

ISSN 2414-4177
Индекс 74892



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

N4 | 2016

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
№4 | 2016

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Бибигуль Нусипжанова

Бас редактор, педагогика ғылым. канд, профессор, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Т.Жүргенов атын. ҚазҰӨА ректоры

Қабыл Халықов

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

Гаухар Алдамбергенова

Пед.ғ.д., профессор., Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті ректоры (Қазақстан)

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

PhD докторы, профессор, Аберистунт Университеті
Аберистунт 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.меңг. (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 Нұрпейіс

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 қауіпсіздік сұрақт. 6-ша ғылыми форум (Германия)

Масако Сага

Нихон Университетінің профессоры (Жапония)

Мұрат Сәбит

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

Ера Ааро Тараси

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)

Санг Ву Хонг

PhD докторы, Гуэнгсанг Ұлттық Университет. проф. (Корея)

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасы Инвестициялар және Даму Министрлігінде тіркелген.

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

Редакторлар Сорокина Юлия
Көшербаев Жанболат
Әубәкір Нүркен

Корректорлар Шумских Елена

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

ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
№4 | 2016

УЧРЕДИТЕЛЬ

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бибигуль Нусипжанова

главный редактор, Заслуженный Деятель РК, кандидат педагогических наук, профессор, ректор КазНАИ им.Т.Жургенова

Кабыл Халыков

зам. главн. редакт., д. филос. н., проф., проректор по науч. работе КазНАИ им.Т. Жургенова (Казахстан)

Гаухар Алдамбергенова

д.пед.н., профессор., ректор Казахского государственного женского педагогического университета (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 Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Шалабаева Гульмира

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 Маргонова

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

Санг Ву Хонг

доктор PhD, профессор Гуэнгсангского Национального Университета (Корея)

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 Сорокина Юлия
Кошербаев Жанболат
Аубакир Нуркен

Корректоры Шумских Елена

Дизайн Серикпаева Жанар
Верстка Земзлини 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

FOUNDER

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Bibigul Nussipzhanova

Chief Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Rector of
T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Kabyl Khalykov

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

Gaukhar Aldambergenova

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Kazakh
State Women's Teacher Training University

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)

Sang Woo Hong

Dr. PhD, Professor, Gyeongsang National University (Korea)

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

Yulia Sorokina
Zhanbolat Kosherbayev
Nurken Aubakir

Correctors

Elena Shumskih

**Design
Page Makeup**

Zhanar Serikpayeva
Pavel Zemzulin

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

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors



THE SEMIOTICS OF A.J. GREIMAS - A EUROPEAN INTELLECTUAL HERITAGE, SEEN FROM INSIDE AND OUTSIDE

MPHTH 02.11.21

E. Tarasti¹

¹University of Helsinki,
Helsinki, Finland

THE SEMIOTICS OF A.J. GREIMAS - A EUROPEAN INTELLECTUAL HERITAGE, SEEN FROM INSIDE AND OUTSIDE

Abstract

The article is about the case of A.J. Greimas – one of the most fascinating, challenging, provocative and substantial scholars. The author tries to look at his contribution both from inside and outside. He takes the liberty to write as an insider in the sense that he became Greimas' pupil in the early 1970s and could follow his legendary seminars in Paris. The author was also able to follow the later developments by personal contact and correspondence and in author's own output in musical semiotics using his method.

Keywords: semiotic, postmodern, structuralists, metalanguage.

Among all the so-called and also would-be classics of semiotics during its history the case of A.J. Greimas is one of the most fascinating, challenging, provocative and substantial. As we know there are many scholars in the history of ideas, 'giants upon whose shoulders we stand' but who never cared creating a school around them in spite of their evident charisma. Yet, Greimas was one of them, but also successful in gathering faithful disciples

around himself who continued the doctrine one created. It is hard to say to which generation of semioticians he would be classified. If the first generation were the scholars of the nineteenth century such as Ferdinand de Saussure and Ch. S. Peirce, then the second one meant probably the structuralists of the 1960s and the third generation the postmodern thinkers picked up from the paradigm, such as Barthes, late Foucault, late Kristeva, Derrida etc.

and simultaneously such unclassifiable figures like Umberto Eco and Juri Lotman. However, remembering the lecture Greimas delivered in Finland in the summer congress of the Finnish Semiotic Society in July 1983 entitled *Vers la troisième révolution sémiotique*, the 'revolutions' were to his mind: 1) invention of semantics by Michel Bréal, 2) invention of structural linguistics by de Saussure and 3) invention of modalities at Paris School around Greimas himself [1] (see DVD Significant Moments in the History of Semiotics in Finland and elsewhere, 2007, E.Tarasti).

In this essay I try to look at his contribution both from inside and outside. We could distinguish here four phases in chronological order: 1) origins in Kaunas, 2) beginning: *La sémantique structurale* (1966), 3) Height-generative course – *Dictionnaire* (1979) and 4) post-Greimassian developments. In fact, I found rather similar periodisation of Greimas's career in the essay written by Paul Perron (in Cobley 2001:194); Yet he speaks of three phases as a) defining subject/object relations by canonical narrative scheme, i.e. either subject has an object or is conjunctured with it or he does not i.e. he is disjunctured from it, b) modal grammars portraying the subject's competence and c) semiotics of passions i.e. how passions modify action, one may say this is the supremacy of modalities. This equals to the third phase in my classification.

Yet, I take the liberty to write as an insider in the sense that I became his pupil in the early 1970s and could follow his legendary seminars in Paris. I was also able to follow its later developments by personal contact and correspondence and in my own output in musical semiotics using his method. However, since the 1980s I was more in the U.S. and got new impulses from Bloomington, and could see

his approach also from outside, by the eyes of different other schools. In general, reading the Greimas literature through anthologies, encyclopedia, monographs you may also notice two basic types of discourse around him: one is maintained by his faithful disciples trying to preserve the metalanguage intact from any changes and transformations as to terminology. They continue the heritage but problem maybe that other scholars in the global semiotic community do not always understand their vocabulary. On the other hand, the evaluations in encyclopedia and course books on semiotics in English do not really catch his contribution but classify him in such a manner which either covers its essential aspects or straightforwardly do not comprehend his true nature. So we have to balance between these approaches to avoid the Skylla and Kharybdis of these extremities.

Early influences: Sesemann

There is something similar in the early phases of such scholars normally considered as adversaries, as Thomas A. Sebeok, namely the oblivion of the early stage of their careers: in the US no one spoke any longer about the Finno-ugrian background of Sebeok as a Hungarian and distinguished scholar of Tcheremiss and other Siberian Finnougric tribes. Nor has anything been said about Greimas's years of study in Kaunas, although it is often just those young years which are decisive in one's life offering a store of ideas to which one later returns. Before Rimtautas Kasponis started to gather documents systematically on the childhood and youth of Greimas (Kasponis 2014) very little was known about them [2]. In this essay I shall not deal with biography as such but it is significant what he studied and under whom at Kaunas University in the 1930s

in the prewar time. His study book shows [3](see Tarasti 2015: 379, document from Kasponis's sources) that he took a course on logics by the famous Lithuanian but half Finnish philosopher Wilhelm Sesemann, who was stemming from the Parland family in Finland (the most remarkable figures in the history of Finnish semiotics being Henry and Oscar Parland, see Parland 1991)[4]. Particularly we know from the cultural essays written as early as in the 1920s by Henry, who was a kind of "Roland Barthes before Barthes", that semiotic ideas had come to his mind via the St. Petersburgian linguist Zirmunski who was so close friend to Sesemann that wrote a preface to his *Aesthetics*.

So Greimas came into circles of Sesemann, but also of another scholar Lev Karsavin. Karsavin was a philosopher as well and cultural historian whom Sesemann had tempted to settle to Kaunas University, Karsavin belonged to the Russian intelligentsia of the 1920s, his sister was a famous ballerina Karsavina. But Karsavin had learned the Lithuanian language so well that later Greimas wrote: it was Karsavin who showed him that Lithuanian could be also language of science. The life of Seseman has been studied by the German scholar Thorsten Botz-Bornstein; the Lithuanian philosopher Leonidas Donskis has edited Seseman's *Aesthetics* in English (translated by Mykolas Drunga) [5]. Let me note that the English version of this major work by Sesemann was long time a project between me and Greimas in the 1980, and we had correspondence about this issue which was, however, not realized then. If we think of possible intellectual impact of Seseman on Greimas, we note that the former had studied philosophy in St. Petersburg and then at the University of Marburg. In Germany he discovered

the neo-Kantian school of Marburg and Freiburg, Nicolai Hartmann, who would become the towering figure in modern German philosophy, and was Sesemann classmate in St. Petersburg classical gymnasium. Influenced by Nikolai Lossky's intuitivist philosophy, the neo-Kantians' ideas, Hartmann's ontology and philosophical anthropology and also by phenomenological philosophy, Sesemann wrote in German and Russian numerous articles on philosophical idealism, classical and modern epistemology, logic and aesthetics [5](Donskis 2007: xxv, in Seseman 2007).

As we know, there is a direct line via Ernst Cassirer's philosophy of symbolic forms and neokantianism to structuralism. In later Greimas his three categories of discoursivisation, spatiality, temporality and actuality stem from Kant and his a priori categories of space, time and subject. So the origin may lie here.

Moreover, was Seseman familiar with Russian formalism although did not quite accept all its ideas. The most important point I could find there was that meaning was always something *ungegenständlich*, immaterial; so to study it empirically was very hard. In fact, in Greimas and his notion of isotopy we find the same argument – although isotopies could be said to consist of recurrent classemes – and in the semiosphere by Tartu-Moscow school or to put it like the American semiotician John Deely: sign is never a thing, it is an object [6](Deely 2001 419,564, et passim).

Botz-Bornstein has moreover discovered that for Seseman the meaning was neither totally subjective to be studied as the state of human mind nor completely objective i.e. existing in a text, but living between them, in a form he saw to possess a certain rhythm (note already what the late Greimas spoke about tensivity and

valence). Sesemann was influenced by Russian formalism but his view on the form was rather dynamic, almost kinetic. The place where he put it between the subjective and objective comes close to Greimas's concept of *le monde naturel* which was not at all anything natural but already semiotized by the human mind.

As said, Zirmunski was Sesemann's close friend. The Lithuanian scholar Rimtautas Kasponis has studied the youth of Greimas and discovered a lot of things. However, Sesemann also criticizes Russian formalists; his view of structure was that it was inner rhythm which constituted the true aesthetic moment. This was close to Lossky's notion of organic whole or neokantian efforts to dynamize static logical systems. Elsewhere Sesemann however emphasized the two forms of knowledge: *kennen* and *wissen*, of which the first one was more important (in French philosophy it was Vladimir Jankelevitch who had a similar distinction between *connaissance* and *savoir*).

Not the notion of 'device' *priem* from Sklovski was the true essence of an art work. Of it Sesemann said in his study *Iskusstvo I kul'tura* which by the way appeared in the same year as Heidegger's *Sein und Zeit* in 1927: "the notion of device as used by the school of the Formalists which is for them a substitute for form in spite of all the methodological convenience it offers it cannot be considered sound from a philosophical point of view. Form understood only as a device of artistic expression takes in a subjective-intentional character and seems to exist without any relation to the material itself" [7] (quoted from Botz-Bornstein p. 41). Yet, elsewhere he said: "Formalists are absolutely right in insisting that poetics should above all flow out of linguistics." But Sesemann's 'formalism' is

an aesthetic one" (ibid p. 41), but it is true that he was a philosopher and aesthetician in the first place and moved on another level of abstraction than more concretely thinking formalist scholars.

Vladimir Propp [8]

Now we still have to think of how the ideas of Vladimir Propp came to Greimas since my hypothesis is that there might be even here a 'Finnish link' 'Certainly then the name which first dives up is Vladimir Propp. The innovation made in *Morfologija skazki* as early as in 1928 is decisive. Now we can only ponder from which kind of network of ideas it emerged in order to understand its fecundity. The basic realization of Propp when dealing with Russian fairy tales was that elements of one tale could be transferred to another tale without any change. For instance, Baba Yaga can appear in most diverse fairy tales and plots.

The very notion of plot is defined as follows: one chooses at random one part of a tale, and provides it with word 'about' and then definition is ready: for instance, tale containing a dragon fight is of type: fairy tale about fight with a dragon. Propp found all other classifications earlier unsuccessful. For Veselovski plot consisted of several motifs, a motif develops into a section. Plot is a theme which consists of various situations. For him motif is primary, plot is secondary. But Propp thought that we have to first segment a tale, only thereafter can we make comparisons.

To which extent Propp used the Finnish school of folkloristics for his achievement?

Vilmos Voigt answered to my request by a letter:

"In Russia N. P. Andrejev appeared in the Folklore Fellows series, in which his two books have been published. I do not know where is his correspondence with Kaarle

Krohn and Antti Aarne. Andrejev was a professor at St. Petersburg University, an old-fashioned fairy tale typescholar. Probably he was the first who thought that one should make a catalogue of Russian folktale types. The *Russkoe geograficheskoe obshchestvo* (whose director was the famous orientalist Duke S. F. Oldenburg) founded a *skazochnaja* committee, a research committee for folk tales. It invited Propp to make a catalogue of fairy tale types. Propp got a grant but soon thought that Aarne's system was outdated and when he had read through Afanasjev's classical fairy tale collection, he realized that many fairy tales followed the same structure.

This was the birth of Propp's morphology. He wrote his own book three times. First it was a narrative story, what was really no morphology at all. Committee did not accept that writing".

Levi-Strauss published his comments on Propp in his essay in *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée* no 9, mars 1960 entitled "L'analyse morphologique des contes russes" and simultaneously in English in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 3, 1960. He starts it by saying that those exercising structural analysis have been often accused of formalism. This means that form is determined by its opposition to the matter which is alien to it. Where as structure does not have any separate contents: it is the content put in a logical organization, which is conceived as a property of the real" [9] (Levi-Strauss 1960, 139).

Lévi-Strauss praises the translators of Propp's work who have done an immense service to the human sciences by their work. Levi-Strauss then comments Propp and admits that his criticism of previous scholars is justified (Miller, Wundt, Aarne,

Veselovsky): problem is that one can always find tales which belong at the same time to several categories because classification is based upon types of tale or themes which they enact. The distinction of theme again is arbitrary. The classification of Aarne provided an inventory of themes which is of big help but the segmentation is purely empirical, although belonging of one tale to one category is always approximate.

Propp's work was indeed celebrated by the structuralist movement by and large. For Greimas it was one of the starting points for his school and he launched the discussion in his *Sémantique structurale* in 1966. He paid attention like Lévi-Strauss that the list of Propp could be made more economic and as to actant and actors doing the functions one could distinguish what he called **mythical actant model** with six members: subject, object, sender, receiver, helper and opponent.

However, the concept of an actant appears in his book much earlier than he speaks about Propp in the chapter *A la recherche des modèles de transformation* [8] (p. 192). Also Greimas tried to reduce the number of functions. Yet, the history of structuralism by Francois Dosse mentions Russian formalism rather passingly and only when it has impact on French structuralism. However, when Propp's book appeared at Seuil in 1965 it became the source of inspiration for the whole structuralist movement. It had appeared in English in 1958 thanks to the initiative of Jakobson and effort of Thomas a Sebeok, yet Levi-Strauss had discovered it as early as in 1960 [9].

Not only Greimas tried to improve Propp but also Claude Bremond in his *Logique du récit* tried to show that the functions were always following three phases: first, there was a possibility for an action i.e. virtuality, then one could choose either

passage to act or not passage to act, and if positively, then achievement or non-achievement. Nevertheless, even this idea has been anticipated by Boris Asafiev in his intonation theory speaking about musical form as a process and stating that all music was based upon three phases: *initium*, *motus* and *terminus*, like in tonal music tonic, dominant and tonic – which could again serve as a new initium for next phase (like in Wagner's opera as a *Kunst des Überganges*, whereas the terminus serves a diminished seventh harmony from which the musical wave can go to any direction whatsoever).

But there were also other scholars working further with Proppian model. If Lévi-Strauss had changed his linear change into an achronic matrix, this was elaborated further by Elli-Kaija Kongas-Maranda and Pierre Maranda in their article on "Structural Models in Folklore" appeared in *Midwest Folklore* Fall 1962. They list earlier studies on structure in folklore as Propp's Morphology and Levi-Strauss, Sebeok and Alan Dundes. The primary goal of all of them was to find out the smallest operational units of structure. Aarne proposed it as 'type' 1910, Propp as 'function' in 1928, they were both content units without operational value. Then Thompson proposed 'motif' 1932 and Levi-Strauss 'mytheme' in 1955 (study on Oedipus myth). The latter was a contentual structural unit consisting of a relation between subject and predicate. Ultimately Dundes proposed in 1962 a 'motifeme', which was an act of a protagonist, taking into account its meaning in the whole fairy tale. Yet for Köngäs-Maranda the crucial problem was to find the opposed pairs and the mediator between them. This could be put in the simple formula A :B: B: C. Levi-Strauss's scheme $fx(a) :fy(b): fx(b): fa - 1(y)$ had to be understood as a

formulation of the mediating process. Then Köngäs-Maranda were able to portray different types of mediation, starting from the analysis of a Tsheremiss story by Thomas A. Sebeok, these were zero-mediator, unsuccessful mediator and successful mediator. In fact, the Köngäs-Maranda scheme was very close to the ones Greimas proposed as the ultimate goal of his analyses, an extremely abstract algebraic formula.

It is interesting to notice how similar ideas emerged at the same time in many countries and academic environments.

When the structuralist fashion lost its attractiveness, what remained was the narratology, which could still consider Propp as its pioneer. Especially almost all canonical analyses of stories start with segmentation. For instance, even in musical narratology this functions, like I have tried to show in my study of G minor Ballade of Chopin with its modal grammar. But it is as Ugo Volli has said about such use of Propp, that since Propp various authors have tried to extend the morphology to other narrative genres, like myth, legend, popular literature, and modern novel. But in order to do so it is necessary that analysis is brought upon a higher level of abstraction [10] (*Manuale di semiotica*. 111). It is hard to imagine any other type of systematic narrative study than just stemming from Proppian 'functions'.

Anyway, the above mentioned Antti Aarne and the Krohn brothers constituted the so-called 'Finnish school of folkloristics'. I had never heard about it before my journey to Brazil where I bought a study by the Brazilian anthropologist Renato Almeida entitled *A Inteligencia do folklore*. and to my surprise there was a chapter on Escola finlandesa. Yet, if we argue that Propp got his intellectual

impulse to his *Morfologija skatzki* from this Finnish school it might be a little exaggerated. As Vilmos Voigt has put it, Propp rather criticized Aarne's methodology. Likewise Grigori Levinton from St Petersburg European University told me that the Finnish connection was a wrong hypothesis. Nevertheless, thinking of all this network of ideas around the young Greimas in Kaunas, Seseman, Karsavin, Zirmunski behind etc. and then a little later Greimas in the mid-1960 after the outcome of the French translation of *Morfologija skatzki* by Propp by Seuil, this is perhaps not so far-fetched. Why it could then be important? Of course because of the origin on the whole discipline of narratology stemming from these sources.

Beginning of Greimas's structuralism

We may now skip over the postwar phases of years of wandering by Greimas via Alexandria and Ankara to finally to France. Of course we should not forget the friendship between Roland Barthes and Greimas which was established in these years abroad. In the history of structuralism by Francois Dosse it has been mentioned that the year of 1966, the outcome of *Sémantique structurale* by Greimas in the year of "les succès structuralistes" was stemming from the seminaire of Greimas in 1963-64 at Institut Poincaré. Dosse says: *L'insistance que met Greimas à défendre une sémiotique générale embrassant tous les systèmes de signification à l'ouverture du travail linguistique sur tout autres champs*[11] (Dosse 199:262). So a.o. *Elements de sémiologie* by Roland Barthes in 1968 was clearly written in the Greimassian perspective of general semiotics. Then once Greimas got his post at EPHE in 1965 with the help of

Lévi-Strauss structuralism had a steady foothold in French academic life.

What was involved was in fact a kind of 'linguistic turn' in the French soil. Yet, the characterisation of Dosse is correct and more justified than in later encyclopedia of semiotics which all emphasized the linguistic, text based, aspect of Greimassian semiotics, although obviously since the beginning its goal was more 'universal' and transdisciplinary. However, the scientific ideal of structuralism was apparent in *Sémantique structurale* i.e. extreme formalism and formalization, so that the final result of any analysis was a quasi-algebraic, achronic structure. Dosse is ironizing this: someone had ready a Greimassian analysis of marriage, which ended after one thousand pages that marriage is a binary structure (Dosse op cit 266) Moreover, Dosse crystallizes his interpretation of the 1960s: In spite of their differences Lévi-Strauss, Greimas and Lacan constituted the trio of the most scientific structuralism, *Ce sont les tríos fleurons de la pensée formelle à son zenith* (op cit 274). Once in a talk with Greimas he said to me that his method is so rigorous that he could sign any study of his pupils, the method would automatically guarantee the results. I did not then have the courage to oppose, while I thought that then there would not be any change or progress in science. *Das alte Wahre war schon längst gefunden, das alte Wahre fass es an as Goethe* put it!

However, when arriving as a young passionate LéviStraussian structuralist to the seminar by Greimas in Paris, I soon noticed that I did not understand almost anything what happened in the lively discussions among mostly Italian, Latin American and French pupils of Greimas. The reception was a such kind: Greimas introduced me as "a compatriote of George

Henrik v. Wright, the philosopher who was successor of Wittgenstein in Cambridge, had developed the deontic logic which Greimas admired. That happened in the mid 1970s, when I also interviewed twice Roland Barthes who would have like to take me to his seminar; yet, when he heard I was already at Greimas, he lost his interest.

