографическом училище «Вечно живые» Калниньша, в Консерватории «Бык на крыше» Мийо и программу номеров в Ленконцерте у Лаури. Утром с восьми — Ленконцерт, с десяти —

оперетта, с семнадцати — училище, с девятнадцати — театр Консерватории. Иногда возникали сбои, менялось время в какой-либо из точек, тогда я все «валил» на консерваторские экзамены, дескать, «учеба — прежде всего». Я говорил К.М. Сергееву: «Извините, завтра в такое время не могу — у меня зачет». И тут же В. Воробьеву в Оперетте: «Завтра экзамен». Крутился как белка в колесе. Шло время становления, хотелось многое сделать, везде успеть. Дня не хватало, и мы с Салимбаевым ночью подрабатывали в Варьете как артисты балета. По всему общежитию Консерватории бегали двое детей — моя дочь Малика и его сын Данька. Их надо было кормить. Но все равно прежде мы грызли науки, потом уже сухари.

С историей балета худо-бедно, но как-то шло. А вот с драматургией, которую вела всеми уважаемая Людмила Андреевна Линькова, образовался у меня сплошной затор. В то время я совсем не умел выражать свои балетмейстерские мысли на бумаге. Описать каждый образ, что и почему кто делает, каждую конфликтную ситуацию, какими средствами выразительности это все выявляется — оставалось для меня просто непосильным трудом. За все годы учебы я так и не сдал ни одного либретто. А устно о том же мог говорить много и, видимо, неплохо, потому что не — сдача бумажек мне прощалась. Людмила Андреевна ко мне хорошо относилась, наверное, из-за того, что лекции по истории балета я писал в стихах. Слово «стихи» тут, разумеется, условно, но главные мысли лекции в таком конспекте вполне отражались.

Вечером в общежитии разгорались творческие баталии по поводу избранной профессии. Воображение подогревалось когда легкими, а когда

и крепкими напитками. Бытовая комната превращалась в арену битвы представителей разных крайностей. Великий теоретик хореография В. Салимбаев имел по поводу любой ситуации свое мнение. Кроме умения хорошо готовить киргизские блюда, он еще обладал даром безостановочной речи. Надо было видеть, какие поддержки они придумывали в коридоре с Лешей Бодраком. Стихийная, невозможная, неустойчивая композиция держалась, кажется, только на крепком русском слове, а когда она рассыпалась, ее создатели походили на парашютистов, приземлившись без парашютов.

В отличие от коллег-студентов, я не умел придумывать движения и позы заранее. Войдя в зал и начиная что-то изображать перед зеркалом, я вместо придумываемого образа видел свою несуразную лохматую фигуру, и вся охота к сочинительству тут же пропадала. И до сих пор, если не вижу перед собой живых артистов, мозг мой не способен что-нибудь придумать. Артист — это краска для моей картины, краска сложная, многоцветная, и если не удастся составить из этих красок композицию, тут и рождается чудесное, несравнимое, всегда неповторимое чувство, «что стоило жить и работать стоило».

Балетный зал, оскал зеркал...
Загнанный, в поту, вытаскивающий
занозы из всех частей тела,
пришмякнутый творчеством своих
друзей, — думал я о жизни.

Учитывая специфику двигательного аппарата, в те давние времена дирекция Консерватории расположила балетные залы под самой крышей здания. С крыши видать далеко, только где то окно? Нельзя не охарактеризовать творческие мастерские, жилой дом всех обучающихся хореографии,

стены, пропитанные запахом пота и многолетней пылью прошлого.

Большой зал — длиннокоридорная кишка с зеркалами и палками, мемориальной доской с позолоченными литерами, величественным портретом создателя всего в хореографии России, и кафедры в том числе, — Ф.В. Лопухова. Древний пол, ощетинившийся тысячами заноз, сражался оними с будущими реформистами. Безоконное пространство поглощало мысли и дела создателей новой жизни. Попав однажды в ату шкатулку, ты заболеваешь чем-то вроде алкоголизма, попадаешь в необъяснимую манию чуда, наркотическая страсть прошлого поглощает и думы, и помыслы, ты — в святая святых беременности зала. Легкая атмосфера зачинания спустя пять лет с шиком и блеском выплевывала в жизнь Боярковых, Алексидзе, Майоровых, Елизаровых, Дементьевых и других хореографов.

В мое время студенты дневали и ночевали в балетных залах. Крепкий чай, печенье — вот и вся еда бродячих охломонов в рваных тряпках, изгибающихся у зеркала в немислимых позах и движениях. И зал улыбался своим детям, отдавая им свое тепло, иногда подтрунивая и подшучивая над их творчеством. Зал видел много: слезы не поступивших, визг принятых, недоумение иностранцев, радость творчества и горечь разочарования; зал принимал участие в заговорах и интригах и в великой магии зарождающейся любви.

В этом зале родились мои три балета: экзаменационный «Вечно живые» Калниньша и спектакли для театра — «Арлезианка» Бизе и «Бык на крыше» Мийо, а также многие опусы мозготворчества. Неумение сочинять «на себе» доставляло огромное

удовольствие. Пытаясь стать с братьями по разуму на одну ногу, я старался изобразить некие телодвижения. Бегемот в зоопарке — гармония рядом со мной. Есть причудливая неестественность в рисовании на себе. Движение арабеска мужчины, минимум от женского, выпуклость груди изменяют линию тела, «стальные пальцы» отличительны от того, на чем продвигаюсь и т. д., и т. п. Такого творчества едва хватало на десять минут, и, все послав, я сам шел...

С первых дней периода юношеских постановок и до сего дня мне нужен «мольберт с красками». Не важна их выразительность, апробированность сценой, важно, чтобы они были перед глазами. И уже отталкиваясь от материала, разрабатываешь идею будущего произведения. Смешивая цвета, стили, эпохи, литературный источник, музыку, физические и творческие возможности артистов, учитывая материальные затраты театра, работу с художником, дирижером, заведующим постановочными цехами, рабочими, осветителями, всем огромным механизмом, называемым «Его Величество Театр», ты пытаешься зачать спектакль, как ребенка, и дать ему Свет, дать дорогу в жизнь, а она — ой, как нелегка! Пусть ты уже поработал во многих театрах, в разных театральных жанрах как постановщик, но всегда остаешься один в поле воин. Каждый артист — мир, живущий по своим законам, а ты вторгаешься в него, создавая, разрушая, меняя его устои. У актера (актрисы) ушла жена (ушел муж), другой всю жизнь живет в общежитиях, отчаялся выбраться, некоторых где-то в «верхах» опекают — попробуй тронь, некоторые видят в тебе того, кто оправдывает все их

надежды, у них не лицо, а знак вопроса, их жилистые пенсионные мышцы натянута тугой тетивой, солистов манят зарубежные гастроли, а то и вообще отъезд из страны, по закону совести нет права удерживать их во имя искусства — такова страна, такова жизнь. Нет числа всему, что на тебя выпадает и что часто оборачивается против тебя, но если ты художник, если кровь твоя горяча, то все только что сказанное ты должен привести к общему знаменателю — спектаклю! Зрителю не нужны, не интересны проблемы театра, балетной труппы, ему не объяснишь, почему вместо двадцати человек на сцене десять артистов кордебалета, почему сняты па-де-де, па-де-труа, почему, бывает, принц чуть не рассыпается на сцене, а задник в спектакле кочует из одного балета в другой. Зритель платит деньги, жизнь за занавесом ему безразлична. Кому поведать, что потребность ставить буквально удушает, мозги раскалываются от сюжетов, безумных идей, но твой внутренний мир не востребован, свежие краски твоей палитры не нужны, репертуарной политике нет до этого дела, и ты гибнешь в попытках что-то изменить. Искусство балетмейстера сиюминутно.

Нельзя мысли и чувства запихнуть в ящик, отложить его до лучших времен, как клавиш или рукопись, или написанную картину. И снова, как прежде, ставишь исторический памятник, ничего не говорящий ни уму, ни сердцу твоему.

А годы идут. И тогда ты встаешь «на крыло», летишь в любые края и веси в поисках работы, рабочей жизни. А небо — облачное и мрачное, путь твой теряется в черноте.