Anyway, I quickly realized that I had to study first *Sémantique structurale* and the best way for a foreigner was to translate it to one's own language, in my case Finnish. I started it in Paris but it appeared only much later in 1982 in Finland, after several revisions (Finnish language does not have those Greco-Roman based terminologies and so much new vocabulary of semiotics had just to be invented and translated).

Nevertheless, the time of its publishing was the year of the 'structural' - Dubois had said to Greimas, that if you add after semantics the term 'structural' one thousand copies more of your book will be sold. (Dosse op cit p. 385). It was the time of Lèvi-Strauss's Structural anthropology and Rolan Barthes' *l'homme structural*. Now, what was then the innovative aspect of this important book?

For the first, one could see that it was a time not far afield from phenomenology of Merleau-Ponty, or Karl Jaspers, this philosophy is looming there in the background. First definition of meaning is just the one of perception: one has to perceive simultaneously two different terms. At the beginning the field of empirical field of sign studies is mentioned, as the classification of signs by their signifiers, visual, auditive, tactile etc But it is quickly abandoned in favour of the semantics. The first method he proposes is the semeanalysis, and here we are close to linguistics, of course, and binary oppositions. Also the air of information

theory, cybernetics and computer studies counting on 0 or 1 is present. The analysis of the lexeme 'head' is the model example of such an extremely taxonomic analysis. The level of the semiology is defined.

From Semiotic Square and Isopies to Narratology

Nevertheless, Greimas does not yet actually introduce his famous semiotic square although its elements are already clearly present; as all know the square as such was an old logician's model which Greimas only brought to semiotic discussion. Its purpose has been then to furnish a reading model of any empirical field or phenomenon whose structure and organization are unknown, chaotic, disordered. By square a certain order appears. The origin is purely linguistic on the other hand but in its general meaning and use, the model is an hypothesis of a cognitive deep structure in one 's brain. One can presume that phenomena follow its law and if we know what is S1 and, say, non-S2 we may try to infer what are the missing parts. Moreover, in the case of temporal semantic universes and texts, the square creates a virtuality for expecting what happens next in the 'becoming' of a text. Let us say if composer first gives S2 and non-S1 when does he give to the listener S and non-S2? (This was the case for instance in the Chopin's Polonaise Phantasy as I tried to show). This a narrative arch; tension is created due to this postulated structure. Some have even a mystic view on the square how the signification emanates organically from it. However, more modestly it is an important working method and tool for any research, to be used on any level of a text.

The first really new concept launched there was the one of isotopy. In English perhaps one should rather say 'isotopicity'

i.e. the quality of having isotopies. Yet, this deep level of meaning inherent in any text, based empirically on contextual semes and their recurrence, but cognitively as a mental category making the text coherent, even a most fragmentary one, is already characteristic of expansion of the purely linguistic domain to a more philosophical one. How can one for instance prove the existence of isotopy to the one who does not perceive its presence or understand it? By no means! For instance in the arts of performance one may notice that certain interpretation musical, theatrical, filmique, gestural in dance etc. is wrong. But, it is so wrong that it cannot be corrected by just changing some signifiers: Play here louder, here faster, here more slowly. No, it is wrong because the performer did not catch the isotopy.

One must say that from this moment of launching the isotopies Greimassian semiotics already became something more and broader than pure 'lexicography' as Thomas Sebeok portrayed it or 'narrative discourse grammatics'. Of course essentially Greimas remained faithful to his linguistic turn, for instance he said: *Il n'y a pas des vérités il n'y a que veridiction*, There are no truths, there are only statements about the truth. Moreover, the fact that isotopies appeared and became manifest when they **changed**, like in cases of bi-isotopies or complex isotopies, added an exciting tinge to the notion: for instance, the manner of portraying Boris Godunov and his coronation to a Czar in Musorgsky's opera is convincing just because it is based on two distant chords enharmonically combined, i.e. one note is either G-flat or F sharp and has thus a bi-isotopy. So the atmosphere around the chord is ambiguous, because Boris does not want to be coronated as a Czar. Or Oscar Wilde writes a play: *The*

importance of being Ernest (i.e. Ernest = person, Earnest = honest). As Greimas put it; any witty talk is based on playing with complex isotopies. Later he shows in his Maupassant study how an isotopy makes an otherwise fragmentary text into a coherent one thanks to the spatial isotopy of Paris.

Certainly isotopy is one Greimas's great contributions to the semiotic vocabulary, in fact close to Lotman's semiosphere which as well has been said to be in the origin of any meaning and define it as a continuum of signs (and here extremities touch each other: let us remember the late Peirce and his principle of synechism, of a universe ou '*tout se tient*' as Greimas would have put it!). Isotopy is something to be preserved in any 21st century semiotics, whatsoever being its epistemological ground.

Yet, the riches of *Sémantique structurale* will not end here. The Proppian heritage is present in the actant model. The Greimassian version of Proppianism was just in the abridgement of actants into six major actantial roles: sender, receiver, subject, object, helper and opponent. This remained perhaps the most popular of Greimas's innovations, much applied to different empirical domains. This was prophetically seen by Greimas himself when he made several different 'thematic investments': a philosopher of classical age, Marxist, economic, psychoanalyst. Subsequently he ponders the transformations of Propps functions and glide close and closer to extremely formalized reductions.

A little later came the canonical narrative scheme (see Perron) above which was also put by Ugo Volli as follows: $S \wedge O$ // *soggetto è congiunto con l'Oggetto*, or $S \vee O$ // *Il soggetto è disgiunto dall'oggetto*. Then actions can be portrayed as: $S1 - (S2 \wedge O$

i.e. Subject S1 gives a gift of O to subject S2 i.e makes him conjuncted; or makes so that S2 abandons it, is deprived of it S1 – (S2 V O). And this means that a story starts when S1 – (S2 - (S3 V O): this is the same as make one do something (*faire faire*) or S1 – (S2 – (S3 ^ O) [10, P. 120-123] (Volli 2008: 120-123). These schemes fit to all narratives. In music: when subject is conjuncted to object, he is happy, he only 'is': in tonal music this means 'being' as a static quality, consonant, euphoric, harmony; if one is disjuncted one has to 'do' something, in music: one is in dominant, music is active, dynamic, going towards something, dissonant, searching for the rest and detension.

One might here already think how to situate Greimas in the context of angloanalytic philosophy. The latter has three requirements as Nathan Houser has put them: 1) the linguistic turn – in Greimas: yes, 2) the use of formal logic – in Greimas: yes (particularly later in his theories of modalities), 3) the correct philosophical style – this is hard to say and depends on how you define it.

In this point, one may already question what is the purpose of this type of semiotic analysis. Is this method an extreme reductionism whereby the concrete phenomena are reduced into abstract schemes? For the first, why should we translate all from their original language into a very complicated metalanguage? The answer is that in such a reduction new logical possibilities and worlds are revealed in the studied phenomena, such dimensions which would otherwise remain hidden. On the other hand, such a metalanguage can serve as the international language of scholars, in the intercultural and transdisciplinary field new connections among phenomena hitherto concealed are revealed. Results in one

field can benefit others when the shift from one to the other is made possible by a common metalanguage. For instance, results in the narrative study of literature or cinema can be used in musicology or media or education or sociological or cultural study. This is certainly not far afield from the idea of the unified science once the logical empirists had in the 1920s.

At the end of the *Sémantique structurale* an example of the method is given by a study of George Bernanos novel *Journal d'un cure à la campagne*. If one has seen the movie directed by Robert Bresson on the novel, one would even more understand its existentialist nature. Certainly, the idea of the narrative is focusing around its main protagonist, the young priest in his first vicary, with an idealist Jesus Christ project willing to convert all his village people into true christianism. Yet, he fails because he does not understand **which kind of sign he is** for the people around him. Taking into account the existential atmosphere of the whole one is at the same time fascinated and astonished by the rigouros taxonomic approach of its structural semantics, which by a cold blooded method and glance approaches its existential message. There is an interesting contradiction involved here.

Height: Dictionnaire and Generative Course

Sometime in the mid-1970s Greimas got the idea to put all his notions he had hitherto elaborated into what he called a 'generative course'. The generative models had become fashionable by Noam Chomsky and tree diagrams were applied to all sign systems, even to music as by Lerdahl and Jackendoff 1985 or by conductor Leonard Bernstein in his *Unanswered question*. The grammar

behind any sign manifestation or text was supposed to have a deep structure and surface, and the depth was schematized like in Chomsky's example phrase: John beats his sister. So the originally linear syntactic or syntagmatic chain of signs was shown to be rather a hierarchic construction in which signs in the chain were not of equal value. Of course, the idea of deep structure was launched already by other structuralists, but for Greimas it fitted well. There had been since the beginning the idea of manifest and immanent levels therein. Now, in the model syntactic and semantic columns were parallel phenomena and one could follow how text was either produced from the deep level isotopies via discoursivisation to the surface, or the surface was step by step reduced to dense abridged deep level structures such as for instance the semiotic square. These two courses, either from up to down or from down to up was parallel to the idea that a text could be produced from some essential principles or that these principles were gradually revealed and inferred when starting from smallest elements of the text, by a kind of *ars combinatoria*. No one questions the process itself and its logical, almost 'organic' coherence. It was not far from the old Goethean idea of an *Urpflanz* wherewith all later plants originated or analogously in music like in the theory by Heinrich Schenker from *Ursatz* to which any tonal music piece ended. Neither is it far from Heideggerian metaphysics and ontology.

Yet, a semiotician who is more keen to realism would think that the generation from level to another is perhaps not any logical organic growth phenomena but has irrational leaps, gaps and conflicts. But this was beyond the structuralist tradition of semiotics to whom Greimas remained

faithful. Thinking of the situation now epistemologically one may ponder whether the idea to put all Greimas's hitherto invented notions into the straight jacket of *parcours generative* was a good one or not.

The application of this generation met difficulties since the beginning. One major question was when one should start to apply it and when stop. If the problem under investigation was restricted to a certain level of generation, why should one launch the whole heavy apparatus to reveal its organization? And after all, how it had to be applied. Greimas never spoke about '*bon usage*' of his model. In one word: there had to be somewhere a higher level logic telling when to start and when to stop using the generative model. The case of the Finnish theater scholar Kari Salosaari is a good example. He created an extremely complex generative model for actor's work in drama and even used it in his experimental theater directions of certain classics from Shakespeare to Sophocles. Yet, in the defense of his doctoral thesis he could not answer to the question: which kind of sign is an actor who is acting sleeping and then really falls asleep on stage?

Gianfranco Marrone has recently pondered and well clarified these problems in his study *The invention of the text* [12] (Palermo: Mimesi, 2014:51) He argues: "The text appears, therefore, as the tip of the iceberg of the generative trajectory of meaning, the place where this trajectory acquires and expression-substance and thus makes an empirical concreteness, becomes communicable, cognizable and reachable.... The generative trajectory of meaning is in turn the simulation of the different levels of relevance in which meaning textualizes itself....any human and social signification can be described by the semiotician at different

levels, more or less abstract, more or less simple....it can be performed at the level of elementary structures ...(the semiotic square).. it can be performed at the level of narrativity ...at the discursive level where enunciating subject uses the underlying structures by giving them specific actors, spaces and times ...In this view, the text results from a different operation: textualisation. Textualisation works by stopping the generative trajectory at some level and revealing it..." Yet, this was said much later.

Modalities

Nevertheless, together with *parcours génératif* also totally new elements were elaborated at the Paris school, such ideas which by the time survived better the scientific fashions. One such innovation was explained by Greimas in his famous lecture *Vers la troisième révolution sémiotique* at Jyväskylä on 1983, namely the discovery of modalities. This notion namely radically changed the whole paradigm: instead of studying the structure of an object or text - one shifted the attention to the subject and his activities and attitudes towards the object. In fact, this meant almost giving up old structuralist idea of focusing in a text.

When looking at the French dictionary we find the definition of the modalities. If one is a music scholar one should be careful that they are not confused with modal scales and church tones. Here modalities mean only the ways whereby the speaker animates his/her speech by his/her wishes, hopes, certainties, uncertainties, abilities, etc. So modalities provide an essential source of meanings dwelling in any communication. Thinking of Saussure's famous diagram of a dialogue: Mr. A saying something to Mr. B, the space between them is not empty or

a vacuum. It is already before any act of communication, before anything has been uttered, filled by modalities. Modalisation is the process whereby modalities penetrate into discourse. Yet, there is the 'enunciated enunciation', i.e. this process has been put in the discourse and its structure already, like in the case: *J'espère qu'il vienne*. Not all languages have this prominent quality, say, the finnougrian languages have only a few such cases of subjunctive, like in the verb: *hän tullee*, *hän mennee* which conveys uncertainty. Therefore one may ask whether modalities are a universal feature of all semiosis. The anthropologist Elli-Kaija Köngas-Maranda, once said to me that she wonders whether her aboriginals in Polynesia would have an idea of those *dürfen*, *wollen*, *können* (for some reason she used German words here) and what they meant. Once lecturing at a Greimas seminar in Paris I said that I do not know if for instance there are modalities in Chinese language. Two Chinese students came to me after, they felt upset that I had been underestimating the Chinese culture in this respect as if it were lacking something essential in communication. That was by no means my intention. Contrarily, I do believe that modalities, the fundamental ones of 'being', 'doing' 'appearing' and maybe 'becoming' are universal, as well as other modalities of know, must, can and will. I say in English the modalities in this way for the sake of brevity, instead of, say, 'to be obliged to' or 'to be able to'. Of course we can also argue that there might be more modalities than those hitherto listed in Greimas's school.

One problem in concrete text or discourse analysis is of course that modalities appear via what Greimas calls 'aspectualisation' i.e. some modality is present sufficiently/insufficiently, or

excessively/inexcessively. This gave me the idea in my music analyses to 'digitalize', so to say, modalities, which as such are of continuous nature, of course. So I could give for instance five values according to which extent a modality was functioning in the text: very much, much, neutrally, insufficiently, inexcessively, or ++,+,0,-,--. Next question was: by which competence can a reader make this interpretation, is it on any objective basis of totally subjective and arbitrary? Earlier I was tended to think that those modal values were based upon the previous articulations of space, time and actors in the discursive level. So the devices of disengagement and engagement were important. Some times these terms made more confusion, like when one colleague said after my speech: I agree that political engagement is important even in semiotics. However, nowadays I am inclined to think that modalities are primal, then they become more concrete and articulated signs. Ultimately one can write a modal grammar of a whole text using also the Greimassian symbolic notation. I quote here the modal grammar on Chopin's G minor ballade [13] (Tarasti 1979):

Such an enterprise is very Greimassian and structuralist in its endeavour to crystallize the result of the analysis into simple logical schemes. Yet, pragmatic difficulty here lies in the fact, that in this particular empirical field of music, those who are supposed to read such studies and benefit from them in their interpretations are most often **not** trained in formal logics and hence unable to understand what is involved. So the results should in this case be expressed via such notation like the standard musical score i.e. notes which the majority understands. This has happened in the so-called Schenker-method of music analysis.

However, on theoretical level the use of formal logics occurred also in the deontic and modal logic studies by the Angloanalytic philosophers like Georg Henrik v. Wright already mentioned and admired by Greimas. In his study *Norm and Action* a deontic logic of 'must' is sketched on the basis of logic of change, portraying the world under transformation. Its basic operation being pTq , i.e. p which becomes q .

To give another illustration we may quote the work done by the Finnish theater scholar Kari Salosaari who published a

	'Be/Do'	'Will'	'Know'	'Can'	'Must'	'Believe'
I	not to-do	+	+	0	0	māb
II	to be	0	+	0 → +	+	maāb
III	to do	++	-	+ → ++	+ → 0	mab → māāb
IV	not-to-do	0	+	0	+	māab
V	not-to-be, trans-	-	0	0	0	māab+
VI	not to-be, trans+	+ → ++	-	0	-	māāb → m+ab
VII	to appear to do	++	+ → -	+ → ++	0	m+āāb
VIII	not-to-be	+	+ → -	++	0	m+āāb → māāb
IX	to appear to be	- → 0	0	++	-	māāb
X	to be	0 → +	--	-	++	mā+ab
XI	not-to-be, trans+	+ → ++	--	--	+	m+āāb → mab
XII	to do	++	+ → 0	- → ++	-	m+ab
XIII	to do= to be	++ → 0	+ → ++	++	0	mab

Figure 1. Modal grammar of Chopin's G minor Ballade.

systematic study in 1988 about actor's work which was completely based on Greimas' generative course. His empirical object was a 10 minutes video filmed section from the stage performance of Carlo Goldoni's play *Il baruffo in Chioggia*. (filmed at the drama studio of a Finnish avantgarde theater in Tampere)

He showed a.o. what a complex network of modalisations takes place in a simple dialogue between two actors, Isidoro and Checca on stage. I quote here a diagram which, albeit in Finnish, reveals his idea of the modal nature of such a communication, theater being of course always 'communication of communication' as the Czech scholar Ivo Osolsobe used to say:

In the scheme one may notice that Salosaari left the abridged symbols of modalities to follow French and not Finnish, which probably made his study less accessible. Unfortunately Salosaari's book has not yet been translated into English or French although it is certainly one of the most Greimassian works ever done.

Then, let me introduce still one empirical application of Greimass' idea of generation, in the essay on gastronomy (Tarasti 2015). Just like in my studies

on musical narrativity, here only certain elements are picked up from the original generative trajectory, namely those which seemed to be relevant for the object. So the facts are not forced into theoretical schemes but their selection depends on the phenomenon itself, and its isotopies: the application of Greimas tries to be flexible, 'idoneist' like the Swiss mathematician Gonseth once said:

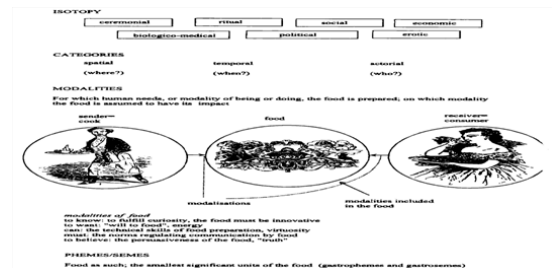


Figure 3 Gastronomy (Tarasti 2015)

Epistemological reflections

Altogether the generative trajectory was also visited by Paul Ricoeur in his famous speech at the Colloque de Cerisy in 1983. His communication was then published in the booklet series *Bulletin* of the Paris school but it appeared in Ricoeur 1984: 49-51. His major point is that to his mind Greimas tried to build achronic principles of narrativity which existed so to say before the story was told i.e anything was manifested. Therefore regarding the

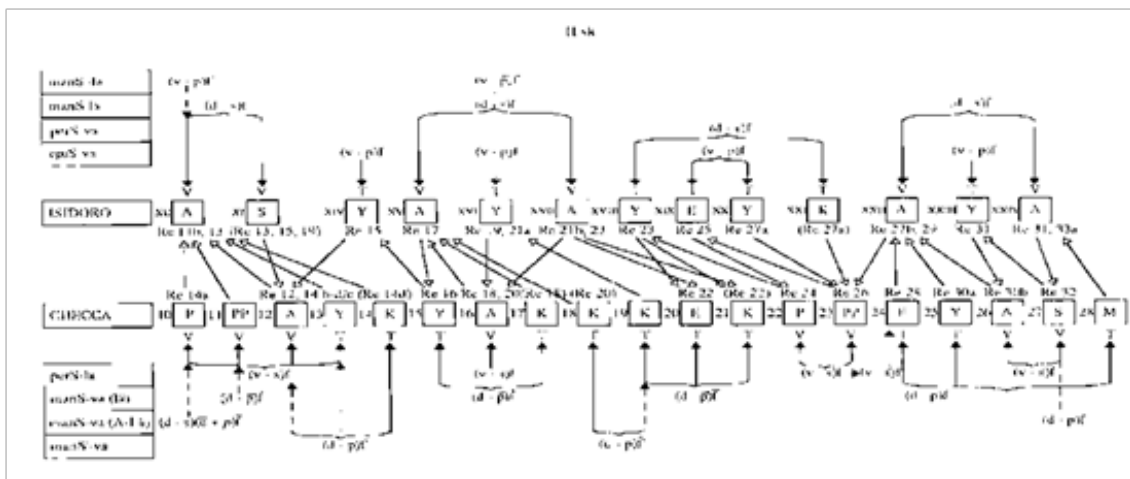


Figure 2. Salosaari's analysis of modalities in a theater dialogue

Proppian approach he chose the way to enrich its paradigmatic aspect i.e. the actants instead of functions whose list was since the beginning much longer (31) than actants (6). What disturbs Ricoeur is just stepping outside the temporal aspect of any narration. Yet, the major epistemological problem for him was whether the surface grammar was richer than the fundamental grammar. If the process is supposed to be generative all should be included in the axioms and one should not smuggle in any additional elements during the trajectory. Now this gradual enriching of the model proceeds perhaps from our competence and from our empirical familiarity with all kinds of stories. Ricoeur crystallises his point: Greimas' analysis is teleologically guided by the anticipation of the final stage, that means: narration as a process creating values. We might add here that Greimas is revealed to be rather Hegelian who said that 'the absolute' appeared only at the end of the world process and development of the spirit.