Но деваться некуда, и ты летишь, напрягаясь из последних сил, надеясь,

что все же выйдешь на солнце, что оно озарит тебя светом, одарит теплом, поможет взойти всему лучшему, что заложено в тебе, и ты выскажешь все то доброе и заветное, что даст твоей жизни смысл.

Облезлый, обшарпанный коридор завешан афишами работ выпускников, дверца в маленький скворечник, именуемый кафедрой. Два стола, диван, небольшой шкаф, древняя пишущая машинка, любимая лаборантка Алла Ульяновская, узкое помещение кафедры.... Если на кафедре собиралось около пяти человек, я обязательно цеплялся за чужие плечи.

Студенты, педагоги и просто самые разнообразные лица сновали туда-сюда. Это был пчелиный улей с огромным количеством пчеломаток. У каждой «матки» был свой «рой». Все они мирно сосуществовали под одной крышей. Ни мы, ни педагоги не были пуританами и иногда в таком кругу могли попить чаю с коньяком. Такие минуты хранятся в памяти до сих пор. Великие профессора, слегка разморенные чаем, уходили в воспоминания о прошлом. Из глубин их памяти всплывали величайшие истории, байки и анекдоты о театральной жизни прошлых лет. Любая история заслуживает записи, а рассказчики были великолепные.

Описываемые ими люди возникали как живые. Особым даром рассказа обладали Роман Ириархович Тихомиров и Исаак Давыдович Гликман. На поле боя выходили титаны, земля дрожала от их взаимных выпадов, нападение вызывало защиту. Мы смотрели на них как римляне на гладиаторов. Высокопарность Гликмана — «Послушайте, мой любезный друг» — разбивалась о седой, точеный монолит Р. Тихомирова. Будучи зав.

кафедрой режиссуры, Роман Иринархович помнил о нас, о хореографах, и довольно часто привлекал для участия в своих постановках по городам станы. Такие будни превращались в праздники. Тайны руководства труппой мы познавали из уст великих мастеров в нашем маленьком скворечнике.

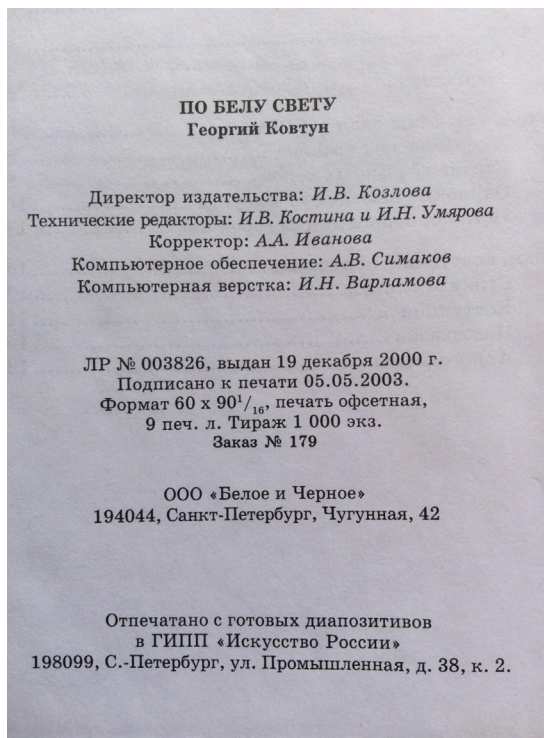
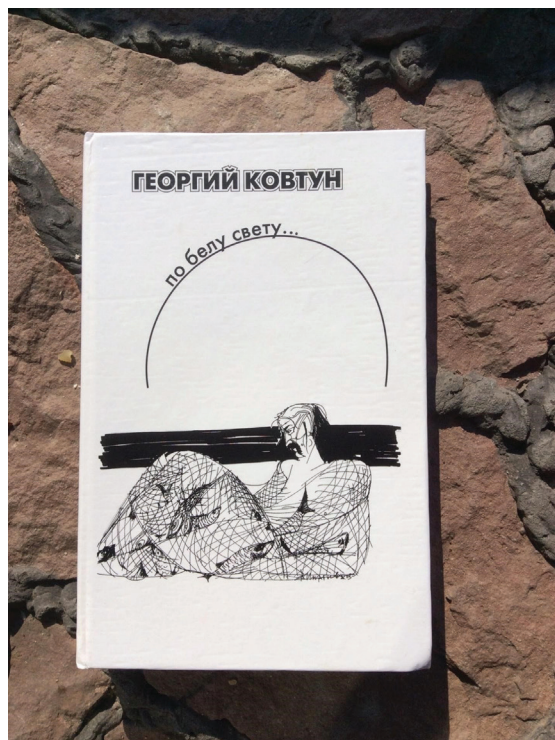