What are then concretely those 'inserted' or smuggled elements in Greimas's system? Ricoeur mentions three: 1) aspectual structure i.e. inchoativity, durativity and terminativity which are not well defined in relation to fundamental structures ; 2) strongly axiological nature of contents to be invested in the semiotic square (he means life/death and nature/culture articulation certainly). Ricoeur rather considers them to contain a euphoric or dysphoric character 3) the role of destinator i.e. simply said: communication which is the dynamic aspect of signification and which Greimas puts elegantly as 'operational syntagmatisation'. Anyway, Ricoeur's analysis remains one of the sharpest philosophical comments on

Greimas. One might here add from an 'existential' point of view that the generative trajectory looks a little like the Hegelian palace criticized by Kierkegaard; it is fine but the only default is that the subject does not live there but in a dog's hut at the side. Of course those who see in Greimas an incurable nominalist whose slogan was "Outside the discourse no salvation" defend the generative construction as a machine of textualisation. Rather analogous was the case of Lotman, who considered culture consisting of texts but supposing there loomed somewhere inside any culture a procedure or device or mechanism which was producing the texts, textualising the world or like Jorge Borges said: world was a book to which all events we were written into.

The problem of all these text-based semiotic systems is of course, as Ricoeur already put it, in the temporal nature, text has beginning and the end. So what to think of such texts: as architecture, painting, sculpture etc. without time? By talking about text or as well discourse we secretly bring inside strong hypotheses of the nature of these semiotic objects. This was in fact already noticed by Thomas Winner and Irene Portis Winner.

But is the text everything in Greimas? Even Marrone who wants to underline the role of text admits after all: "It is therefore necessary to suppose the existence of some kind of element - cultural, historical, scientific, social – that is a constructing **subject**, either individual or collective, taking charge of placing the relationship, of making it relevant and valid within the socio-cultural universe" [12, P. 56-57] (Marrone op cit p. 56-57). The radical innovation was in the 1970s, let me once again emphasize, the discovery of modalities, because it changed the entire

research strategy which was no longer a study of fixed object i.e. text nor the study of the mind of subject - as it is in cognitive studies - but in the relations of subject to the object, i.e. the modalisation.

In fact, one may say that this was also Greimas's original plan since the beginning. Eric Landowski has in his quite recent essay spoken about the existential dimension in Greimas, manifest even as early as at *Sémantique structurale*. Landowski correctly states: The Greimassian thought was first and foremost motivated to explore meaning in general. Greimas was not only interested in the signification of texts but in the 'signification of human activities' in the signification of history or simply as he often put it in 'the signification of the living experience'. His starting point is the situation of man... But at the same time he showed greatest possible vigilance against the risk of slinking into impressionistic or psychologizing discourse, or of contenting oneself with a speculative kind of inquiry [14] (Landowski 2011:1). Yet, soon the problem of experienced meaning turned into probematics of manifested meaning. For Landowski Greimas thought that the only relevant issue was to understand "in which conditions and by which process our existence in the world makes sense." So the existential turn was reduced back to the linguistic turn in the sense that the meaning was supposed to appear best in an uttered text. Yet, taking into account the existential or experiential dimension did not exclude or ignore earlier results of studies in textuality done over the last decades. The semantic world was only seen as identical with the living world, inside which we are definitely closed. Then Landowski has to repeat the slogan *Hors du texte point de salut* (op cit 4). This meant that the *regime* outside the text -

regime: the favourite term by Landowski in his social semiotics - was a prohibited zone. Subsequently Landowski develops his own new research line where he distinguishes subject's existential styles, such as programming and manipulating.

Post-Greimassian era

However, now we have glided already into post-Greimassia era. So what happened to his school and system after Greimas? Some pupils of Greimas had already in his life time developed into different directions, fertilizing the authentic doctrine by all kind of innovations. Among them is of course Jacques Fontanille, one of the most open minded scholars of the school who made remarkable findings in the study of space, light, and corporeal semiotics. The latter in his monograph *Séma et soma* where he launched the philosophical distinction of *Moi* and *Soi* into semiotics. Some others continued strictly on what they thought was the primal and original Greimas: like Anne Henault, Claude Zilberberg etc. some discovered new fields of application like Ivan Darrault-Harris in psychiatry. The strong Italian school continued educating semioticians in a strict Greimassian doctrine but paying much attention to the contemporary economic world, media etc. scholars like Paolo Fabbri, Guido Ferrari, Ugo Volli, Gianfranco Marrone, Omar Calabrese, Isabella Pezzini made serious work in these lines. Huge quantity of studies appeared. Yet, essentially Greimas was considered like the scholar who had found the truth and put it in his writings in epigrammatic form, like inscriptions of ancient stones of Antiquity.

Yet, as early in Dictionary there were trends to elaborate further his schemes with a more dynamic outlook. The semiotic square was temporalized, the words like 'becoming' (*devenir*) appeared

among the fundamental modalities. The theory itself was already in motion. Yet, as we know no one can enter the Greimassian universe by reading first the Dictionary. In order to understand it one should have read all previous literature and if possible have attended in those endless discussions on Paris seminars and cafeterias. Outside the European context the theory flourished like in South America and in the Orient, in a country like Iran which has recently shown its strength in semiotics by analysing the old and contemporary Persian culture with Greimassian notions. This has mostly happened around Reza Hamid Shairi in Tarbiat Modares University in Teheran. However, we are still waiting for the encounter of Iranian philosophical tradition and 'modern' or 'postmodern' semiotic approach

Existential Turn

Nevertheless, Greimas himself had already hinted in his last phase, semiotics of passions, to the ontological questions as the basis of his thought. He launched new notions of 'phorique' tensivity, and valence, of which the first was the same as Husserl's pretention of a subject; so he referred to the phenomenological aspect of his theories not mentioned since the quoting Merleau-Ponty in his early writings. At the end what was involved was the argument "The being of the world and subject do not depend on semiotics but on the ontology, it is to use the jargon the manifesting of the manifested what we are searching for" [15](Greimas, Fontanille 1991: 15, 25-27)

In this point, it is certainly appropriate to say a word about existential semiotics. This term appeared probably first time in the monograph *Existential semiotics* [16] (Tarasti 2000), which was one of the last semiotic treatises produced in

the series once established by Thomas Sebeok at Indiana University Press. We have to make the comment that in spite of his well-known hostility against the French school he published at Indiana University Press many English translations of Greimas (like the Dictionary). This new theory of existential semiotics was in fact a combination of continental philosophy in the line of Kant, Hegel, Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre, de Beauvoir, Wahl, Marcel etc. **and** the classical semiotics, including Greimas. In this sense it was a synthesizing effort inside the European intellectual tradition. But on the other hand, it was rather radical effort of renewal, of creating a new theory or what I called later 'neosemiotics' of the 21st century.

The starting point were temporality, subjectivity, logic of change, flux, qualitative research, experience, existentiality, values, and transcendence. Its first models were indeed far afield from the Cartesian squares and layered structures like in Greimas. It took a new outlook in circular models, arrows portraying the 'journeys' of the subject beyond his living world called now by the untranslated (or-able) German word of *Dasein*. So it seemed to be something opposed to the Paris school. But at the end it was not so. We may take into account all that was said above of the truest nature of Greimas's project and add what Landowski said recently: "The renewal we propose would absolutely not lead to ignoring the results of the research of textuality completed during the last decades" [14, p. 2]. This means one could: well continue to be a Greimassian - or Lotmanian, Ecoan, Derridean, Deleuzean, Peircean - in the context of the new epistemology. These remained as totally valid approaches to the world of subjects

and objects in the *Dasein*. Yet, in this existential theory much is based upon dialectics between the present and absent, say, interaction between the empirical reality and transcendence. The term of transcendence does not figure in any encyclopedia of semiotics, (it was used by Karl-Otto Apel and of course some thinkers close to semiotics, but not quite like in the understanding sociology of Alfred Schütz and Thomas Luckmann). The easiest definition of transcendence was certainly: it is anything, which is absent but present in our minds. In sociology I want to mention also the works in Helsinki by professors Pekka Sulkunen and Pertti Aho.

However, the notion of transcendence launched into semiotics was neither of theological origin nor of psychological (psychedelic 'trip' or anthropological (a shamanistic practice) but conceptual and philosophical. In this sense it was rather stemming from Immanuel Kant. Yet, it was as one could expect always object of misunderstandings. So at the end in the present state of the theory I distinguish three kinds of transcendences. 1) empirical one, transcendence *a posteriori*, according to our daily experience: I go to the kitchen in the morning to prepare coffee, but coffee is in the closet, unseeable, but I know it is there, so it is transcendental until I open the closet and make it manifest. 2) existential: I can stop in my action, living, experiencing and step into the transcendence at any moment I can say: *Verweile doch du bist so schön* like Faust. 3) radical: it is the theological one present in many thinkers through ages: Dante, Thomas Aquinas, Ibn Arabi, Avicenna until the American transcendentalists, Emerson etc. In any case, it is opposed to the idea that semantic universe is closed, the living world where we are – or have been 'thrown'. That is certainly

against the Greimassian slogan *Point de salut en dehors du discours...or Dasein*. Just contrarily: there is salvation **only** beyond the text, discourse etc. We can as semiotic 'animals' any time even amidst our corporeality step outside this process. Anyway, the notion of transcendence with all its varieties can lead into what I called a transcultural theory of transcendence, whereby we can compare different cultures and their views of transcendence. This is to continue the debate started once by the American linguist Walburga von Raffler-Engel about crosscultural misunderstandings, an extremely acute issue in the contemporary world of huge immigration movements and cultural conflicts involving diverse uses of the transcendental idea. We have to remember that at the end the most abstract theories prove to be the most influential ones with their pragmatic applications.

Further, other elements were included in the theory of *Dasein* stemming from the Hegelian logics. One very important was categories of *an-sich sein* and *für-sich sein*. Being-in-oneself and being-for-oneself. These cases were further enriched by inserting there the Fontanille categories of *Moi* and *Soi* so that we ended to a 'semiotic square': Being-in-myself = *Moi*1 = body as such, Being-for-myself = *Moi*2 = person, habit, Being-for oneself = *Soi*2 = social practices and Being-in-oneself = *Soi*1 = values and norms. So we had the familiar semiotic square after all! (Strictly speaking it was not quite the semiotic square with its logical implications but something in that line, however). Yet very soon the theory went further and the square was replaced by what is called 'Zemic' model, the letter Z symbolizing the movement within the structure either from body - by gradual sublimation - into values or from abstract values - by stepwise

embodiment - into our primal corporeal behaviours.

The part '-emic' evoked the theory by Kenneth Pike of emic and ethic aspects or categories, emic being the internal, ethic, the external. After all the model was intended to portray nothing less than the human mind. Then the truly semiotic problem of course was how it manifested in signs and texts, so how it was textualised. Nevertheless, the semiotic moment was not seen as something added later only when we need to manifest or 'utter' this state of affairs, but it was included in the movement of 'semiotic' signifying forces within the model itself.

However, I do not see any contradiction if one is an existential semiotician and still continues to make Greimassian analyses of any kind of sign complexes or signifying phenomena. In my recent treatise *Sein und Schein* there are even strictly Greimassian analyses side by side with existential reflections (a.o. the analysis of *Die Walküre* by Wagner, 2nd act fourth scene).

As known, many contemporary theories in human sciences use semiotics- but, alas, without mentioning the origins. I would not call it just stealing but it is sad to note how semiotic vocabulary is introduced to young students in the universities without explaining or even mentioning the roots and scientific backgrounds of these

concepts. We know of course that one can step into the train of semiotics at any stop. One does not need to start *ab ovo*, but without certain kind of erudition in the history of ideas, the new semiotics remains rather superficial and its results not lasting ones. For instance Deleuze's thought is full of semiotics but people quote just Deleuze and not take him as a semiotician. The same of all those Parisian geniuses who once became fashions in the American academic world from Foucault and Derrida to Barthes. Fortunately, Greimas never had to endure this fate. Even in France his thought was not '*bien médiatisé*'. So it could develop more peacefully by its inner logics and on a deeply reflective level.

In the British cultural theory, which has become dominant in the social and humanistic studies Greimas is seldom mentioned. In fact, one could also study the Greimassian heritage how well and to which extent diverse parts of his theory have been assumed. If many can understand its popular models of actants or even isotopies, rather few have seriously continued writing modal grammars. Yet, we cannot stop the time, even scientific theories have their aspectualities i.e. *initium, motus and terminus* or inchoativity, durativity and terminativity. But as we know from music, the terminus can always be also the initium of the next phase.

References:

1. Tarasti E. Significant Moments in the History of Semiotics – in Finland and elsewhere. Greimas – Lotman – Kristeva – Sebeok – Fontanille – Tarasti: DVD. – Helsinki: Merja Bauters' team at Metropolia, 2007.
2. Kasponis R. Greimas arti ir toli. Greimas Close and Far. – Kaunas: UAB Humanitas, 2014 // <http://www.humanitas.lt/>
3. Tarasti E. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2015. – 300 p.
4. Parland O. Tieto ja eläytyminen. Esseitä ja muistelmia. (Knowledge and experience. Essays and Reminiscences). – Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1991. – 323 p.
5. Sesemann V. *Aesthetics* / Translated from Lithuanian by Mykolas Drunga; Edited by Leonidas Donskis. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2007. – 279

- p.
6. Deely J. Four Ages of Understanding. – Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001. – 1054 p.
7. Botz-Bornstein T. Vasily Seseman. Experience, Formalism and the Question of Being. – Amsterdam-New York: Rodopi, 2006. – 133 p.
8. Propp V. Morphology of Folktale / Trans. L. Scott. – Bloomington: Indiana University Press, 1958. – 134 p.
9. Levi-Strauss C. L'analyse morphologique des contes russes // International of Slavic Linguistic and Poetics. – 1960. – №3. – P. 122-149.
10. Volli U. Manuale di semiotica. – Milano: Editori Laterza, 2008. – 324 p.
11. Dosse Francois. Histoire du structuralisme. T.1. Le champ du signe, 1945-1966. Paris : Editions la Découverte, 1991. – 488 p.
12. Marrone G. The Invention of the Text. Philosophy n. 2. – Sesto San Giovanni: Mimesis International, 2014. – 158 p.
13. Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. – New York, The Hague: Mouton Publishers, 1979. – 368 p.
14. Landowski E. Une sémiotique à refaire (Re-establishing semiotics, trans by Auli Särkiö: Manuscript, 2011.
15. Greimas A.J. Fontanille Jacques. Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. – Paris: Editions du Seuil, 1991. – 336 p.
16. Tarasti E. Existential Semiotics. – Indianapolis: Indiana University Press, 2000. – 218 p.

Bibliography:

- ALMEIDA Renato. Inteliência do folclore. 2o edição. – Rio de Janeiro: Editora Americana/INL, 1974. – 368 p.
- Arrivé Michel and Coquet Jean-Claude. Sémiotique en jeu: A partir et aoutour de l'oeuvre d'A.J. Greimas. – Paris, Amsterdam, Philadelphia: Hadès-Benjamins, 1987. – 334 p.
- Biglari, Amir. Entretiens sémiotiques. Propos recueillis par AB. – Limoges: Lambert-Lucas. – 2014. – 510 p.
- Bremond Claude. Logique du récit. – Paris: Editions du Seuil, 1973. – 350 p.
- Cobley Paul. The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics. – London, New York: Routledge, 2001. – 352 p.
- Chandler Daniel. Semiotics : The Basics. – New York: Routledge, 2002. – 273 p.
- Darrault-Harris, Ivan, Klein, Jean-Pierre. Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les A ventures du sujet en création. – Limoges: PULIM, 2007. – 286 p.
- Dosse Francois. Histoire du structuralisme. T.1. Le champ du signe, 1945-1966. – Paris : Editions la Découverte, 1991. – 488 p.
- Floch Jean-Marie. Identités visuelles. Formes sémiotiques. – Paris: PUF, 1995. – 221 p.
- Fontanille Jacques. Sous la direction, Le Devenir. Collection Nouveaux Actes Sémiotiques. – Limoges: PULIM. – 1995. – P. 140
- Fontanille Jacques. Sémiotique du discours. – Limoges : PULIM, 1998. – P. 21
- Fontanille Jacques. Soma et Séma. Figures du corps. – Paris: Maisonneuve et Larose, 2004. – 270 p.
- Greimas A.J. Sémantique structurale // Recherche de méthode. – 1966. – №4. – P. 121-123.
- Greimas A.J. et Courtes, Joseph. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. – Paris : Hachette, 1979. – 454 p.
- Greimas A.J. A.J. Greimas in Iuennot Helsingissä 4.-5.5.1979. / Edited and translated into Finnish by Eero Tarasti. Semiotiikan julkaisu 1. – Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura (The Semiotic Society of Finland), 1999. – 15 p.

- Hénault Anne (sous la direction). Questions de sémiotique. – Paris: Presses Universitaires de France, 2002. – 750 p.
- Karsavin Lev. Le poème de la mort. Traduction, postface et aperçu biographique par Francois Lesourd. – Lausanne: Editions l'Âge d' Homme, 2003.
- Klinkenberg, Jean-Marie. Précis de sémiotique générale. – Paris: De Boeck Université, 1996. – 389 p.
- Köngäs-Maranda, Elli-Kaija and Maranda, Pierre. Structural models in folklore // Midwest Folklore. – 1962. – №3. – PP. 132-192.
- Landowski Eric. Présences de l'autre. – Paris: PUF, 1997. – 250 p.
- Landowski Eric. Lire Greimas. – Limoges: PULIM, 1997. – 262 p.
- Landowski Eric. La société réfléchi. – Paris: Seuil, 1989. – 286 p.
- Lerdahl Fred and Jackendoff, Ray. A Generative Theory of Tonal Music. – Cambridge: MIT Press, 1996. – 368 p.
- Nöth Winfried. Handbook of Semiotics. – Indianapolis: Indiana University Press, 1995. – 576 p.
- Nöth Winfried. Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. – Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000. – 667 p.
- Parret Herman and Ruprecht, Hans-George. Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985. – 1066 p.
- Ricoeur, Paul. Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction. – Paris: Seuil, 1984. – 300 p.
- Salosaari Kari. Perusteita näyttelijäntöön semiotiikkaan. I osa. Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana. (Foundations in the Semiotics of the Player's Craft. Part One: The Language of the Theatre and the Player as the Agent of Signification). Acta Universitatis Tampereensis ser A v ol 262. – Tampere: University of Tampere, 1989. – 298 p.
- Thomas A. Sebeok. Global Semiotics. – Indianapolis: Indiana University Press, 2001. – 235 p.
- Sonesson Göran. Pictorial concepts / Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world. – Lund: Lund University Press, 1989. – 367 p.
- Tarasti Eero. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. – New York, The Hague: Mouton Publishers, 1979. – 368 p.
- Tarasti Eero. A Theory of Musical Semiotics. – Indianapolis: Indiana University Press, 1994. – 352 p.
- Existential Semiotics and Cultural Psychology" in Valsiner, Jaan (ed.) The Oxford Handbook of Culture and Psychology. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – p. 316-347.
- Tarasti Eero. Semiotics of Classical Music / How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2012. – 493 p.

СЕМИОТИКА А. Ж. ГРЕЙМАСА – ЕВРОПЕЙСКОЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ, ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ И СО СТОРОНЫ

Е. Тараст

Университет Хельсинки, Хельсинки, Финляндия

Аннотация

Данная статья об одном из интереснейших, провокационных и выдающихся ученых – Альдиграсе Жульене Греймаса. Автор делает попытку взглянуть на достижения ученого как изнутри, так и со стороны. Он считает себя вправе писать как лицо посвященное, поскольку был учеником Греймаса в начале 70-х и может проанализировать его легендарные семинары в Париже. Кроме того, автор смог

отследить и более поздние события из жизни ученого благодаря личному общению и переписке, а также по собственным достижениям в музыкальной семиотике, основанным на методике ученого.

Ключевые слова: семиотика, постмодерн, структуралисты, метаязык.

А.Ж. ГРЕЙМАСА СЕМИОТИКАСЫНЫҢ – ЕВРОПАЛЫҚ ЗИЯТКЕРЛІК МҰРАСЫ, ІШТЕЙ ЖӘНЕ СЫРТТАЙ КӨЗҚАРАС

Е. Тарасты

Хельсинки университеті, Хельсинки, Финляндия

Аңдатпа

Бұл мақалада көрнекті ғалым Альдиграсе Жульене Греймасенің арандатушылық және қызықты мәселелері қарастырылады. Автор ғалымдардың жетістіктеріне іштей және сырттай әрекет жасап, бақылауға тырысады. Ол өзін мәртебеге ие болған, 70-ші жылдарың басындағы Греймасының шәкірті ретінде және оның Париждегі әйгілі семинарларын бақылап оларды жазуға құқығым бар деп есептеді. Автор ғалымның өміріндегі соңғы оқиғалары туралы, жеке байланыстары мен жазысқан хаттары, сондай-ақ өзінің музыкалық семиотика жетістіктері арқылы, ғалымның әдіснамасы негізінде бақылай алды.

Тірек сөздер: Семиотика, постмодерн, структуралистер, метатіл.

Author's data: Eero Tarasti (b. 1948) is Professor of Musicology at the University of Helsinki (chair) since 1984. He was President of the IASS/AIS (International Association for Semiotic Studies) 2004–2014 and is now its Honorary President.

e-mail: eero.tarasti@helsinki.fi

Сведения об авторе: Ееро Тарасты (1948) — доктор PhD, профессор музиологии в Университете Хельсинки, Финляндия (директор) с 1984 г. Специализируется в области семиотики, автор более 30 монографий. Почетный доктор Эстонской музыкальной академии, Нового Университета Болгарии, Университета Индианы и других..

e-mail: eero.tarasti@helsinki.fi

Автор туралы мәлімет: Ееро Тарасты (1948) — PhD доктор, Хельсинки университетінде Музиология профессоры, Финляндия 1984 жылдан (директор). Семиотика саласын зерттеуші, 30-дан астам монографияның авторы. Эстон музыка академиясының, Болгария Жаңа университетінің, Индиана университетінің жәнет.б. құрметті докторы.

e-mail: eero.tarasti@helsinki.fi

МРНТИ 18.41.07

А. И. Мухамбетова¹

¹Казахская национальная академия искусств
имени Т. Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ГЕНЕАЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХОВ И ЕЕ ПРОФЕССИО- НАЛЬНЫЕ НОСИТЕЛИ (ОНТОГЕНЕЗ И ФИЛОГЕНЕЗ)

ГЕНЕАЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХОВ И ЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ НОСИТЕЛИ (ОНТОГЕНЕЗ И ФИЛОГЕНЕЗ)

Аннотация

В статье рассматривается проблема генеалогии музыкально-поэтической культуры казахов, ее закономерности и сущностные основы рождения в традиционном музыкально-поэтическом творчестве профессионалов-носителей. Автор интересуется вопросами «онтогенеза» и «филогенеза» относительно возрастов салов/сере, акынов, жырау, их творчеством и жизнедеятельностью в контексте ситуации жизни как формы бытия. Анализируется традиционная генеалогия в свете кочевой культуры: природная соотнесенность развертывания жизненного опыта индивида (онтогенез) и исторические стадии развития культуры (филогенез). За основу исследования содержательной сущности художественного творчества взято традиционное музыкально-поэтическое искусство казахов. Также автором приведена гипотеза об исторической последовательности – «лирика-драма-эпос», которая отражает состояния бытия и его формы.

Ключевые слова: музыкально-поэтическая культура казахов, генеалогия, высшие духовные ценности, синкретизм, онтогенез, филогенез.

Основные роды художественного творчества – эпос, лирика, драма (театр). Воплощенные в конкретных формах художественных произведений, эти родовые категории отразили, по мысли Г. Гачева: 1) «*органическое выражение ситуации жизни в литературе*», что в контексте нашей проблемы мы понимаем

как органическое выражение ситуации жизни в традиционном музыкально-поэтическом творчестве; 2) «*историческое состояние мира*». «Бытие, видно, недаром вырабатывает устойчивые формы», как средство «переливания в них ситуаций жизни»[1, с. 18].

Все роды художественного творчества

представлены в традиционной музыкально-поэтической культуре казахов. Сформулированные Г.Гачевым закономерности сложения родов искусства в традиционном устном творчестве проявляются еще более наглядно, нежели в письменной литературе. Взяв за основу мысль Г.Гачева о содержательной сущности основных родов художественного творчества, мы можем провести анализ традиционного музыкально-поэтического искусства казахов.

1. «Выражение ситуации жизни».

В традиционных обществах «ситуация жизни» отдельного человека неразрывно связана с категорией возраста, которая определяет его жизнеощущение, стереотипы поведения, общественный статус, права и обязанности. В традиционном казахском обществе в основе периодизации человеческой жизни лежал 12-летний (Юпитерный) цикл: детство (1–12 лет), молодость (12–24 года), зрелость (24–36, 36–48 лет), старость (48–60 и далее лет). Соответственно, общество делилось на возрастные кланы: дети, молодежь, зрелые члены рода и старцы.

Генезис типов профессиональных деятелей традиционной музыкально-поэтической культуры казахов неразрывно связан с половозрастной стратификацией общества; в творчестве и жизнедеятельности салов/сере, акынов, жырау прослеживается органическая связь с конкретным возрастным кланом и, соответственно, с определенным родом творчества [2, с. 77 – 79].

Возраст – это всегда определенное соотношение личности и общества, выражающееся в стереотипах поведения.

Детство – пора природной

естественности. Мироощущение этого возраста в жанрах детского фольклора выражалось женщинами, воспитывающими детей, самими детьми. При рождении и болезнях ребенка привлекался баксы или пожилые женщины, владевшие жизненным опытом, магическими знаниями и практиками.

Молодость – в поведении свобода и раскованность, непосредственное излияние чувств и *природных сил*. Мир эмоционального переживания жизни, сосредоточение на перепитиях личной судьбы (любовь счастливая и несчастливая, принудительный брак, любимый сокол, конь, природа), «вся причинность уходит в «я» [3]. Искусство салов и сере – есть воплощение лирического типа творчества, передающего восприятие жизни сквозь призму индивидуального «я». «Напряжение и превосходство всего своего существа – вот мировоззрение лирического произведения», которое «близко к природному типу творения – излиянию, родам в муках, потере сознания» [1, с. 147]. Раскованно-эротизированное поведение салов и сере манифестирует этот «природный тип творения» – магия плодородия, эротика в скрытом или проявленном виде, как правило, присутствует в их айтысах и тартыхах с девушками.

Зрелость – в поведении деловитость, собранность, сдержанность. Доминанта жизнеощущения – ответственность, забота о старших и младших; отсюда активная *социальная* деятельность, осуществляемая во взаимо- и противодействии человека и природных, социальных, духовных сил. Это состояние человека и мира выражает искусство акынов с их основным жанром творчества – айтысом-состязанием.

При отсутствии собственно театральных форм в кочевой тенгрианской (а позднее мусульманизированной) культуре казахов выражение драматических, конфликтных ситуаций жизни и, соответственно, их воплощение в формах диалогического искусства – это сфера деятельности акынов. Их основной функцией была социальная магия – упорядочение социальных взаимоотношений между родами (*айтыс*) и членами одного рода-семьи (свадебный *беташар*).

Старость – в поведении достоинство, неторопливость, отсутствие суетности, подчеркнутая отстраненность от мирских страстей. Жизнеощущение – выход за пределы собственного «Я», близость к миру предков, слияние с надличным началом жизни. Если старость с ее близостью к миру предков тяготеет к мифологичности и дидактике, то искусство жырау, выросшее как проекция и слияние жизнеощущения старца с интересами высшей ступени социальной организации – государства, есть классическое выражение эпоса. Эпос – это обращение к коренным вопросам бытия: жизнь и смерть, война и мир, «перекресток непосредственного и отчужденного общежития – народа и государства – как двух основных способов объединения людей» [1, с. 132].

Казахский материал наглядно высвечивает генетическую обусловленность наполненности родов искусства содержанием ступеней жизненного цикла; лирика – молодость, драма – зрелость, эпос – старость. Соответственно, искусство профессиональных деятелей кочевой культуры имеет определенный ярко выраженный модус: у салов/сере – лирический, акынов – драматический,

жырау – эпический.

Деятельность баксы не может быть полностью отнесена к художественной. Однако она, имея доминантную сакральную направленность, содержит в синкретическом единстве все художественные роды. Мелодии баксы (песенные и инструментальные), называемые *сарын*, исполнены *лиризма* вплоть до его самых субъективных, экстатических проявлений, ибо задача баксы во время камлания установить связи с арухами через личный волевой акт; его взаимоотношения с духами исполнены *драматизма*, шаман не просто рассказывает, а ведет настоящую борьбу с ними, доводящую его часто до изнеможения, физической потери сил; цель борьбы – гармонизовать мир так, чтобы в нем проявились нужные людям свойства – это цель мифологического или *эпического* героя. Деятельность баксы попеременно или параллельно формируется различными силовыми полями, которые есть различные формы соотношения личности (баксы) и общества (люди и мир духов), поэтому в немногих сохранившихся образцах (песенных и инструментальных) мы встречаем мелодии и лирического, и эпического, и драматического модуса, но чаще мелодии, в которых эти начала синкретически неразрывны.

В традиционном обществе каждому возрасту соответствуют определенные стереотипы поведения, человек, проходя по ступеням жизни, обязательно должен их менять. Внешним показателем связи профессионалов с возрастным кланом является их поведение, которое маркирует эту пожизненную связь: салы и сере до старости ведут себя как молодые, раскованно и экстравагантно, позволяя себе шутки и вольности эротического характера;

акынам свойственна разумность, сдержанность зрелого возраста; жырау даже в молодом возрасте ориентирован на сдержанность и достоинство высокодуховного старца. (Это было в конце 80-х годов прошлого века. Однажды в гостях разгорелась шутивая перепалка между 26-летним жырау и девушками. Девушкам не удавалось загнать гостя в угол, у него на все был готов остроумный ответ. Но вдруг мелькнула фраза двусмысленно-эротического характера, и меня поразила реакция молодого джигита, он мгновенно стал серьезным и сказал: «Ойбай, девушки, я могу вам ответить, но мне нельзя, ведь я – жырау».)

Творчеству и жизнедеятельности профессионалов был свойственен синкретизм религиозно-магического и художественного. Их магическое воздействие распространялось на определенные уровни кармы. Салы и сере – природо-биологический уровень физического мира, магия плодородия, постоянное общение с молодежью, воздействие на личную и семейную карму. Акыны – социум, магия семейно-родственных связей (обряд *беташар*), регулирование социальных взаимоотношений внутри этноса (*айтыс*), воздействие на семейную и коллективно-родовую карму, упорядочение социальных связей через астральный мир. Жырау – неразрывность связи народа с высшими духовными ценностями, отсюда все остальное – выживание этноса среди других народов, глобальная политика, военная магия, предсказание исхода военных сражений, а также будущего народа, воздействие на национально-государственную карму через ментальный мир. Эти универсалы творили не только

художественно-эстетические ценности, они создали и поддерживали то духовно-энергетическое поле, которое защищало этнос во всех трех мирах – физическом, астральном и ментальном.

Генезис салов/сере, акынов и жырау уходит в культовую деятельность, что в определенной степени уравнивает их с баксы. На основе культовых реликтов в их деятельности можно попытаться реконструировать древнюю систему тенгрианских религиозно-магических деятелей, иерархизированных по духовно-практическим сферам, восходящим к возрастной иерархии общества.

Духовный опыт традиционного общества складывался как неразрывное единство сакрального и художественного компонентов, соотношение которых в деятельности профессиональных носителей исторически эволюционировало в сторону усиления и доминирования художественного начала, что явственно демонстрирует культура XIX века. Поэтому сал/сере, акыны и жырау в XX веке воспринимались – внутри культуры преимущественно, а со стороны исключительно – как деятели искусства, что и помогло им выжить. Баксы, сугубо религиозный характер деятельности которых был нескрываем, в XX веке планомерно истреблялись.

«Эпос, лирика, драма... являются на свет божий в последовательности, которая соответствует *изменению соотношений личности и общества*» (разрядка наша – А. М.) [1, с. 19]. Анализ жизни отдельного индивида заставляет усомниться в универсальности этой формулы. Человек, воспринимая в детстве мир целостно-синкретически, далее проходит различные стадии взаимоотношений с миром; в молодости

осваивает лирический модус восприятия жизни, затем – драматический и лишь в зрелом возрасте постигает наивысший духовный взгляд на бытие.

Таблица 1: по вертикали – ступени жизненного цикла, по горизонтали – сферы жизненного содержания в единстве природного, сакрального

и социального, по диагонали – типы носителей с их ориентацией на природный, социально-духовный опыт человека и его стереотипы поведения, воплощаемые в определенном роде творчества.

В творчестве выдающихся

Таблица 1. Соотношение возрастов, содержания, родов творчества и его носителей

ПРОСТРАНСТВО (внешн., внутреннее) ВРЕМЯ	САКРАЛЬНО-ПРИРОДНОЕ	ПРИРОДНО-СОЦИАЛЬНОЕ	СОЦИАЛЬНО-САКРАЛЬНОЕ	ГОСУДАРСТВЕННО-САКРАЛЬНОЕ
	Психобиологическое	Психологическое	Рациональное	Духовное
ДЕТСТВО	БАКСЫ (сарыны, кобызовые кюи) синкретизм			
МОЛОДОСТЬ		САЛ, СЕРЕ (лирические песни и кюи) лирика		
ЗРЕЛОСТЬ			АКЫН (айтыс, тойбастар, беташар) драма	
СТАРОСТЬ				ЖЫРАУ (толгау, жыр, терме, кюи) эпос БАКСЫ синкретизм

музыкантов можно отметить ориентацию на сферу содержания, восходящую к какой-либо возрастной ступени, разумеется, опосредованную их духовной деятельностью и социальным опытом общества. Собственно сами термины сал/сере, акын, жырау в казахской культуре есть определения типов певцов. Характеризуя типы носителей, мы говорили, казалось бы, только о певцах. Всех создателей и исполнителей произведений для музыкальных инструментов, которые в любой музыкальной культуре появляются позже певцов (в силу того, что они являются носителями чисто

музыкального мышления, которое во всех культурах формируется позже синкретического музыкально-поэтического песенного мышления), казахи называют кюйши. Но анализ их творческой деятельности показывает, что типы кюйши в культуре отливались по той же возрастной матрице, что и типы певцов. Они, собственно, явились более поздней разновидностью общей, издревле идущей типологии. И среди них есть те же типы баксы, сал/сере, акыны и жырау.

Тип баксы– сам Коркут, чьи кюи «Баксы», «Коркут» и др. донесли до нашего времени кобызист Ихлас и его

последователи; тип баксы – великий домбрист Сугур, связавший в своих домбровых кюях стилистические особенности кюев-шертпе и кобызовых шаманских кюев. Его называли *сопы-баксы*. Эта двойная музыкально-стилистическая ориентация связана с типом индивидуального жизнеощущения Сугура, его тяготением к мистицизму запредельных состояний шаманско-суфийского толка, отразившемуся в его музыке.

Тип сал/сере – это Таттимбет с его любовной лирикой, образами прекрасной природы, женщин и девушек. Отражением свойственного салам и сере образа жизни, обязательно включающего ритуализированно-эротическое общение с девушками и молодухами, являются многочисленные кюи Таттимбета, рожденные в состязаниях с прекрасными представительницами рода человеческого.

Тип жырау – это Курмангазы, ярко воплотивший в творчестве доминантные черты искусства жырау – осмысление трагических историко-социальных коллизий в жизни народа, богатырский размах, энергию, напор.

Не только содержание музыки обнаруживает генетическую связь кюйши со ступенями жизненного цикла. Явственна эта связь и в их *жизнеповедении*. Таттимбет был истинным сере. Одевался как сере, ходил свойственной им щеголеватой походкой, как и они ездил с группой всадников, причем позволял себе такую экстравагантность, как, прибыв на ас, сидя на коне, держать над головой зонтик, подаренный генерал-губернатором. «Он пользовался особым успехом у девушек, которым нравился необычный, щегольской

костюм известного кюйши» [4, с. 170]. Симптоматичны его излюбленные тартысы с девушками-домбристками (параллель молодежным каим-айтысам между джигитами и девушками).

Ничего подобного мы не видим у Курмангазы. Кюйши, созидаящий в русле героической стихии жырау, он и в жизни был палуаном-батыром, владевшим всеми гранями воинского искусства, любившим принимать участие в *палуан-курес* (борьба), в скачках, стрельбе (*алтын кабак*), охоте; на оскорбление мог ответить угоном скота, неоднократно попадая в тюрьму, устраивал дерзкие побег. Его батырский образ жизни, свойственный казахским жырау, которые проводили много времени в походном седле вдали от родного дома, в тяготах военной жизни – и его музыка сливаются в единое целое. Его творческий статус находился в идеальной гармонии с его героическим образом жизни.

В памяти современников остался замкнутый, свойственный баксы, образ жизни Сугура.

Таким образом, древняя связь творчества и образа жизни (опосредующая поведенческие стереотипы возрастных ступеней) в творчестве многих кюйши XIX и даже XX века остается по-прежнему неразрывной.

Единство типа творчества и жизнеповедения – основной закон традиционной казахской культуры. Поэтому никого не удивляло, что Дина, гениальная последовательница школы Курмангазы (школы домбристов-жырау, уточним мы), в молодости выступала на состязаниях борцов, неоднократно побеждая в палуан-куресе сверстников-джигитов [4, с. 154].

Однако следует иметь в виду, что

связь творчества и образа жизни не была абсолютной. Становление творческой личности не могло не отражать и индивидуальный путь по ступеням жизни, предполагающий освоение различных, соответствующих возрасту, сфер жизненного содержания.

Акжелен – это кюи, связанные с женскими образами, любовной лирикой. Они создавались в молодом возрасте, из-за чего и возникло мнение об их простоте и легкости, доступности для молодого композитора-кюйши, своеобразной «пробе пера» начинающих, неопытных авторов. Но анализ *акжеленов* показывает, что среди них мало простых и безыскусных кюев фольклорного типа, а преобладают сложные технически и глубокие по содержанию образцы, которые никак нельзя связать с представлениями о начальной стадии освоения композиторского мастерства. Согласно семантике ступеней жизненного цикла они и должны были создаваться именно в молодости, но не в силу своей простоты, а как отражение соответствующего жизнеощущения. Так, *акжелены* создавал в молодости кюйши-жырау Курмангазы, но позже его творчество откристаллизовалось в рамках свойственной его типу семантики более зрелых возрастных ступеней. С другой стороны, мы видим, как лирика «вечно молодого» Таттимбета в зрелом возрасте окрашивается в философские тона. Подобное отражение «зигзагов судьбы» наблюдается и в творчестве певцов.

2. «Историческое состояние мира». Блестящий анализ формирования типов носителей в историческом процессе произведен Е. Турсуновым [3, с. 167]. Это глубокое и всестороннее исследование дает

основания соотнести стадии развития устной традиции в кочевом обществе с жизненным циклом.

В первобытном обществе сложились типы магических деятелей, обслуживающие его различные потребности. Основным был тип ритуального посредника, человека, осуществлявшего связь между людьми и многочисленными духами, от которых, согласно древним верованиям, зависела хозяйственная деятельность общества, здоровье людей и животных.

Сложение религии первобытного общества повлекло за собой профессионализацию, то есть на основе посредников формируется профессиональный служитель культа, обладающий специфическими свойствами психики, позволяющими входить в транс, контакт с духами. Это тип **шамана-баксы**. Е. Турсунов считает временем его возникновения эпоху неолита – начала бронзы [3, с. 33].

Разложение первобытных отношений, межродовые, межплеменные войны приводят к формированию культа аруахов (военных предков), новый культ находит служителей в лице членов тайных ритуальных союзов, возникших в эпоху классообразования. «Идеологической основой возникновения ритуальных тайных союзов явилась вторичная мифологизация, ступенями вторичной мифологизации были: обогащение тотемических идей новыми представлениями; превращение тотема в предка-прародителя рода; формирование нагуализма; возникновение и развитие военной магии и культа военных предков-аруахов» [3, с. 33]. Если шаманы-баксы, сложившиеся как служители культа в первобытную эпоху,

остались как тип религиозного деятеля неизменными в дальнейшей истории протоказахских и казахских племен (правда, с проникновением в казахскую степь ислама между баксы и муллами существовал антогонизм, несмотря на то, что пантеон шаманских божеств обогатился и мусульманскими святыми), то тип служителя тайных военных союзов, «возникший к эпоху классообразования, трансформировался в условиях сложившейся государственности и классового общества в артистические группы людей, ведущих богемный образ жизни и целиком посвятивших себя искусству» [3, с. 60]. Но важно, что сам тип ритуального деятеля, на основе которого сформировались **салы**, появился в эпоху, следовавшую за первобытной.

Акыны, как и шаманы, возникают на основе первобытных ритуальных посредников в эпоху, предшествовавшую союзам родов и племен, в эпоху их активного сложения, и сам тип развивался параллельно со сложением айтыса как института межродового общения [3, с. 37].

Жырау, как и салы, являются продуктом вторичной мифологизации, наступившей в эпоху крушения идеологии первобытного общества и возникновения культа предков-аруахов и военной магии. Они выходят на общественную арену на следующем историческом этапе развития кочевых племен, населявших степи Казахстана, когда начинают складываться раннегосударственные объединения в виде племенных союзов [3, с. 74]. И если среди акынов, сформировавшихся в более раннюю эпоху, когда еще были сильны традиции матриархата, встречаются и женщины,

то жырау, сложившиеся из провидцев-корумчи в период окончательного утверждения и господства патриархата – исключительно мужской институт. (К XX веку разложение классического типа жырау в культуре и перерождение их деятельности преимущественно в художественную и часто сугубо исполнительскую привело к преобладанию типа жырыши, среди последних стали встречаться и женщины.)

Итак, различные типы профессиональных носителей формировались в определенные исторические эпохи. Первобытное общество – баксы; разложение первобытного общества, период классообразования – салы; эпоха развития родов и племен, предшествовавшая их союзам – акыны; союзы племен, ранняя государственность – жырау. Можно связать развитие индивидуума со всеми изменениями, претерпеваемыми им от рождения до окончания жизни, осмысленными культурой в системе возрастных ступеней (онтогенез), с историческим развитием духовной культуры общества, начиная от первобытной эпохи до сложения государственности (филогенез). Как представляется по Е. Турсунову, в первобытном обществе среди различных типов посредников существовала изначальная специализация, которая обусловила всевозможный характер и уровень магической практики. В различные исторические эпохи на первый план по социальной значимости для общества выдвигались разные типы магических деятелей: в первобытную эпоху из посредников оформился тип баксы, а в период классообразования и разложения первобытных отношений

из членов тайных военных союзов – прототип сала, в эпоху родоплеменных союзов из посредников сформировался тип акына, в период сложения ханств – из провидцев-корумчи сформировался тип жырау.

В таблице 2 сведены исторические данные с выводами о связи родов искусства со ступенями жизненного

цикла: по вертикали – время, исторические стадии развития; по горизонтали – пространство, ступени социального и духовного опыта человека, по диагонали – типы профессионалов, опредмечивающих в своей синкретической деятельности духовный и исторический опыт жизни человека и общества.