Рисунок 4,5. Обложка книги Г. Ковтуна «По белу свету» и страница выходные данные книги. 2000 г.

Г.А. Ковтун

Россия, г. Санкт-Петербург

«АВТОГРАФ»

Аңдатпа

Белгілі Ресейлік режиссер-балетмейстер Георгий Анатольевич Ковтунның «Қолтаңба» атты кітабынан «Жарық дүниеде» («По белу свету») деп аталатын үзіндісі оқырманға шынайы балетмейстердің алғашқы кәсіби қадамдарын көрсетеді. «Қолтаңба» атты эсседе автор нағызғы режиссер ретінде Ленинград консерваториясының студенті ретінде кең әрі көркем көзқараста өзінің жастық шағының жарқын күндері мен естеліктерінен сипаттамалар береді. Автор Ленинград консерваториясы «Балетмейстерлік өнері» кафедрасында жұмыс істеген көрнекі педагогтардың портреттерін зор ықыласпен суреттейді. Бұл портреттер «достық шарждары» автор кітабында өз ұстаздарының жоғары кәсібилігіне, шыдамдылық пен түсіністігіне деген жылылығы мен терең құрметін білдіреді. Жеңіл де ойнақы, әзіл өзін сынай отырып жазылған формадағы консерваторияда оқып жүрген шығармашыл студенттің ойларын суреттейді және өз уақытында студент үшін орындауға мүмкін емес көрінген оқу тапсырмаларын бағалайтын сезімдерімен бөліседі. Өзінің тіл байлығымен автор алғашқы жолдардан бстап соңына дейін оқырман назарын тарта біледі.

Трек сөздер: балетмейстер, суртеші, жасампаз, бейне, рухани өмір, тұтастық, ұрпақтар тартымдылығы.

G.A. Kovtun

Sankt-Petersburg, Russia

"AUTOGRAPH"

Abstract

An excerpt "Autograph" from the book "On the World" by the well-known Russian director-ballet master

Georgy Anatolyevich Kovtun opens to readers the first steps of the professional development of the Ballet Master himself with a capital letter. In the essay "Autograph", the author, as a genuine director, conveys the essence of the character of the life of a student at the Leningrad Conservatory, picking out the most vivid pictures and memories of his youth with a broad artistic look. Very warmly and with great gratitude, the author draws portraits of outstanding teachers of the Leningrad Conservatory, who worked at the Department of Art of Choreographer. These portraits, as "friendly caricatures", hands the warmth and deep respect of the author of the book to their teachers for their professionalism, patience and understanding. Written in an easy and relaxed manner, with humor and a certain amount of self-criticism, the chapter richly reflects the author's thoughts on the student's life of a creative person at the conservatory and contributes to the transfer of a certain assessment to past impressions about educational tasks, which seemed unrealizable at one time. The rich language of the author keeps the reader's attention from the first to the last line.

Keywords: choreographer, artist, creator, painting, spiritual life, integrity, attractiveness of generations.