Таблица 2. Соотношение исторических стадий, возрастов и родов искусства

Исторические стадии	Детство	Молодость	Зрелость	Старость
Первобытное общество	БАКСЫ			
Период классообразования		САЛ		
Формирование родов и племен			АКЫН	
Племенные союзы, ранняя государственность				ЖЫРАУ БАКСЫ

Сложившаяся в первобытную эпоху структура культуры протоказахских племен обусловила последовательную историческую кристаллизацию определенных сакрально-художественных институтов, генетически восходящих к системе жизненного цикла. И как каждая ступень жизни индивида вбирает в себя опыт предыдущих ступеней, так и институты типов носителей, возникавшие в историческом процессе, вбирают опыт более ранних. Неслучайно Е. Турсунов, говоря о жырау, подчеркивает в их творчестве «синтез традиций предшественников» [3, с. 74].

Первобытное общество, детство – баксы, синкретизм; период классообразования, молодость – сал/сере, лирика; формирование родов и племен, зрелость – акыны, драма-айтыс; государственность, старость – жырау,

эпос. Обращает внимание исторический порядок появления родов творчества в культуре протоказахов и казахов: изначально – синкретизм (баксы), далее – лирика (салы), затем – драма (акыны) и в последнюю очередь – эпос (жырау). *ЛИРИКА – ДРАМА – ЭПОС*. Этот порядок не совпадает с тем, что принят в науке со времен Веселовского, согласно которому вначале формируется эпос, затем – лирика и позже – театр (драма). Этот порядок отражен в самом названии книги Г. Гачева «Содержательность художественных форм. ЭПОС – ЛИРИКА – ТЕАТР». Наша гипотеза, объясняющая это противоречие, изложена в конце данной статьи.

Последовательно-историческое развертывание сфер индивидуального жизненного опыта и социализированных сакрально-художественных институтов общества, на наш взгляд, оказалось

возможным в силу гомогенности структурных основ культуры кочевых племен от времени сложения кочевничества в регионе (на рубеже 2–1 в. до н. э.) до эпохи ранней государственности.

Это было обусловлено несколькими причинами: 1 – стабильность хозяйственных форм и традиций кочевого скотоводства на территории Казахстана с середины 2 тыс. до н. э. вплоть до XX века, когда на фоне слабых экономических и социальных перемен сложившиеся формы духовной деятельности достигали совершенства; 2 – преимущественная однородность типа поселений (аул, зимовка), заселенных обычно представителями одного рода (сородичами), являвшихся социальной базой развития культуры; 3 – особенности исторического развития городов на территории Казахстана, которые после монгольского нашествия не смогли восстановить былую политико-экономическую роль, не позволили городской культуре сколько-нибудь значительно влиять на древнюю основу вплоть до XIX века; 4 – способность антропоцентричной кочевой культуры ассимилировать идущие извне влияния таким образом, что они не нарушали ее целостности. Яркий пример – взаимоотношения исламского религиозно-художественного компонента и тенгрианства.

* * *

Древняя, восходящая к возрастному циклу, система родов искусства и их носителей эволюционировала и обогащалась в историческом развитии. Изменения в социокультурной жизни кочевников происходили, и они изнутри подготавливали появление типа культуры, который формировался на

древней основе как синтез автохтонных и пришедших извне исламских идей и форм в новый тип гетерогенной целостности, приходящий на смену древнему гомогенному типу.

Закономерно, что после «старости» (периода племенных союзов и государственности), завершив историко-культурный суперцикл, гомогенная культура казахов становится гетерогенной. В общественно-политической жизни это совпадает с созданием государственности, в духовном – с распространением ислама. Культура выходит на новый виток развития, в котором жизненный цикл становится основой для нового типа творцов и культуры.

Это суфии взрастили новые идеи и стали новыми типами творцов. Их лирика, соединяющая любовь к женщине с глубокой мудростью, синтезировала воедино жизнеощущение молодости и старости, приблизившись к вневременному типу жизнеощущения баксы. Используя древние жанровые накопления, восходящие к возрастной циклизации, творцы суфийского толка вышли за ее рамки, как в содержании своего творчества, так и в поведении, обогащая, преобразовывая и, в конечном итоге, разрушая то, на что опирались.

В песенной культуре творцы-суфии – Абай, Шакарим, Мухит. В инструментальной музыке – ярчайшие представители суфийского типа Даулеткерей, Казангап, Еспай, Мамен. С одной стороны, основой их творчества были кюи жанра *акжелен*, с другой – песенные жанры *жоктау* и *толгау*. В опоре этих кюи на *акжелен*, воплощающий любовную лирику, а шире – женское начало в культуре казахов, видится типологическая

параллель великим восточным поэтам-суфиям, которые в любовной лирике, обращенной к женщине, выражали свое стремление к слиянию с Аллахом.

Как говорилось выше, *акжелен* восходит к обрядовым плачам невесты, но, став базовым в творчестве күйши-суфиев, он утратил определенность половозрастной семантики. Под влиянием фольклорных *жоктау* и типичных для жырау *толгау* женский *акжелен* стал в творчестве домбристов-суфиев сугубо мужским жанром, выражающим лирико-философско-трагическое осмысление жизни, которому женское происхождение дало неведомую мужским жанрам глубину субъективно-лирического. Если сравнить «Жигер» суфия Даулеткерей и «Кишкентай» жырау Курмангазы, то явственно ощущается новый модус трагичности, привнесенный в культуру суфиями. Оба күйя философские, но у суфия Даулеткерей трагизм субъективно-лирический, у жырау Курмангазы – внелично-эпический. Таким образом, суфии «перепутали» не только возрастные критерии и границы, но и мужское и женское начала в музыкальных жанрах и музицировании. Они подошли к накоплениям традиционной музыки как к некоей целостности, имеющей для них субъективно-психологическую ценность, которую они расчленили и использовали по своим новым правилам.

Свойственное носителям единство творчества и образа жизни, опосредующее содержание ступеней жизненного цикла, это – древняя основа казахской культуры. Но музыканты-суфии несли порядок иного мира. Экстатизм баксы, субъективная лирика салов и сере, драматизм акынов, внеличная мудрость жырау – все

это синтезируется в их творчестве. Синтез этих семантических сфер, глубоко индивидуальный у каждого творца, знаменует преобразование древней традиции. В лице суфиев казахская культура встречается с феноменом отделения творчества от жизнеощущения конкретной возрастной ступени и ее ролевого выражения. Вековая связь этих компонентов, державшая каркас традиционной культуры, в их творчестве начала разрушаться, но эта ситуация была чревата обретением новых смыслов, которые несли гениальные произведения творцов-суфиев. К сожалению, эта заря восходящего расцвета была прервана социальными преобразованиями XX века, когда в жизнь казахов внедрились новые силы – атеизм и атеистически понимаемая европейская культура.

* * *

Лирические размышления. Смогли ли суфии окончательно разрушить древнюю основу культуры? Если нет, то смогли бы сохраниться баксы, салы/сере, акыны, жырау в урбанизированной и европеизированной культуре казахов XX века? Да и сами суфии – где они? Рождались ли они у казахов после Магжана Жумабаева? Вот – вопросы. Но, видимо, все истинное в этом мире – неистребимо. В XX веке, в неведомых ранее казахам творческих профессиях – писатель, режиссер, актер, художник, композитор и др., даже в творчестве писателей и поэтов, пишущих на русском языке, – угадываются типы древних творцов; в новых жанрах и формах, в новом материале возвращаются смыслы их деятельности и творчества.

Однажды, в 70-е годы прошлого века, в споре с москвичами об Олжасе

Сулейменове, я услышала: «Да какой он поэт, ведь у него нет ни одного настоящего любовного стихотворения!». Тогда я не знала, как возразить, и лишь позже поняла, что Олжас – поэт, несущий в себе гены казаховских жырау, для которых смыслом жизни и творчества были история и судьба народа, а не любовная лирика. Мир жырау жив и на полотнах художников Молдахмета Кенбаева, Канапы Тельжанова, Аубакира Исмаилова. Наш современник композитор Шамши Калдаяков, чьи песни мы поем уже больше 60-ти лет, прожил жизнь как нищий суфий-дервиш с чистой как у ребенка душой. Беспомощный в материальном мире он никогда не сбивался с пути в сказочно-светлом мире своего духа; также как и его творческие предки салы и сере он творил свои песни устно, но музыкальные «слова» этих песен были уже из музыкального «словаря» XX века. Художник Шахимардан Сариев – из того же дервишеского братства, жизнь его была неприкаянная, а картины излучают свет, тот свет любви, который излучали при жизни его глаза. Композитор Нургиса Тлендиев, конечно же, был современный сал, в его музыке звучит упоение всеми красками этого мира, а его раскованное, столь необычное для «советского деятеля культуры» поведение и соответствующий ему стиль речи были полным выражением его творческого духа. Дизайнер Тимур Сулейменов, остроумно и играючи выворачивающий слова казахского и русского языка, обнажая их не всегда пристойную непечатную изнанку, конечно же, тоже из рода салов. Буйствующий очиститель авгиевых конюшен театральной эстетики режиссер Булат Атабаев – внешне вроде бы Геракл, а на самом деле романтик-сере, ищущий недостижимого

совершенства. Дух неистового шаманства, осеняющий на Западе певцов массмедиа, у нас избирает преимущественно художников: группа «Кызыл трактор», Абдрашит Садыханов с его картинами, заряженными шаманской магией. Примеры можно множить...

Все они – творцы XX–XXI веков, с дипломами советских учебных заведений или без них, но их творения, зафиксированные на бумаге буквами, в партитурах нотами, на полотнах красками, несут тот дух свободы и импровизационности, которым пронизано искусство мастеров устной культуры, связанных единой системой кровообращения с живой жизнью, ее одухотворенной полнотой и неуловимостью.

Можно провести четкую демаркационную линию между творцами, несущими генетический код древних носителей и создающими в их духовно-энергетических «полях», и деятелями, работающими в парадигмах европейской (почему-то ее принято называть – мировой) художественной культуры.

Они не исчезли – салы и сере, акыны и жырау, баксы и суфии... Они только сменили среду обитания и внешний облик. И мы, уже бывшие номады, когда сталкиваемся с ними, не всегда можем их узнать, порой и не хотим их признать, но все равно чувствуем в их творчестве то щемяще-родное, что заставляет звучать самые потаенные струны наших душ.

Приложение.

К вопросу об исторической последовательности – ЛИРИКА-ДРАМА-ЭПОС.

Последовательность эпос-лирика-

театр восходит к исследованиям античной культуры. Самым древним пластом творчества греков считаются эпические поэмы Гомера, после которых появились поэты-лирики, а далее – создатели трагедий и комедий.

200 лет назад немецкий ученый Фридрих фон Диц впервые констатировал древнейшее влияние тюркского эпоса на древнегреческую классику, начиная с Гомера. В прошлом веке русским ученым В. Жирмунским были описаны общие элементы между эпическими сказаниями Гомера и тюркским фольклором. Это – образ одноглазого Циклопа, который встречается в сказках тюркских народов под именем Тепекөз, это – эпизод «муж на свадьбе своей жены», в котором претенденты-женихи должны выполнить «трудное задание». «Муж на свадьбе своей жены» – мотив, встречающийся в фольклоре разных народов мира. Но «трудное задание» для женихов – натянуть лук – встречается только у тюрков [5].

В начале 70-х годов XX века тема влияния тюркского фольклора и эпических произведений на сюжетные линии «Илиады» и другие древнегреческие произведения освещалась в докторской диссертации С. О. Талжанова.

Уникальный знаток эпоса тюркских народов Максат Байлы (Максат Мухитден) «доказал, что в казахском языке сохранились и находятся в идентичном виде почти все идиомы, словосочетания и образные выражения «Илиады», автор сопоставляет не только простые словесные формулы и словосочетания – он идет дальше и делает уникальную попытку сравнить специфические черты мировоззрения, мироощущения и мировосприятия,

этнопсихологические и этноэтические реалии, обычаи и традиции, системы культурных ценностей, духовную атрибутику» [6, с. 8–10].

Внедряясь во все более глубокие пласты древнегреческого и казахского эпосов, начиная с исследования лексических, материально-предметных, обрядовых, сюжетно-структурных до образных, мировоззренческих, идейно-этических и религиозных проявлений, М. Байлы доказательно обосновал их тотальную системную взаимосвязь [7].

В целом сравнение гомеровских поэм с «эпосом тюркским поразило современных исследователей обилием сюжетных совпадений и сходством мельчайших деталей различных эпизодов повествования».

Историками доказано, что воюющие в «Одиссее» и «Илиаде» ахейцы и данайцы были прототюркскими племенами, частью тюркоязычного скифского этноса [8, с. 69–86].

После открытий такого уровня древнегреческий эпос представляется не только истоком древнегреческой литературы, но и завершением великой эпической традиции, которую привнесли на землю Эллады тюркские племена, названные греками «изгнанники из Скифии». А сам древнегреческий эпос есть свидетельство огромной популярности тюркской традиции, которая была переведена на древнегреческий койнэ Гомером, условно признанным автором (кстати, это слово в современном татарском означает «жизнь») и, начиная с VI века до н. э., преподавалась в школах, став частью мировоззрения древнегреческого юношества.

В своем предисловии к переводу «Илиады» Н. Гнедич, который отдал ее изучению 20 лет жизни,

заявляет, что «язык, и вообще образ повествования творца «Илиады»... совершенно противоположен всем его последователям, начиная от Вергилия» (разрядка – М. Байлы) [7, с. 13]. По мнению М. Байлы, этот вывод Н. Гнедича свидетельствует, что последователи Гомера (если их так можно назвать) в своем творчестве придерживались автохтонных традиций. Это лишнее доказывает, что традиции «Илиады» были привнесены извне [9].

Таким образом, очередность эпос-лирика-театр как историко-культурная основа смены родов искусства базируется на признании эпических поэм Гомера древнейшим ядром древнегреческой культуры. Наше

исследование генеалогии традиционной казахской (шире – кочевой тюркской) культуры показывает свойственную гомогенной кочевой культуре последовательность лирика-драма-эпос, которая отражает природную соотнесенность развертывания жизненного опыта индивида (онтогенез) и исторических стадий развития культуры (филогенез) [10].

В культурах земледельческого типа, где государственность возникала с приходом кочевников, соотношение онтогенеза и филогенеза в развитии культуры может приобретать другие формы.

Список литературы:

1. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
2. Мухамбетова А. И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 544 с.
3. Турсунов Е. Д. Происхождение баксы, акынов, сери и жырау. – Астана. Фолиант, 1999. – 252 с.
4. Жубанов А. К. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности каз. нар. композиторов. – Алма-Ата: Казгосхудожлит, 1958. – 395 с.
5. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. – 727 с.
6. Кажыбек Е. Предисловие // М. Байлы. «Илиада» глазами тюрколога. Алматы: Жимпиты-Кентубек, 2015. – 384 с.
7. Байлы М. «Илиада» глазами тюрколога. – Алматы: Жимпиты-Кентубек, 2015. – 384 с.
8. Байжумин Ж. История рождения, жизни и смерти пастуха Авеля. Арийский лексикон. – Алматы: Арыс, 2009. – Т. 1. – С. 6.
9. Байжумин Ж. Взгляд на историю человеческого общества. 1–4 тетради. – Алматы: Арыс, 2012. – 178 с.
10. Аманжол Б. Тәңіршілдіктің музыкалық дәстүрлері // Центральнo-Азиатский искусствoведческий журнал. – 2016. – №1. – С. 63–64.

ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНІҢ МУЗЫКА-ПОЭТИКАЛЫҚ ГЕНОЛОГИЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КӘСІБИ ӨКІЛДЕРІ (ОНТОГЕНЕЗ ЖӘНЕ ФИЛОГЕНЕЗ)

А.И. Мухамбетова

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Алматы, Қазақстан

Аңдатпа

Бұл мақалада қазақ мәдениетінің музыка-поэтиканың генологиясы болып табылатын дәстүрлі музыка-поэтиканың дүниеге келуі, оның заңдылықтары мен кәсіби өкілдерінің шығармашылық мәселесі қарастырылады. Автор «онтогенез» және «филогенез» мәселесі бойынша, ақын-жыраулар мен сал-

серілердің жас ерекшеліктеріне қарай, шығармашылық және өмір сүру болмысына қызығушылық танытады. Көшпелі мәдениеттің дәстүрлі генеология аясында: (отногоenez) ретінде жеке тұлғаның өмірлік тәжірибесін табиғи түрде көрсетсе, (филогенез) ретінде тарихи және мәдени кезеңдерінің дамуы талданады. Көркем шығармашылық өнердің мазмұндық мәні, қазақ дәстүрінің музыкалық-поэтикалық өнерін талдау мақсатында зерттеу жүргізілген. Сондай-ақ, автордың – «ЛИРИКАЛЫҚ-ДРАМА-ЭПОСЫ» бойынша келтірілген гипотезасы тарихи реттіліктің, болмысы және нысаны ретінде көрсетіледі.

Тірек сөздер: Қазақтардың музыка-поэтикалық мәдениеті, генеология, жоғары рухани құндылықтар, синкретизм, онтогенез, филогенез.

GENEALOGY OF THE MUSICAL AND POETIC CULTURE OF KAZAKHS AND ITS PROFESSIONAL BEARERS (ONTOGENY AND PHYLOGENY)

A. Mukhambetova

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

Abstract

The article examines the problem of genealogy of the musical and poetic culture of Kazakhs, its patterns and the essential bases of origination in the traditional musical and poetic works of professional bearers. The author is interested in the issues of 'ontogeny' and 'phylogeny' in relation to ages of sals/sere, akyns, zhyrau (Kazakh musicians), their creativity and ability to live in the context of a situation of life as a form of existence. The article analyses the traditional genology in light of the nomadic culture: The correlation of the natural development of life experience of the individual as (ontogeny) and historic cultural stages of development (phylogeny). The traditional musical and poetic art of the Kazakhs constitutes the analytical basis of the study of essence of art. The author also provides the hypothesis of historical sequence - 'LYRIC-DRAMA-EPOS', which is recognized as states of existence and its forms.

Keywords: musical and poetic culture of kazakhs, genealogy, higher spiritual values, syncretism, ontogeny, phylogeny.

Автор туралы мәлімет: Мухамбетова Асия Ибадуллаевна, өнертану докторы, профессор. Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы .
e-mail: asia42@mail.ru

Сведения об авторе: Мухамбетова Асия Ибадуллаевна, доктор искусствоведения, профессор. Казахская национальная академия искусств им. Т. Жүргенова.
e-mail: asia42@mail.ru

Author's data: Mukhambetova Asiya Ibadullaevna, Doctor of Art Studies, Professor, T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
e-mail: asia42@mail.ru

КОВРО- ТКАЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

МРНТИ 18.31.94

Г. Шалабаева¹

¹Государственный музей искусств
РК им. А. Кастеева
(Алматы, Казахстан)

КОВРОТКАЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

(К вопросу о национальных особенностях и межкультурной общности декоративно-прикладного искусства)

Аннотация

В статье рассказывается о разнообразных видах ткачества и ковровых изделий на примере лучших образцов, составляющих фонд ДПИ в Государственном музее искусств им. А. Кастеева. Национальная культура запрограммирована на самосохранение, утверждение своей специфики и уникальности, однако в условиях глобализации она подвержена унификации. Духовный мир нации или народа всегда остается национальным, фиксирует своеобразие собственного мироощущения и миропонимания. Ковроткачество, как один из видов декоративно-прикладного искусства, также является выражением культурно-исторической константы народа. Ковроткачество имеет несколько параметров – это национальный, региональный, ментальный уровень, а также генетический, идущий с глубокой древности.

Ключевые слова: национальная культура, декоративно-прикладное искусство, ковроткачество, номадизм, художественные традиции, музей, семантика, орнаменты, техника.

«Цивилизации делают современные народы похожими, а культуры несут в себе их различия»

Георгий Гачев

Проблема осмысления наследия традиционной культуры в современном мире является сегодня особенно актуальной. Казахстан в 2016 году отметил историческую дату – 25-летие Независимости.

Утверждение независимой государственности вызывает необходимость решения судьбоносных вопросов своей истории и культуры. В том числе: обращение к своим истокам и корням, попытки обозначить

свое место в мировой цивилизации. Одним из основных условий является зрелое самосознание народа. Новое обретение своего «я» представляет собой сложный процесс, который наряду с созданием современного духовного «автопортрета» предполагает осмысление всего историко-культурного опыта нации. Переведенная в плоскость национального утверждения эта духовная самооценка решает две основные задачи: 1) избавление от псевдоценностей и ложных стереотипов; 2) восстановление и сохранение в обществе непреходящих духовных ценностей, без которых нация превращается в простую сумму индивидов. Поэтому то, что сегодня мы по-новому осмысливаем историю казахской культуры, имеет программное значение.

В XXI веке главным в сознании любого постсоветского общества должно стать осмысление себя как части мировой цивилизации, как части более широкого универсума.

Как бы ни был богат духовный мир народа, он остается миром национальным, вырастает в определенных пространственно-временных границах, фиксирует своеобразие мироощущения и миропонимания этноса, народа, нации. Этим он велик и вместе с тем ограничен.

Народное декоративно-прикладное искусство и, в частности, ковроткачество, как один из его видов и является выражением духовной, культурно-исторической константы народа. Ковроткачество, как известно, имеет несколько параметров. Это национальный уровень, выделяющий своеобразие той или иной страны; региональный, который при всем национальном своеобразии может

нести в себе общие черты региона, т. е. тех стран, которые и составляют тот или иной регион; ментальный, несущий в себе те или иные духовные, мировоззренческие установки, в том числе религиозные. Наконец, уровень, отображающий тот фундаментальный пласт культуры, который лежит в основе генетического кода, сформировавшегося еще в глубокой древности. Так, казахская и туркменская культуры относятся к тюркскому ареалу, в отличие от, например, афганской. Своеобразие художественных традиций Центральной и Средней Азии складывалось с древнейших времен. Как справедливо пишет Камола Акилова: «В нем продолжают жить традиции ахеменидские, античные, тюркские, раннесредневековые, мусульманские, европейские» [1].

Общность культуры тюркских народов основывается не только, конечно, на лингвистической родственности языков, но и явственно отражает общность художественно-образного мировосприятия, поэтического языка, специфику ментальности, выражающейся в художественной картине мира. Так, например, узор цветка в виде ромба на коврах встречается практически у всех народов тюркского ареала, как и цветовая предрасположенность к оттенкам красного цвета в спектре от ало-оранжевого до темно-бордового. Красный, как излюбленный цвет народных мастериц, символизирует огонь, солнце, отводит от дурного глаза и оберегает от злых духов.

Традиционное декоративно-прикладное искусство любого народа – это всегда уникальное самобытное явление, которое, формируясь столетиями и передаваясь из

поколения в поколение, максимально полно впитало в себя философию мировосприятия и национальные особенности народа. Феномен прикладного искусства Казахстана определяется кочевым укладом, многообразием видов и типов изделий, технологических приемов при работе с различными материалами, оригинальностью орнаментально-декоративных решений, присущих данному региону. Произведения древнего традиционного прикладного искусства Казахстана являются важнейшей частью национального культурного наследия страны.

В полной мере номадическое мироощущение воплотилось в юрте – уникальном виде древнейшего передвижного жилища народа, жизнь которого исторически была связана с постоянными перемещениями с места на место. По представлению кочевников юрта – воплощение модели Вселенной в миниатюре. Ковры играли первостепенную роль в оформлении интерьера юрты. Юрта и предметы в ней отражают накопленный запас впечатлений и восприятия природы и окружающего мира. Важная особенность интерьера юрты – все вещи находятся на виду. И каждая из них, помимо своего прямого утилитарного назначения, одновременно служит предметом убранства жилища.

Раздел прикладного искусства Казахстана – один из ключевых в коллекции Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева, история которого насчитывает уже более 80 лет. Коллекция произведений традиционного прикладного искусства Казахстана в нашем музее включает в себя около 5 тыс. единиц хранения. Этот тематический раздел размещен в самом

первом зале постоянной экспозиции, открывая музейное пространство для зрителей (Рисунок 1). Он символически отсылает к историческим истокам и национальной традиции далекого прошлого, оказавшим в дальнейшем значительное влияние на развитие и формирование профессиональной школы изобразительного искусства Казахстана.



Рисунок 1. Зал экспозиции ковров ГМИ РК им. А. Кастеева

Художественный текстиль в коллекции музея насчитывает более тысячи экспонатов, что составляет вторую по численности, после ювелирных изделий, часть музейного собрания. Это традиционные войлочные текеметы и сырмаки, ворсовые и безворсовые ковры, разноцветные узорчатые алаша, вышитые настенные тускиизы и узорные циновки шим ши. Помимо собственно ковров в казахской традиции было широко развито ткачество утилитарных предметов, необходимых в быту, – подвесных сумок (аяк кап), переметных сум (коржын), чехлов для сундуков, тюков и т. д. По сути, каждое изделие можно воспринимать как некий многофункциональный объект, который, помимо прямого утилитарного предназначения, нес в себе эстетическую составляющую, служа также предметом украшения интерьера юрты.

Орнаментированные изделия из войлока

Знакомство с экспозицией казахского народного прикладного искусства в музее начинается с обзора орнаментированных изделий из войлока, из которого изготавливались постилочные ковры текеметы, сырмаки и войлочные тускиизы. Этот материал – самый распространенный, универсальный и доступный, он традиционно использовался кочевыми племенами с древнейших времен. В казахском ремесле обработка и выделка шерсти занимала ведущее место и ее технология совершенствовалась длительное время, достигнув высокого уровня исполнения. Свойства шерсти – экологичность, легкость, воздухопроницаемость, способность удерживать тепло и отражать жару – позволили ей стать важнейшим исходным сырьем для производства различных типов изделий.

Получив широкое распространение в кочевой среде с глубокой древности, что подтверждают археологические раскопки Пазырыкского кургана (III–V вв. до н. э.), войлок активно применяется кочевниками вплоть до XX века. Он используется как во внешнем оформлении юрты, так и во внутреннем убранстве. Внешнюю оболочку каркаса юрты делают из особого сорта шерсти, из которой получают плотное водонепроницаемое и светозащитное полотно.

Распространенным типом напольных постилочных ковров являются текеметы, которые изготавливаются путем накатки узора на шерстяную основу полуготового войлока. При такой технологии рисунок получается размытым. Вплетаясь в основу, узор теряет четкость очертаний, что позволяет

достичь почти акварельных эффектов перетекания границы орнамента в фон. В основном текеметы – это большие полотна с легко читаемым орнаментом. Благодаря умелой ритмической организации плоскости полотна при помощи цвета и орнамента простые войлочные изделия в руках народных мастериц превращаются в подлинные произведения искусства. К создателю орнаментального рисунка текемета предъявляются особые требования: важно соблюдать соотношение фона и рисунка, а также цветовое их решение. В любой декоративной композиции соблюдается симметрия изображения. Необходимо, чтобы рисунок, выделяясь на фоне текемета, в то же время составлял с ним единое композиционное целое. Обычно цветовая гамма текемета не превышает 4–5 тонов, в композиции преобладают крупные элементы, а основным мотивом является зооморфный орнамент (Рисунок 2). Ведь орнаменты, как система, всегда являются отражением мировоззрения и философии народа, его истории, быта и уклада жизни.



Рисунок 2. Казахский текемет. ГМИ РК им. А. Кастеева

В соответствии с особенностями техники валяния контуры узоров получаются нечеткими, слегка размытыми. Обычно на центральном поле ковра по горизонтальной оси размещаются 3–4 ромба, крестовины или же солярные розетки с астральной,

космогонической символикой. Таким образом, казахский орнамент, как своеобразный феномен художественно-исторической памяти народа, представляет собой неиссякаемый источник информации об окружающем мире (Рисунок 3).



Рисунок 3. Казахский текемет с солярными знаками. ГМИ РК им. А. Кастеева

Центральное поле декоративного солярного текемета из Западного Казахстана украшено четырьмя солярными кругами, словно излучающими космическую энергию Солнца. Солярный круг, мировая гора, крестовина, древо жизни, ромб, квадрат – архетипические знаки, хранящие в себе отголоски древних верований и космогонических мифов, которые символизируют гармонию и совершенство мироздания.

Другим типом постилочных ковров являются сырмаки, которые отличаются иной техникой исполнения – инкрустация или аппликация. В отличие от текеметов сырмаки изготавливали из готового и уже сваляного войлока контрастных цветов. Положив белый и темный войлоки в два слоя, орнамент насквозь вырезали ножом, затем части сшивали, а место стыка обводили ярким шерстяным шнуром – жиек, поэтому контуры узоров сырмака имели графически четкие очертания (Рисунок 4).

Нередко ковер состоял из симметричных, зеркально отражающих друг друга, одинаковых половин. В экспозиции представлены два



Рисунок 4. Казахские сырмаки с инкрустацией или аппликацией. ГМИ РК им. А. Кастеева

сырмака, изготовленные аналогичным способом. Тяготение к форме квадрата в композиционном строе обозначает ориентацию по сторонам света: север, юг, восток и запад, а в элементах зооморфного орнамента угадывается стилизованный образ парящих птиц. Другой сырмак декорирован парными роговидными узорами и отсылает к образу мирового дерева.

Предметы из шерсти, созданные путем валяния, имеют прямую связь с образом барана, который издревле трактовался как символ плодородия и изобилия. Неслучайно ведущий элемент казахского орнамента в виде роговидного закрученного элемента носит название «кошкар муйиз» и означает рог барана, символизируя богатство и благополучие. Каждый предмет быта в целом, и текстильные изделия в частности, включали в себя благоприятный посыл и энергетику благопожелания, которую нередко народные мастера зашифровывали в семантическом знаковом толковании используемых элементов орнамента.

Казахский орнамент подразделяется

на несколько основных типов: космогонический, геометрический, зооморфный и растительный. Наиболее распространенным из них в войлочном производстве является зооморфный орнамент. С определенностью можно сказать о происхождении и значении зооморфных мотивов, основанных на стилизации «звериного стиля»: изображения животных и птиц или воспроизведение отдельных частей их фигур. Замена фигуры животного изображением какой-либо ее части связана с трансформацией реалистических и экспрессивных образов в орнаментальные мотивы.

Помимо семантического значения орнамента, велика была смысловая роль цветовой символики в художественном решении композиции. Доминирующий красный цвет трактуется как символ красоты, молодости, здоровья; белый ассоциируется с молоком – цвет чистоты, истины, радости; желтый символизирует счастье; зеленый цвет – надежда и молодость; синий – цвет неба Тенгри, а коричневый – почетный цвет земли.

Изготовление сырмаков пользуется любовью у казашек-мастериц, и каждая, при наличии сырья, стремится создать этот прекрасный вид войлочного ковра.

Предназначение войлочных ковров различно. Например, текемет используется в качестве подстилки на пол, сверху он может устилаться одеялами, а нередко и коврами. Сырмак, как наиболее ценный по своему оформлению войлочный ковер, украшает стены жилища, может служить покрывалом постели, то есть больше выполняет декоративную функцию, хотя и не исключено его утилитарное использование.

Казахская вышивка

Ярким национальным своеобразием отличается казахская народная вышивка, которая применялась для декорирования настенных ковров тускиизов и других изделий. Вышивка подразделялась на ряд подвидов в зависимости от технологии исполнения.

Большой художественный интерес представляют казахские настенные вышитые ковры – тускиизы. Для них характерны симметричность композиции и декоративность и насыщенность цветового решения. Тускииз занимал почетное место в юрте и исполнял функцию ковра-оберега. Он олицетворяет семейное счастье и является неотъемлемой частью приданого невесты. Искусству вышивать девочек обучали с детства, они уверенно владели необходимым набором приспособлений и инструментов: иглой, крючком, разноцветными нитями. По обычаю девушка сама должна была вышить ковер и привести в дом жениха, чтобы родственники мужа по его красоте могли судить об искусности будущей хозяйки.

Тускииз имеет характерные композиционные особенности – широкий окаймляющий бордюр с богатой вышивкой в сочетании с центральным полем локальных цветов, это создавало мощный декоративный эффект. В орнаменте вышивки обычно преобладают флористические, растительно-цветочные мотивы, которые изначально несут в себе идею возрождения природы, поклонения культу плодородия (Рисунок 5).

В древнейшую эпоху эти ковры изготавливались из войлока и тонко выделанной кожи. Позднее, в Средневековье, для основы стали использовать привозные ткани:



Рисунок 5. Казахский тускииз. ГМИ РК им. А. Кастеева

китайский бархат, бухарский шелк, российское сукно.

Подлинным шедевром народного искусства и жемчужиной музейной коллекции является «коралловый» тускииз, который был приобретен в фонд музея во время специально организованной экспедиции. Центральное поле ковра из бархата ярко-красного цвета, а широкий темный бордюр заполнен пышной гирляндой полевых цветов, вышитых гладью. Серебряные пластины, включенные в композицию, контрастно выделяются на черном бархате, органично сочетаются с многоцветным шелком, который образует причудливый рисунок стеблей и цветов. Главный декоративный элемент – рельефные коралловые цветы, яркость которых оттеняет темный фон и гладкую фактуру ковра.

Ткачество

И, наконец, третий тип ковров, занимавших важное место в казахском быту, это тканые ковры из шерстяной пряжи, реже хлопчатобумажных нитей. Ими застилали пол, украшали стены жилища, они использовались для украшения и утепления. Шерстяное ткачество распространено на территории Казахстана с эпохи бронзы, уже тогда ткацкий станок и веретено были известны племенам андроновцев. Появление геометрических элементов в казахском орнаменте также восходит ко второму тысячелетию до нашей эры,

то есть к моменту начала изготовления ворсовых и безворсовых ковров.

По техническим приемам казахские ковры подразделяются на ворсовые, безворсовые и сшитые – алаша. Традиционный центр ворсового ковроткачества сосредоточен на юге Казахстана, что во многом было обусловлено близостью Туркменистана и Узбекистана, которые оказали определенное влияние на развитие этой техники в Казахстане. Среди ковров Средней Азии особое место занимают исключительные по красоте и качеству туркменские ковры, имеющие заслуженную славу во всем мире. Главное различие, на наш взгляд, заключается в том, что туркменские ковры четко подразделяются по племенному и географическому признаку на салорские, текинские, пендинские, йомудские, эрсаринские. Более того, исследователи отмечают использование определенных узоров в разных видах ковров. В зависимости от района изготовления ковры делятся на различные типы, отличающиеся характером орнаментальных узоров, что особенно ярко проступает в гёлях (гуль – «цветок», каз.)

В казахских ворсовых коврах нет особых подразделений и типов ковров по родовому или географическому признакам по двум веским причинам: изготавливались они только в двух районах Казахстана – южно-казахстанской и восточной областях; все они имеют практически одинаковое композиционное решение. Специфические особенности – это широкий бордюр, преобладание красного цвета – жизнеутверждающего символа здоровья, красоты и плодородия, а также достаточно крупные розетки на центральном поле ковра,

обычно в количестве трех или четырех. В целом же колористическая гамма казахских тканых ковров насчитывала от 4 до 9 цветов, символика которых уже рассматривалась нами выше.

Для изготовления ворсовых ковров использовался ткацкий станок ормек. На изделие размером два на три метра уходило около двух-трех месяцев. Среди ворсовых ковров Казахстана в прошлом наиболее распространенными были ковры под названием калыклем, которое происходит от персидского слова «галы» – ковер. Их отличали размещенные строгими рядами повторяющиеся геометрические или растительные узоры и многоплановая кайма. Ковры подобного типа есть у туркмен и узбеков. Количество розеток, размещенных по горизонтальной оси в ряд, очевидно, связано с символическим обозначением чисел. Для геометрических узоров, преобладающих в ворсовых коврах, характерно равновесие между отдельными элементами, пропорциональное деление фигур, вписанных в композицию. Число «4» соотносится с количеством времен года или сторон света, а число «3» является символом совершенства, воплощая природу триединства. Применяя систему линейного орнамента и комбинируя небольшое число элементов геометрического орнамента, мастерицы добиваются множества вариантов решения ковровых композиций. В основе – принцип повторяемости и комбинирования преобладающих элементов, лаконичность и простота композиционного замысла.

Использование распространенного элемента орнамента «жулдыз» – звезда – несет в себе символику ислама, связанную с идеей звездного неба,

бесконечной Вселенной. Бордюрная кайма выполняет защитную функцию от воздействия внешних сил.

Безворсовое ткачество распространено в Казахстане почти повсеместно. В гладкой и смешанной техниках ткали паласы. Особенно красивыми были тканые полосы для украшения юрты – баскуры, служившие для дополнительной стяжки юрты и усиления ее прочности. На протяжении всей длины изделия, достигающей 20–25 метров, ткачихи старались варьировать и не повторять сюжеты орнаментальной композиции.

Безворсовые ковры различаются по технологиям плетения. Их композиции традиционны – это квадратные или ромбические узоры-розетки, украшающие центральное поле. Орнамент строится на традиционных казахских узорах, сочетающих элементы бараньих рогов, птичьего клюва, глаза верблюжонка, амулетов и многих других.

Традиционные тканые ковры обладали большой ценностью и относились к предметам роскоши, будучи главной вещью в приданом невесты или служа знаком почести в качестве подарка высшей знати. Но все же главную ценность этих изделий, их уникальность и самобытность, определяют традиции кочевой культуры, основанные на глубоком понимании красоты и гармонии окружающего мира.

Объем данной статьи не позволяет более подробно остановиться на бесконечном многообразии стилистик, технологий и художественных особенностей казахских национальных ковровых изделий. Это лишь краткий обзорный материал, который дает общее представление об основных типах казахских ковров. Исконно народные виды декоративно-

прикладного искусства нуждаются во всемерной поддержке в этом быстро развивающемся мире, нельзя утратить секреты мастерства, красоты и духовность, заложенные в этих произведениях искусства и культуры.

Интересным, на наш взгляд, моментом для исследователей декоративно-прикладного искусства в области ковроткачества является феномен группы ковров «Казах», производимых азербайджанскими мастерицами. Думается, что специфика этих ковров связана не только с названием местности, где они производятся. Как известно, исторические названия также возникали не на пустом месте и всегда несли семантическую нагрузку или имели объективные исторические причины. Исследователи объясняют своеобразие ковров «Казах», производимых в Азербайджане, географически расположенном на Кавказе, выражением тюркских, в частности среднеазиатских, взаимовлияний, они прослеживают это в композиции и рисунках ковров. Данный аспект еще ждет своих вдумчивых исследователей.

Назрела необходимость изучения подлинных художественных традиций тюркских стран и Востока в целом. «При всех этнокультурных влияниях различных исторических периодов большую роль в сложении симбиоза традиций играли местные художественные традиции. Изучение традиционной культуры региона как этнокультурного явления на современном этапе содержит много дискуссионных положений, требующих уточнений, углублений исследовательской мысли» [2]. Только культурная самоидентификация народа укажет его место в мире. С этой точки зрения несостоятельно стремление

к общечеловеческой культуре как данности. «При пестром многообразии национальных характеров такая общечеловеческая культура свелась бы либо к удовлетворению чисто материальных потребностей при полном игнорировании духовных, либо навязывала бы всем народам формы жизни, выработанные из национального характера какой-нибудь одной «этнографической особи» [2, с. 68]. Национальная культура запрограммирована на самосохранение, ее пространственный потенциал замыкается на понятии «граница». Высвечивание такой границы становится процессом выявления ее специфики и уникальности. Продолжатель культурной традиции – тот, кто превращает ее в элемент своего духовного бытия, т. е. воссоздает заново.

В этом плане встает проблема интерпретации многовековых художественных традиций. Думается, было бы целесообразным межкультурное сотрудничество в виде международных конференций, создания международных творческих коллективов, обмена специалистами, совместного исследовательского творчества. Международная конференция, организованная в Ашхабаде, интерес, проявленный к ней международным сообществом, лишней раз подтверждает тот факт, что традиционные ковры как произведения декоративно-прикладного искусства имеют непреходящее значение, являются великим наследием художественной культуры народа [3].

Подводя итог, важно отметить, что эпоха урбанизации и глобализации стирает границы и смешивает национальные традиции, многие из которых сегодня находятся под угрозой исчезновения. Тем важнее сохранять

этническую аутентичность, ведь именно уникальные образцы художественного творчества и есть важнейшие знаковые источники и исторические свидетельства мудрости ушедших веков.

Важная миссия музеев – сохранение культурной и исторической памяти народа, и Государственный музей

искусств РК им. А. Кастеева не является исключением.

Список литературы:

1. Акилова К. Поиски смысла: Научно-популярное издание / Акилова К., Михерева А. Ташкент: San'at, 2016. – 376 с.
2. Трубецкой Н. С. Об истории и ложном национализме // К проблеме русского самосознания. – Берлин, 1927. – С. 13–22.
3. Файзуллина Г., Плетникова Л., Бейсек Л. Роль музеев в формировании идентичности // Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. – 2016. – №3. – С. 124–130.

КІЛЕМ ТОҚУ, ӘЛЕМДІК МӘДЕНИЕТ ФЕНОМЕНІ РЕТІНДЕ

(Сәндік-қолданбалы өнердің мәдениетаралық қоғамының ұлт мәселесінің ерекшеліктері)

Г. Шалабаева

Ә. Қастеев атындағы мемлекеттік өнер мұражайы, Алматы, Қазақстан

Аңдатпа

Мақалада А. Қастеев атындағы мемлекеттік өнер мұражайының сәндік-қолданбалы өнер қорында, тоқымашылық пен кілем бұйымдарының түрлері туралы ең үздік үлгілер мысалында сипаттайды. Ұлттық мәдениет өзін-өзі сақтау үшін, ерекшелігі мен бірегейлігі бағдарламаға сәйкес бекітілген, алайда жаһандану жағдайында ол біріздендіруге жатады. Ұлт немесе халықтың рухани әлемі өзіндік көзқарасы мен дүниетанымы бар екенін ескереді. Кілем тоқу, сәндік-қолданбалы өнердің түрі ретінде ғана емес, сондай-ақ халықтың тарихи-мәдени тұрақтылығының өрнегі болып табылады. Кілем тоқудың көне заманнан келе жатқан – ұлттық, аймақтық, ділдік деңгейі, генетикалық және бірнеше параметрлері бар.

Тірек сөздер: ұлттық мәдениет, сәндік-қолданбалы өнер, кілем тоқу, көшпенділер, көркемдік дәстүрлер, мұражай, семантика, өрнек, техника

CARPET WEAVING, AS A PHENOMENON OF THE WORLD CULTURE

(On the issue of national peculiarities and intercultural community of applied and decorative arts)

G. Shalabaeva

A. Kastejev State Art Museum of the Republic of Kazakhstan, Almaty, Kazakhstan

Abstract

The article tells about the different types of weaving and tapestries on the example of the best samples, which make up the decorative and applied arts fund of the A. Kastejev State Museum of Arts. National culture is programmed to self-preservation, the consolidation of its specificity and uniqueness, however, in the context of globalization it is subject to unification. The spiritual world of a nation or people is always a national, captures the uniqueness of their own attitude and outlook. Carpet weaving is one of the types of arts and crafts, as an expression of cultural and historical constants of people. Carpet weaving has several parameters - a national, regional, mental level, as well as genetic coming from the ancient times.

Keywords: national culture, applied and decorative arts, carpet weaving, nomadism, artistic traditions, museum, semantics, ornaments, technique.

Автор туралы мәлімет: Гүлмира Шалабаева, ф.ғ.д., профессор, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Ә. Қастеев атындағы өнер мұражайының директоры.