Сведения об авторе: Ковтун Георгий Анатольевич – Заслуженный деятель искусств России. г.Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: georgiykovtun@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Ковтун Георгий Анатольевич – Ресейдің еңбек сіңірген қайраткері. Санкт-Петербург қ., Россия.
E-mail: georgiykovtun@mail.ru

Authors date: Kovtun Georgiy Anatolievich Honored Person of Arts Russia. S.-Petersburg, Russia.
E-mail: georgiykovtun@mail.ru

Мазмұны/ Оглавление/ Table of Content:

PHILOSOPHY

Khalykov K. COMMUNICATION OF KAZAKH TRADITIONAL MUSIC WITH THE PHENOMENONS OF THE GREAT SILK ROAD 7

Nurlanova K.Sh. SYMBOL OF THE WORLD IN THE TRADITIONAL ART OF KAZAKHS 19

ART STUDIES

Nurpeis B.K., Zhaxylykova M.B. A NEW TURN IN THE ART OF KAZAKH DIRECTING 35

Хамидова М.А. О КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА 42

Кабдиева С.Д. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ РЕЖИССУРЫ 49

Karzhaubaeva S.K. THE AESTHETICS OF THE KAZAKH THEATER 56

Касымходжаева С.Б. КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ НА ТРАССЕ «ВЕЛИКОГО ШЁЛКОВОГО ПУТИ». НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 62

PEDAGOGY

Джердималиева Р.Р. ТВОРЧЕСТВО ИСПОЛНИТЕЛЯ В СВЕТЕ ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ МУЗЫКАЛЬНО – ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ 68

REVIEW

Ковтун Г.А. «АВТОГРАФ» 79

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

K.Khalykov

COMMUNICATION OF KAZAKH TRADITIONAL MUSIC WITH THE PHENOMENONS OF THE GREAT SILK ROAD



Figure 1. The Map of the Silk Road passing through Kazakhstan from China to Rome

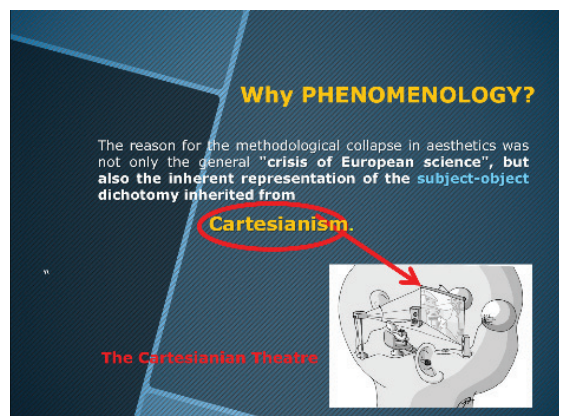


Figure 2. Edmund Husserl's 'Cartesian reflection's in a Logical research. The Cartesian Theatre.



Figure 3,4. The Religions of The World in a Cosmological System. "Tengri" is the master of Heavenly Peace and Cosmos.





Figure 5. Religions that the spread along the Silk Road: Tengrizm, Budhizm, Maniheian, Cristian and Islam.



Figure 6. Kazakh Folk Music Instruments: stringed-plucked (kobyz, dombra, zhetygen, shang kobyz, adyrma, sherter), wind (kernei, syrmai, sybyzgy, saz syrmai, yskirik, tastauyk, uran), drams (dabyl, syndauly, kepshik), ringing (syldyrmak, asa tayak, konyrau), noise (zyryldak, sakpan, tai tyiak, shatyrlak).



Figure 8. The Kazakh first instrument – Kobyz invented by Korkyt. The similarities and differences of some stringed-plucked instruments spread along the Silk Road.



Figure 7. Kazakh musical instrument zhetygen.

Г.А. Ковтун

«АВТОГРАФ»

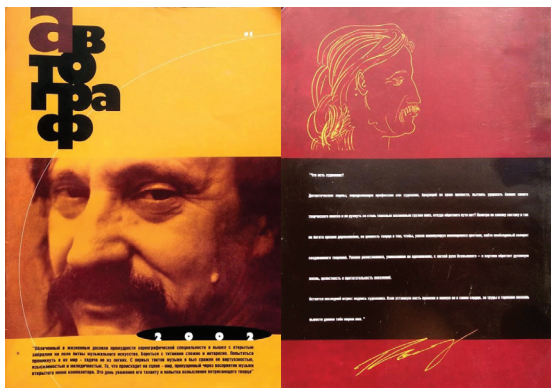


Рисунок 1. Книга-отрывок «Автограф» из книги «По белу свету» известного российского режиссера-балетмейстера Г.А. Ковтуна.