Сведения об авторе: Гүлмира Шалабаева, профессор, д. ф. н., Заслуженный деятель РК, директор ГМИ РК им. А. Қастеева.

Author's data: Gulmira Shalabayeva, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, the director of the A.Kasteyev State Art Museum of the Republic of Kazakhstan



WAGNERIAN ALLUSIONS IN THE PAGES OF PROSE M. PROUST

МРПТН 18.41.51

V. Sushanova¹

¹Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts,
Kharkov, Ukraine

WAGNERIAN ALLUSIONS IN THE PAGES OF PROSE M. PROUST

Abstract

All the novels of Marcel Proust¹ (1871-1922), starting with the earliest literary experiences, are filled with numerous musical allusions. This is natural, as Proust contacts with music diversely. Being a musically educated man, an enlightened listener, listening to music, he imagined how a certain effect was achieved, differentiated styles, had a view of the genre palette, etc. M. Proust contacted with many musicians, in his house the works of the classic composers and his contemporaries were often performed. Music became a part of his mind, the artistic picture of the World, and sure a lot of ideas and literary intentions were revealed with the help of musical allusions. Music has an important semantic and dramatic role in his writings. In addition to dancing, acting, painting, poem, prose, architecture, scenery, M. Proust uses music as a device which builds the characters, their habitat, and forms the ideological aura of their composition. The magnificent figure of Richard Wagner (1813-1883) certainly influenced the creativity of musicians, writers and philosophers of his time and later. The works of Marcel Proust are no exception. Despite the fact that in the France of M. Proust's time the aesthetics of Impressionism had been formed and approved, and enthusiasm for the ideas of Richard Wagner were declining, giving way to new ideas, the German writer's creative genius did not go unnoticed.

Key words: art, music, literature, music plan, the system of leitmotifs.

In the novels of Marcel Proust, to some extent embodied the musical tastes of the author. The texts of novels have many moments when the musical works are specifically listed. Like as: opera of K. Gluck («Orpheus») [1] and M.P. Mussorgsky («Boris Godunov») [2]; romantic piano music – Preludes by F. Chopin, F. Liszt pieces from «Years of Wanderings» [1] and

works of his contemporaries, such as K. Debussy («Sea») [1] etc. Marcel Proust not only transforms real-world compositions. He had enough knowledge and imagination to «create» his own works. The common thread through all the novels of the cycle goes way Violin Sonata of Vinteuil. This Sonata is a piece that was created by M. Proust, but has real prototypes.

¹ The main work is seven-volume novel «In Search of Lost Time» (1905-1922)

Music from Vinteuil's Sonata leitmotiv of the entire part of novels. Evolve with the heroes of the novel at the end of a cycle develops in Vinteuil's «Septet». M. Proust said: «Andante from Sonata for Piano and Violin Vinteuil – a complex synthesis based on the works of R. Wagner, S. Franck, G. Faure, K. Saint-Saens» [see. 3]. Among these composers M. Proust names all his compatriots, they are French and their works have a violin sonata genre, except Richard Wagner.

The purpose of this article is to reveal some features by M. Proust of the development of artistic excellence from R. Wagner.

Thanks enigma cycle of novels¹, there are many options for reading the works of M. Proust and his work has always been of interest to researchers. Novels repeatedly analyzed by many literary critics [4, 5, 6, 7, 8], psychologists [9]. According to modern literary M. Proust's comic writing is becoming a central register, as it allows him to explore and partially displace the question of homosexuality and the whole cycle of novels is a saga of sexual jealousy [5].

Marcel Proust many times pointed out the importance of the musical component in his work, but the music on the pages of his novels rarely been the subject of in-depth study. Modern Musicology finds interest in the subject. There are a lot of common items that determine the importance of the musical component in the cycle of M. Proust. This is the work of: A. Maikapar, L. Magnani, A. Strauss [10, 11, 12, 13]. The search for virtual prototyping of music that “sounds” in the

pages of the novel is devoted to the art S. Bochkarev [14]. However, the study of topic «M. Proust and Music» is just beginning. So, for example, revealed the diverse links that unite the art world of M. Proust in particular with Richard Wagner.

A detailed study of the musical component of novels, on the one hand, the perception of this music is reconstructed her contemporaries, and on the other hand, it is possible more particularly, subject to present «as sounding» the musical plan of artistic creativity form M. Proust. This is the relevance of this work.

Reader «can hear» Richard Wagner's music in the pages of the last part of the novel («Captive», «Runaway», «Time Regained») and describes the stage more general character. In the text of the novel repeatedly mentioned musical pieces by R. Wagner, but do not have the broad characteristics and going like as memories or associations.

Let's consider the most extensive material about the music of Richard Wagner «Wagner component» in the novel; it is in the fifth part («Captive»). The hero of M. Proust Marcelis madly jealous of his lover Albertine. Although he believes that she is a different social circle. It is poorly versed in music, but for communication with Marcel she should «a lot of reading» and become to be elegant lady [2, p. 69-70].

Occasionally a young person «has been quietly on the heart». But one day, «Intoxicated with the expectation of its return and indispensable confidence in it» [2, p. 181], he «Taking advantage of he was alone... sat at the piano, opened by guess book and played Vinteuil's sonata» [2, p. 181].

The music played a jealous admirer of Albertine, in his opinion, «it was far from Albertine's society» [2, p. 183], as

¹ 1913 - Towards Swann (Du côté de chez Swann.); 1919 - In the shadow of the girls in bloom (À l'ombre des jeunes filles en fleurs.) 1921-1922 - At Guermantes (Le côté de Guermantes I et II); 1922-1923 - Sodom and Gomorrah (Sodome ET Gomorrhe I ET II); 1925 - Captive (La prisonnière); 1927 - Runaway (Albertine disparue); 1927 - Newfound time (Le Temps retrouvé) In 1918 y. M. Proust completed the book, but he continued to work hard, and to rule it till the last day of his life.

he considered she has a bad taste in music. When he was playing this peace, he wants to «escape for a while from thinking about Albertine» and at the same time «to merge the thought of her with the idea of the sonata» [2, p. 182]. Playing sonata, he finds that the combination of motives «with extraordinary accuracy» [2, p. 182] reflects the history of their (Marcel and Albertine) relationship and the nature of his feelings, sensual and melancholy. At some point, the execution works of Marcel striking impression of the music played by the episode «I could not resist and whisper – «Tristan»» [2, p. 182]. He was seen «on the desk top of the Vinteuil sonata full score of «Tristan»» [2, p. 182]. The sensations received by them from the music were pleasant, blessed and native.

Marcel admired about R. Wagner operas and «in no small measure did not feel that experienced people like F. Nietzsche, that inspires a sense of duty, and in art and in life, to flee from their alluring beauty» [2, p. 183]. In this case, F. Nietzsche becomes a sign of the profound, symbolic of a study that is based on the creativity of R. Wagner until the whole philosophical systems. The hero is far from such an approach. For Marcel «Tristan» and «Parsifal» to represent all the beautiful nature attracts the highest concentration of beauty and aesthetics. In addition, it is interesting, the hero of M. Proust said that «R. Wagner, despite the wealth of his work ... how many of his belongings – even great – it's one of the things imperfect, which is common to all the great works of the XIX century» [2, p. 184]. He notes characteristic of the XIX century, that «the greatest writers of the book did not appreciate it, and looked at his work through the eyes of workers» [2, p. 184].

Marcel perceives R. Wagner's musical themes as something incredibly close to

himself, «inseparable from the inner world of such organically growing into you, what is your repeat neuralgic pain» [2, p. 183]. It allows the music to dive Marseille to himself, to meditate and find a new and «find diversity» that he «sought in vain in life» [2, p. 183]. «Tristan» becomes the personification of the idea of longing, which is very typical for R. Wagner's creativity, and for M. Proust as same. At R. Wagner passes through all the work of salvation find the idea of the suffering that is caused by the desire for happiness. And solace to be found, according to R. Wagner, only selfless love [see. 3]. M. Proust's idea of longing lies in the search for the so-called «lost time», that is of the past. He maintained that each hour of our life, as it were preserved in objects (their terms, smells, sounds) and there is up to a certain time, while external stimuli do not trigger a memory play experienced emotions. M. Proust in his works consistently proves that the unconscious evocation of the past does not come from the intellectual impulse; it is not dependent from desire or non-desire of the person in particular moment of life.

Music and caused by it association take away novel hero in thought. In R. Wagner opera's him attracts relief characters, where «diversity within each work achieved by the only means to be truly diverse: to combine different personality» [2, p. 183]; «birds singing, the roar of a hunting horn, a song that a shepherd playing the flute - all draws on the horizon a silhouette of sounding» [2, p. 184].

Everything down to the smallest of details written R. Wagner in the music «Wagner strive to bring to our nature, catch it, put in the orchestra, to subject it to its highest musical ideas, without losing its inherent originality» [2, p. 184].

Also, the young man says well-

developed system of leitmotif in Wagner's operas: «quickly and persistently passing topics arising in a particular act, only go to show up again». Leitmotives are combination of expressive and fine beginning, it was noted that the hero of M. Proust: «Wagner, the actor gives to each different features... every time there is a person in front of us with a special guise ... and sounding fit into infinity». [2, p.184].

Continuing to perform the Sonata of Vinteuil, which for the Proust's hero carries «a complex of Tristan», emotions and feelings. He hears how «exults Wagner». Marcel seems that the great composer, «invites me to share with him the joy, I heard louder becomes eternally youthful laughter». Composer and player separated only by «sounding partition» [2, p. 186]. Recognizing the greatness of the genius of R. Wagner, Marcel (hero of the M. Proust novel) notes that «the technique of master was only necessary in order to facilitate the departure of birds, like the swan Lohengrin» [2, p. 187]. The idea that the composer is only a «guide» of ideas is not the first time appears on the novel. The composer is seen as a medium that can convey «to bring down from the divine spheres, where he has access» [1, p. 386]. Some a perfect kind of music.

The flow of thoughts about R. Wagner suddenly interrupted. Meeting with Albertine again puts him to the ordinary world of suspicion and jealousy. In this way, the music of Richard Wagner becomes a perfect sphere, the transition to liberate and return to the world where he was again stifles negative emotions.

In general R. Wagner and M. Proust combines «artform». They are characterized by a craving for big, monumental forms. If for R. Wagner it is a trilogy «Ring of the Nibelung», and for M. Proust it is a cycle of seven novels, «In

Search of Lost Time». They both, writer and composer, in a certain period of life formulated for themselves the case throughout his life, and before the start of work on its large-scale compositions have seen their whole [15, p. 7]. So, M. Proust after his mother's death in 1905 year and debilitating bouts of asthma closed from society, life and noise in a special room, upholstered cap, cut off from the outside world. And he began to work on his main work - the seven-volume novel «In Search of Lost Time» (1905-1922). R. Wagner's work on the «Ring of the Nibelung» went about very rapidly. In 1848 year he was written in a week full text of «The Death of Siegfried». Then followed a break, after which the other three parts were appended and a half years². «The idea is fully taken shape in his mind», but music composer began writing in 1853 year. It was written not as fast as the libretto, often with long breaks³. Writing music was delayed for twenty one years. The idea of the trilogy was implemented in twenty-six years.

For R. Wagner's ideal of a musical work was one in which: «Painting, music, literature must merge into a particular genre that borrows from every kind of art only his peculiar method of reflection of reality and the ability to express an idea in a complete and adequate form» [15, p. 49]. M. Proust was the writer who took the idea of synthesis of arts R. Wagner on the implementation of his work.

Also R. Wagner in music, and M. Proust in the word were «poets of big breath». Works of R. Wagner characterized by «endless melody». Many motifs into each other and form an endless phrases. Marcel Proust's one of the central concepts of

² "Siegfried" - June 1851, "Valkyrie." - June 1852, "Das Rheingold." - November 1852.

³ Music (in the score), "Das Rheingold" was created six months, "Valkyrie" - more than two years, "Siegfried" - more than fourteen years, "Twilight of the Gods" - five years" [see. 3]

aesthetics was the concept of «instinctive memory», M. Proust tried to fix the stream of consciousness, interior monologue. That is why the memory of the hero does not line up before the reader in chronological or logical order, and, at first glance, quite chaotic. The novel's text has long phrases form which build very complicated syntax.

Conclusions: R. Wagner's aesthetics had a substantial impact on the work of the M. Proust. In the works of M. Proust has a number of direct and indirect factors which showing the impact on the work of the writer Wagnerian aesthetics. Referring directly to the music of R. Wagner's operas, the writer gives it an important semantic and dramatic value in the cycle of his novels. Music of R. Wagner always «sounds» reflect on in the mind. Nowhere in the novels there is no direct and consistent descriptions of music, all «musical episodes» are shown in the reflection form, that is refracted through the consciousness of the hero.

Creativity of R. Wagner and M. Proust are combined by some typological features:

Retrospective and symbolic act of creation of which is shown in R. Wagner through the fantastic world of myth, and M. Proust restore «the lost time», past (often from the music sounds).

The union is sculpt her line plots in the works of R. Wagner and M. Proust, which are based on the idea of longing.

From R. Wagner M. Proust borrowed compositional techniques associated with the use of «leitmotifs system» and «endless melody». «R. Wagner stressed the importance of singing recitation, presents him as a continuous stream, sweeping conditional verge “rooms.” E then, he said, “endless melody”»[3, p.44]. The problem of «endless melody» to detect and record all changes in the minds of the characters. Similarly M. Proust in his prose tends to verbally capture the thought process, a stream of consciousness.

For R. Wagner was important that in his works «The philosopher found deep thoughts, original theory of the world; musician heard a great symphony; the artist saw alternation of paintings» [see. 13]. That is ideal art for R. Wagner saw the arts synthesis. «Music of the future - This combined product Arts» [3, p.44]. And Richard Wagner succeeded most of all, his ideas were implemented by successive generations. We can say that the product that meets these requirements is the cycle of «In Search of Lost Time» M. Proust.

Of course, any comparison of the schematic and relatively. But it is important that the study of this issue can be somehow to understand and comprehend the work of Marcel Proust and the cover art of the late XIX century traditions in European culture until the beginning of the XX century.

References:

1. Proust M. Towards Swan / Rep.withfr. N.Lyubimov. – SPb.: With sovetsky writer. – 1992. – 478 p.
2. Proust M.Captive/Rep. with fr.N. Lyubimov. – SPb.: Amphora, 2007. – 525 p.
3. DruskinM.Wagner / Mikhail Semenovich Druskin. – M.: Higher School, 1963. – 92 p.
4. Andreev L. Marcel Proust / Leonid Andreev. – M.: Higher School, 1968.–86 p.
5. Bloom H.Western Canon: The Books and School of the Ages. –New York: Harcourt Brace & Company, 1994. – 474 p.

6. Bocharov S.G. Proust and «stream of consciousness» / Critical realism 20 c. And modernization. – M.: Hudozhestvennaya Literatura, 1967. – P. 194 – 234.
7. Dneprov B. Art of Marcel Proust // Inostrannaya literatura. – 1973. – №4. – P.194 – 203.
8. Mamardashvili M.K. Lectures on Proust / Merab Mamardashvili. – M.: Ad Marginem, 1995. – 547 p.
9. Sinitsyn E., Sinitsyn A. The mystery of creative genius / Sinitsyn E. Sinitsyn A. – Novosibirsk: Ngah, 2004. – 306 p.
10. Maikapar A. Proust's Music [electronic resource]: Page art and music Alexandra Maikapar // <http://www.maykapar.ru/articles/prust.shtml/>
11. Coeuroy A. Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France / By Andre Coeuroy. – Paris: Le wagerizme literature, 1965. – 247 p.
12. Magnani L. The Proust in the La musika / of Luigi Magnani. – Torino: Einaudi, 1972. – 134p.
13. Strauss W.A. The architecture and music of thinking: Proust and the Stones of Combray / W. A. Strauss // <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsi dt=3280829/>
14. Bochkarev N.S. The hypothesis of a musical phrase of Vinteuil // http://www.diaghilev.perm.ru/symposium/content/files/guestbook_11.html/
15. Vladimirova A. France at the turn of 19-20 centuries. Literature, painting, music / Anna Vladimirova. – SPb.: Amphora, 2004. – 150 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ ВАГНЕРА НА СТРАНИЦАХ ПРОЗЫ М. ПРУСТА

В. В. Сушанова

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского (Харьков, Украина)

Аннотация

Все романы Марселя Пруста (1871–1922), начиная с ранних литературных опытов, наполнены многочисленными музыкальными аллюзиями. Это и закономерно, так как контакты М. Пруста с музыкой разнообразны. Будучи музыкально образованным человеком, просвещенным слушателем, он, прослушивая музыку, представлял себе, как достигается тот или иной эффект, дифференцировал стили, имел представление о жанровой палитре и т. д. М. Пруст общался со многими музыкантами, у него дома часто исполнялись произведения классиков и его современников. Музыка стала частью его сознания, художественной картины Мира, источником идей – многие литературные замыслы раскрывались с помощью музыкальных аллюзий. Музыка принадлежит важная драматическая и смысловая роль в его сочинениях. Наряду с танцем, актерской игрой, живописью, стихотворением, прозой, архитектурой, пейзажем, музыка у М. Пруста становится действующим средством характеристики персонажей, среды их обитания, формирует идейную ауру их сочинения.

Фигура Рихарда Вагнера (1813–1883) столь значительна по своим масштабам, что не могла не оказать влияния на творчество музыкантов, литераторов, философов своего и последующего времени. Исключением не является и творчество Марселя Пруста. Несмотря на то, что во Франции времен М. Пруста формируется и утверждается эстетика импрессионизма, идет на спад увлечение идеями Р. Вагнера, уступая место новым веяниям, для писателя творчество немецкого гения не осталось незамеченным.

Ключевые слова: искусство, музыка и литература, музыкальный план, система лейтмотивов.

ВАГНЕРДІҢ МУЗЫКАЛЫҚ АЛЛЮЗИЯСЫ М ПРУСТЫҢ ПРОЗАЛЫҚ БЕТТЕРІНДЕ

В.В. Сушанова

И. П. Котляревский атындағы Харьков өнер ұлттық университеті Украина, Харьков қ.

Аңдатпа

Марсель Прустың барлық романдары (1871-1922), ерте әдеби тәжірибелерден бастап, көптеген музыкалық аллюзияларға толы. М. Прустың музыкамен байланысы әртүрлі болуы заңды. Ол – болашақ музыкалық білімді адам, ағартушы ретінде, музыканың жанрлық бояуларын, стилін, оның әдепкі және өзге нәтижелерге жетуін, тыңдау арқылы көз алдына келтіріп отырған. М. Пруст көптеген музыканттармен араласқан, оның үйінде классикалық және заманауи туындылар жиі орындалған. Музыка оның санасының бір бөлігі болып қалыптасады, Ол музыкалық аллюзияның көмегімен көптеген әдеби негіздер, Әлемдік көркем сурет идеясының дерек көзін анықтады. Оның шығармаларында музыкалық драмалық және мағыналық рөлі зор. М. Пруст кейіпкерді сипаттауда, оның би мен қатар, актерлік шеберлігін, кескінін, өлең-прозаларын, архитектурасын, бейнесін, музыкалық қабілеттерін біріктіріп, өз шығармасында идеологиялық аура қалыптастырады.

Рихард Вангер (1813-1883) сол заманның және келешек философы, өзіндік айтарлықтай масштабтық деңгейін музыканттармен әдебиетшілерге өз өнерін, ықпалын тигізбей қоймады. Оның ішінде Марсель Прустың өнеріде ерекше емес. Соған қарамастан, Францияда М. Прустың заманында эстетика импрессионизмі қалыптасып бекітілген, Р. Вагнердің идеяларының төмендеуі, неміс данышпан жазушысы үшін жаңа идеяларға жол ашылып, шығармашылық назарынан тыс қалмады.

Тірек сөздер: өнер, музыка және әдебиет, музыкалық жоспар, лейтмотив жүйесі.

Автор туралы мәлімет: Сушанова Виктория Владимировна – И. П. Котляревский атындағы Харьков өнер ұлттық университеті, өнертану магистрі, Украина, Харьков қ.
e-mail: sushanova_v@mail.ru

Сведения об авторе: Сушанова Виктория Владимировна – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, магистр искусствоведения, Украина, г. Харьков.
e-mail: sushanova_v@mail.ru

Author's data: Sushanova Victoriya Vladimirovna – Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts, Master of Arts, Ukraine, Kharkov.
e-mail: sushanova_v@mail.ru



SOME ASPECTS OF PERFORMING GENRE OF THE PIANO SONATA IN UZBEKISTAN

MPHTH 18.41.51

F. Mukhamedova¹

¹State conservatory of Uzbekistan, Tashkent

SOME ASPECTS OF PERFORMING GENRE OF THE PIANO SONATA IN UZBEKISTAN (ON THE EXAMPLE OF SONATA №2 OF ZAKIROV N.)

Abstract

The article is devoted to the problem of development of the sonata genre in Uzbekistan. It considers the questions of composer's creative treatment of Uzbek composers to sonata form, the differences in European musical thinking and Western national folk music. The author draws attention to the piano works of the bright representative of the sonata genre in Uzbekistan Nurilla Zakirov. Analyzed in detail Piano Sonata 2 of N.Zakirov. The article deals with analysis of harmony, melody, key plan, musical texture, rhythm and also content, means of expression and musical character of this sonata.

Based on all of this the signs of sonata genre and of free form (improvisation) can be revealed. That article is written on the basis of the study of N.Zakirov's creation, note material, and performing his piano compositions. The literature about the music art and composer N.Zakirov was also used for writing the article.

Key words: sonata, composer, music, composition, genre, form, N.Zakirov, Uzbekistan.