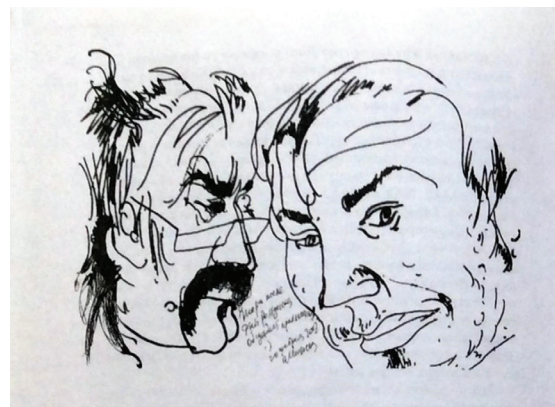


Рисунок 2. Эти портреты, как «дружеские шаржы», передают теплоту и глубокое уважение автора книги своим педагогам.

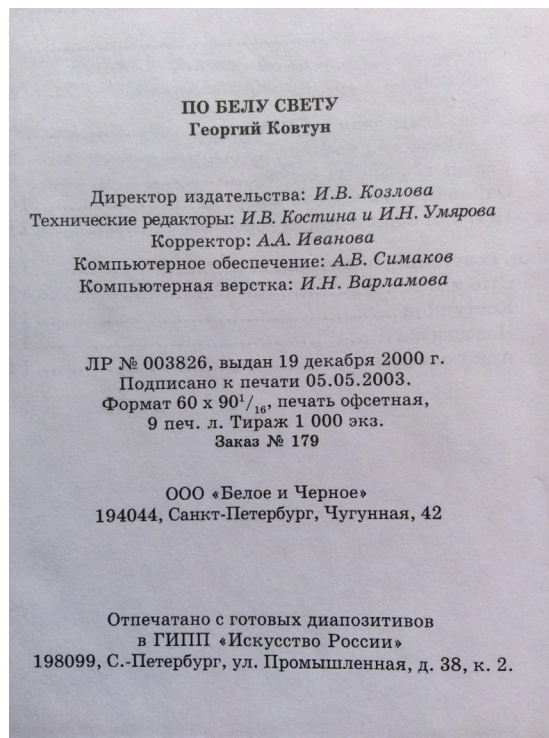
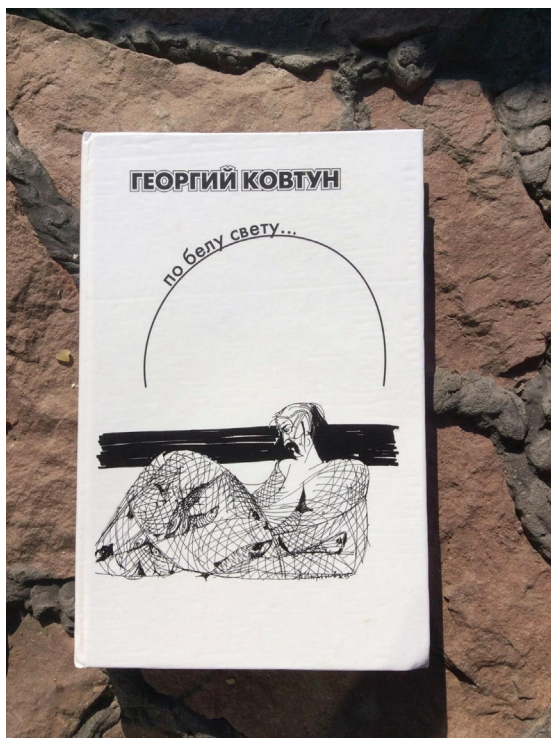


Рисунок 4,5. Обложка книги Г. Ковтуна «По белу свету» и страница выходные данные книги. 2000 г.



Рисунок 3. Очень тепло и с большой благодарностью автор рисует портреты выдающихся педагогов Ленинградской консерватории. Кафедра «Искусство балетмейстера».

Подписано в печать 19.01.2018. г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Цифровая HP CM 6040
Гарнитура FranklinGothicITC, Literaturnaya
Объем 13,75 п. л.
Тираж 300 экз.
Заказ № 15

Отпечатано в типографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова
г. Алматы, ул. Каблукова, 133