One of the most widespread and at the same time difficult genres of world composer creativity - the sonata - is the most hard-determined genre for composers of east musical cultures. It is caused first of all by distinctions in the European musical thinking within which there was this genre, and features

of national folklore by which, as a rule, composers are guided in the sphere of a tematizm, modal organization and other components of musical language. As N. Goryukhina notes: «The general standards of human thinking, have no national specifics, but the language moments, characteristic national features of the

people can receive the individual art expression, influencing some general properties and types of expansion of a thought» [1, p.145].

Each composer is in searches of the career, individual handwriting. "Conceiving the composition, the author leaves in wide intertextual space where on the one hand, the base in the form of traditions of the European genre is ready for him, with another is already prepared, - set of musical and poetic traditions of the national culture. And the composer plan is born on crossing of these two worlds". [2, p. 44]

The appeal of composers to a genre of the sonata plays an educational role as work on the sonata is important especially and demands from the performer of distinct idea of its structure, unity of a form in connection with concrete contents. George Mushel, Nurilla Zakirov, Enmark Salikhov, Valery Saparov, Avaz Mansurov, Akrom Khashimov and other composers addressed a genre of the piano sonata in Uzbekistan.

In Uzbekistan in this genre in 1970-1980 Nurilla Zakirov especially fruitfully worked. Among his compositions there are five piano sonatas, "Sonata improvisation" for a violoncello solo, "Sonata improvisation" for a violin and a piano. N. Zakirov's sonatas written for different tools are a big step to the modern art.

Let's note that in the second half of the XX century experiments in all art forms including in composer creativity were observed. These are such technology innovation as expressionism, a serializm, a sonoristic, a chance music, minimalism, etc. Sonatas of modern composers, in particular, of N. Zakirov's sonata can also be carried to compositions of the experimental plan. Many tendencies of modern piano music have found reflection

in his sonatas. But, despite courageous experimenting, in them the basis of a sonata form – thematic contrast including derivative remains. The genre of the sonata which has historically developed in world musical culture finds new life, is reinterpreted in N. Zakirov's creativity. As N. Kadyrova notes: "The principles of a monointonational and alternative-variety, and this property as symphonic style, especially modern, and traditional national music are typical for compositions of the composer. Other his characteristic feature – inclination to polystylistics. It causes often contrast of harmonious and natural frets, comparison of different types of polyphony" [3, p. 211]. All these searches are carried out by the composer in interrelation with the national beginning who is realized differently: in the tematizm based on national Melos; toccality peculiar to the Uzbek rhythm (method); monodity characteristic of the Uzbek music. In the Uzbek composer creativity there is practically no European genre in which the richest material of folklore and by heart–professional heritage isn't used. The genre of the piano sonata in Uzbekistan is in a stage of development and adaptation of the Western European norms because of traditional musical art.

Let's consider in more detail the Sonata No.2 of N. Zakirov. Despite a three-particular, a cycle differs in laconicism, compression of a musical thought.

In the main party of the first part the subject against the background of a prompt stream of passages at first in left, then in the right hand is brightly expressed. These contrast each other two voices are stated in a vertically mobile counterpoint. Abundance of chromatism in a background voice gives special tartness of a melody.

The binding party is created on motives of a subject of the main party and stated



in summary form - in an accord statement in both hands, in the ascending, then descending movement. The dynamic instruction forte gives to music the expressional character not peculiar to the

Uzbek music. All first section sounds in monolithic way, common. In the affirmative a sharp the minor comes to the end on tonic of F-sharp minor.

After a long lowering of a powerful



sound stream other subject (collateral party) on subito piano begins absolutely - from far away, the sad national melody of meditative character with modal deviations

flows more and more quietly and more slowly. After culmination rise in the first section, this melody on pp sounds as invasion of absolute other image. Then



accurately rate of *Meno più mosso* is given and development begins.



Here polyphony is of great importance. Development is constructed on a short subject which develops methods of initial musters in three-voiced way. The rehearsal equipment which imitates the nature of sounding of Uzbek national instrument - Chiang is used, the quatro-tertian invoice develops into octaves and a tremolo,

based on simulating prompt alternation of blows by Chiang's hammers on strings and covers big registers. By impressive coverage of all range and big crescendo there is an increase of tension, intensity of emotions and sharp break of a musical thought on *sf*.



Further on the same sound motives of a subject of the main party in chords are stated. After such heat piano from which the stage-by-stage movement the melody rises and brings to a reprise of the first part is especially contrastly heard.

holds a specific place in piano works of composers of Uzbekistan. "From polyphonic methods, it is necessary to allocate ostinato method, which is used in each considerable work. This method is borrowed from the Uzbek folk instrumental music and especially accurately it is found in an ensemble game". [4, p. 15]

In a reprise the main party is written in summary form. Collateral party, in difference from a statement in an exposition, more developed and enriched. Here in collateral party one more polyphonic reception - basso ostinato is used.

The second part of the sonata No. 2 is a lyrical, thoughtful play (intermezzo) rich with national melos. The interlude plays a role of a binding arch between extreme parts of the sonata.

It should be noted that polyphony



The final of the sonata begins with the small entry of Andante.



After fermata in both hands the third part where the significant role is played by the rondal sequence begins a rough flow of

the sixteenth. Here as a refrain the subject of the main party of the first part acts.



In the sonata No. 2 there is a multifigurativeness that is peculiar to the classical sonata. The main party - vigorous, active, collateral - short, as a look from outside. Sections with each other don't interact. The composer applies frequent changes of the rhythmic drawing that promotes improvisatory statement.

Drawing conclusions, one may say, that this sonata is written in a free form, with consecutive development of style signs of the sonata and in improvisatory way. Not incidentally the Sonata No. 2 has the

second name – the Sonata imagination. Expansion with the composer of contents and means of expressiveness has brought the new course in development of this genre in Uzbekistan. In his music it is inherent dynamic, emotional, register contrasts which promote a composition dinamization [5].

The sonata No. 2 of N. Zakirov attracts with an opportunity to connect classical and modern and represents interesting material for performing interpretation.

References:

1. Goryukhina N. Evolution of sonata form. – Kiev: Muz. Ukr. – 1973. – 310 p.
2. Yanov-Yanovskaya N. Works of composers of Uzbekistan in aspect of the theory of an intertekst // The Uzbek music on a joint of centuries (XX-XXIV): tendencies, problems. – Tashkent, 2008. – P. 44.
3. History of Uzbek Soviet music.. – Tashkent, 1991. – V. III. – P. 211.
4. Khashimova D.V. Piano works of composers of Uzbekistan. Lines of style and interpretation: abstract...cand. iskusstvoved. – Moscow, 1985. – P.15.
5. Nussipzhanova G.A. Reflexive processes in music-performing art // Central Asian Journal of art studies. – 2016. – №1. – P. 154 – 164.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В УЗБЕКИСТАНЕ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №2 Н. ЗАКИРОВА)

Ф. Н. Мухамедова

Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)

Аннотация

Статья посвящена проблеме развития сонатного жанра в Узбекистане. В ней рассматриваются вопросы композиторского творчества, различия европейского музыкального мышления и восточного национального фольклора, обращение узбекских композиторов к сонатной форме. Автор обращает внимание на фортепианное творчество яркого представителя сонатного жанра в Узбекистане Нуриллы Закирова. Подробно анализируется фортепианная Соната №2 Н. Закирова. В статье рассматривается анализ гармонии, тонального плана, мелодии, фактуры, ритма, а также содержания, средств выразительности и характера музыки сонаты. Исходя из всего этого выявляются признаки сонатного жанра и свободной формы (импровизационности).

Данная статья написана на основе изучения творчества, нотного материала и непосредственного исполнения сочинений Н. Закирова. Также в ее написании была использована изданная литература о композиторе и музыкальном искусстве.

Ключевые слова: соната, композитор, музыка, сочинение, жанр, форма, Н. Закиров, Узбекистан.

ЎЗБЕКСТАНДАҒИ ФОРТЕПИАНО СОНАТ ОРЫНДАУ ЖАНРЫНЫҢ ДАМУЫНА КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕР (№2 Н. ЗАКИРОВА СОНАТЫНЫҢ МЫСАЛЫ РЕТІНДЕ)

Ф. Н. Мухамедова

Ўзбекстан Мемлекеттік консерваториясы Ташкент қ., Өзбекстан

Аңдатпа

Мақала Өзбекстандағы Сонат жанр проблемасының дамуына арналады. Мұнда өзбек композиторларының сонаттық формаға жүгінуі, еуропалық музыкалық және шығыс ұлттық фольклорлық ойлау айырмашылықтары, сонымен қатар композитордың шығармашылық мәселелері қарастырылады. Автор Өзбекстандағы сонат жанрының жарқын өкілі Нуриллы Закированың фортепианолық өнеріне назар аударады. №2 Н. Закирова Сонатының фортепианосы толығымен талданады. Мақалада, гармонияның талдануы, үн жоспары, мелодиясы, фактурасы, ырғағы, құрылымы, музыка сонатының сипатын айқындауға арналған. Осылардың барлығынан сонат жанрының белгілері мен кең түрдегі нысаны (суырып салма) ашылады.

Бұл мақала ноталық материалды және Н.Закированың тікелей орындауындағы туындыларының, шығармашылық зерттеу негізінде жазылған. Сондай-ақ, мақаланы жазу барысында, композитор туралы және музыка өнері бойынша жарияланған әдебиеттер пайдаланылған.

Трек сөздер: Сонат, композитор, музыка, шығарма, жанр, форма, Н. Закирова, Өзбекстан.

Author's data: Feruza Mukhamedova, State conservatory of Uzbekistan, Tashkent.

e-mail: Feruss37@mail.ru

Сведения об авторе: Мухамедова Феруза Нурмахматовна, старший научный сотрудник-исследователь Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент.

e-mail: Feruss37@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Мухамедова Феруза Нурмахматовна, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының аға ғалым және зерттеуші, Ташкент.

e-mail: Feruss37@mail.ru

DANCE KNIGHT

MPHTH 18.49.09

A. Alisheva¹

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

DANCE KNIGHT

Abstract:

Excellent features and peculiarities of female Kazakh dance can be observed in the analysis of the dance heritage of Kazakh dances created by people's artist of Kazakhstan, laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, Professor Abirov Dauren Tastanbekovich. The article particularly emphasizes how male choreographers perfectly and distinctly felt female plastique and internal nature of women, that moved them to develop movement elements and dancing figures, which entered the domestic treasury of dance art.

Keywords: arm plastique, development of link movements, a Kazakh dance(female).

Few peoples in the world could only on the manifold of splendid women's hand movements compose the entire dance.

My first encounter with Dauren Tastanbekovich Abirov is distinctly clear before my eyes – 1980, the Uyghur ensemble “Nava”, where I worked at the time, had been performing at the largest stage in the city of Taldy-Korgan. During my performance of solo Mountain-Badakhshan dance, I saw in the distant doorway the familiar shape of the choreographer. I remember how my heart froze of excitement – there was Abirov himself! Watching my dance!

In 1994, we had the opportunity and luck to be the first who entered The Higher School of Choreography, which was opened on the basis of the Almaty choreographic school. Ten students entered pedagogical department, the wonderful teachers of The Alexander Vladimirovich Seleznyov Almaty choreographic school: Mirseidov Ulan Ataullaevich, Suleyeva Bakhyt Tolepbergenovna, honoured artists of the Kazakh SSR: Lee Ludmila Munsekovna, Goncharova Natalya Lvovna and Tukeev

Murat Oryndykbaevich, Bejsenova Gajnikamal Nigmatchanovna, Medeubaeva Svetlana Magnitovna, Kurmasheva Vera Shauketovna, Ashimova Gulzira Akimovna and me – Alila Tursumbaevna Alisheva.

Having received an excellent education in Russian university, from the hands of famous artists, he had a lot to pass to many generations, and to teach creative youth. The master Abirov Dauren Tastanbekovich held the course "Theory and methods of teaching of the Kazakh dance." For only one academic year, Dauren Tastanbekovich taught us many lessons of Kazakh dance techniques and of life ...

LESSONS OF THE MASTER. On the lessons of the master we got a deeper understanding of Kazakh dance. The teacher's responsible approach in learning movements turned into Kazakh philosophy of dance. We began to study this subject as if for the first time we learned what the "Kazakh dance" is. Training any movement, he demanded from us precise execution and insight of nature of motions that we showed him again and again. We would have repeated one movement dozens of times, until completely imbued in music and its anatomy. Collecting and recording native people's movements from folk artists and ordinary people, he guarded their authenticity as a falcon protects its offspring. The manner, which the master had imprinted since those creative expeditions, strongly absorbed in his subconscious. Therefore, any glimpse of falseness in the performance of movements distressed him [1, 19-42]. We thought, the exaggerated requirements of our educator, were absolutely justified and reasonable. The way in which he pursued full disclosure of movement essence, of each element was very professional, and not psychologically inhibiting.

In the second half of the semester, we started composing, academic dance etudes, which Dauren Tastanbekovich patiently corrected and helped us to develop, gradually preparing our class for State examinations on the subject. It was mostly paired detailed dance etudes. In addition to many other examination requirements, the teacher included mandatory requirements: relevant program movements, accurate transfer of nature of music and of the corresponding image, and compulsory proficient composition of an etude following all the principles of composition (Figure 1).



Figure 1. Almaty choreography school graduation ceremony. Alisheva Alila is presented with diploma by People's Artist of Kazakh SSR D.T. Abirov and director of school, People's artist of Kazakh SSR S.I. Kuserbayeva – 1977.

Several pairs of girls were instructed to compose a male dance, and two men – Ulan Mirseidov and Murat Tukeev performed a female dance. By the way, dance composition, made by our classmates, was the most literate composition in terms of the structure. Dauren Tastanbekovich required that men also should have a proper arm plastique movements in female Kazakh dance; for example, it was very difficult for men to master the movement "bulak".

BOOKS OF THE MASTER. One of the books written by the ballet master under the name "Kazakh dance" in co-authorship with an artist Aubakir Ismailov

was published in 14 000 copies in 1961. This wonderful tutorial with custom size hardback is perfectly preserved among many admirers of the Kazakh dance until today.

The book is divided into two sections: male and female dances, with colorful artist's drawings, and in addendum – the corresponding musical scores on the Kazakh dance.

The authors of the book give readers insight into the history of dance, its contents, dance movements are understood step-by-step, many dances are represented with a methodical description of movements and moves. The authors included the following male dances: "Utys bi" – a dance-competition; "Kara zhorga" in Kazakh it is "a black pacer", the dance of dzhigit, dancing on a black horse. In the dance "Tepenkok" a major progress is the movement "tepen zhorga", which means a pace of straight going demure pacer; the dance "Kusbegy-daulpaz" is a dance of the Hunter with a Golden Eagle or Falcon. Female Kazakh dances "Bylkyldak", "Aizhankyz" and "Kaz-katar" are described in detail. The above dances are folk Kazakh dances which was thoroughly described and outlined in the book by the master D.T. Abirov [2, 100].

The Golden Fund of dance culture of Kazakhstan included his stage dances, such as the male dance "Balbraun", girly dances "Aizhankyz", "Kalyndyktyn kurbylarymen koshtasu bii", popularly known as "Koshtasu", and "Kuanysht". As the first professional ballet Abirov D.t. skillfully entwined in Kazakh stage dance the movements from classical dance, that gave the lightness, stage academism, freshness in the author's productions.

MASTERS' DANCES. Today, analyzing productions of Kazakhstan choreography masters, it us amazes how delicately men

felt the nature of the female dance. The movements of a female Kazakh dance, were precisely developed by masters, accompanied by a magnificent national music and a unique plastique of arms and body. Patterns of arms and legs were intertwined in the musical fabric, moving smoothly from one picture to another. Apparently, ballet masters had in mind the images of extraordinary tremulous beauty of Kazakh steppe girls, its flexible, graceful, gentle nature and modesty, and their representation fully reflected the original inner female nature. Creative fantasy of the masters have become a fertile ground for creating real masterpieces of Kazakh dance art.

The ballet masters: Abirov Dauren Tastanbekovich, Raibaev Zaurbek Muldagalievich, Tleubayev Mintai Zhanelievich, Ajukhanov Bulat Gazizovich, Baidaralin Zhanat Kurembaevich have left a valuable legacy. Here are only a small part of it: "Koshtasu", "Kuanysht", "Balbyraun", "Buran bel", "Yngaitok", "Kos alka", "Ata tolgau" - ("Asataiak"), "Akku" with music by A. Zhubanov, "Akku" with the music by Sugir, and "Farabi sazy".

Creative fantasies of choreographers have become a fertile ground for creating real masterpieces of Kazakh dance art. Dances of masters were passed from hand to hand, rightfully becoming a gold fund of dance culture in Kazakhstan; they certainly can be called truly folk – if all the dance groups in Kazakhstan have gathered together, they would be able to dance without rehearsals such dances as men's "Balbyraun", "Aizhan kyz", "Koshtasu" staged by D.T. Abirov, "Asatayak", "Kos alka", and "Buran bel" staged by Z.M. Raibaev, "Akku" staged by B.G. Ajukhanov, and "Yngaitok" staged by M.Zh. Tleubaev [3, p. 5].

Nowadays choreographers and

instructors have an important task - to keep the thrill of every production, pay more attention to the work of the hands, plastic body expressiveness and emotional fullness of the dance. To keep and develop

our dance heritage, it is not enough to know only that the dance choreography is much deeper than the text, but you have to feel the music and dance with all your soul as choreographer ...

References:

1. Abirov D., Ismailov A. Kazakhskiy tanets. Almaty: Oner, 1984. – 112 p.
2. Zhiengkulova Sh. Taina tantsa. – Almaty: Oner, 1980. – 279 p.
3. Izim T.O. , Kulbekova A.K. Teoriya i metodika prepodavaniya kazakhskogo tantsa.– Astana, 2012.– P. 18.

РЫЦАРЬ ТАНЦА

А. Алишева

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

На примере анализа танцевального наследия, оставленного народным артистом Казахстана, Лауреатом Государственной премии КазССР, профессором Абириным Дауреном Тастанбековичем, отмечаются превосходные черты и особенности женского казахского танца. В статье особенно подчеркивается то, как балетмейстеры-мужчины превосходно и по-особенному чувствовали женскую пластику и внутреннюю природу женщины, что двигало их разрабатывать движения, элементы и рисунки танцев, которые вошли в отечественную сокровищницу танцевального искусства.

Ключевые слова: пластика рук, разработка связующих элементов движений, женский казахский танец.

БИ СҰЛТАНЫ

А. Алишева

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

Аңдатпа

Қазақстан халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты профессор Абири Даурен Тастанбекұлының ұйымдастырылуымен, қазақ билерінің мұрасын талдау мысалында, Қазақ әйелдер биінің тамаша қырлары мен ерекшеліктері көрсетіледі. Мақалада, отандық би өнерінің қазынасына енген, ерлер-балетмейстерлерінің әйел пластика қозғалысының әсіресе ішкі дүниесін ерекше сезінуін, қандай да бір қозғалысты дамытуда, сонымен қатар би бейнесін құрастыруды, ерекше атап өтеді.

Тірек сөздер: Қол пластикасы, қозғалыс элементінің байланыс құрылымы, қазақ әйел биі.

Author's data: Alila Alisheva, Professor, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Honored Worker of The Republic of Kazakhstan
e-mail: alila-at@mail.ru

Сведения об авторе: Алия Алишева, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, Заслуженный деятель РК.
e-mail: alila-at@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Алия Алишева, Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.
e-mail: alila-at@mail.ru

THE CREATIVE GROWTH OF MARAT OMIRSERIKULY AYNEKOV

MPHTH 18.31.21

A. Zhanbyrshiyeva¹

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

THE CREATIVE GROWTH OF MARAT OMIRSERIKULY AYNEKOV

Abstract

The following article studies the life and professional growth of the Member of Kazakh Union of Artists, Marat Aynekov, a sculptor, whose works are famous in Kazakhstan and abroad. Besides, the values of the professional mastership shown at the progress of the sculptor's monumental works are explored in details in the article. Some of the works will be analyzed in terms of art studies.

Key words: art, sculpture, composition, monumental art, image

Were alive now, the honored Artist of the Republic of Kazakhstan Marat Omirserikovich Äynekov, would be 75 years old now in 2016. He was in love with life. All of his entourage was interested. Äynekov was always calm, balanced and open-hearted. He was a tall person, like a heroic warrior. Like all well shaped and tall people, he was so kind, generous, wise and tolerant.

Marat Äynekov June 22, 1941, was born in the city of Balkhash, Karagandy region. Mastering the art of sculpture was motivated within him from early childhood.

Typical for a child of his years he had a passion to draw the rocks and lands around that he played and explored.

Before graduating the school he attended an art exhibition where he was impressed by the exhibit so much that decided to devote his life to sculpture. After he graduated school in his hometown of Balkhash, Karagandy region he went to Almaty to be enrolled in the Art College named after N. Gogol. [1, p.27].

During his study he served his duty at the military. After he graduated the college with distinction he was sent to develop his

art education to Saint Petersburg. There he managed to study and successfully finish the Art Academy gaining the artist sculptor specialty. The saying “Those who have great teachers hold strong views” proves that Aynekov, in fact, was truly educated by the artistic and cultural environment of Saint Petersburg. There he was instructed by the great Soviet names of the time like Veniamin Pinchuk, Nikolay Zhuravlev and Mikhail Anikushin.

When Marat Aynekov came back to Almaty after his graduation in Saint Petersburg, a contest on making the best statue of Aliya and Manshuk, Kazakh renowned women combatants of the the 2nd World War had just been announced.

He took part in it and won. Marat Aynekov gained the grant on sculpting the Aliya Moldagulova monument (Figure 1).

Before starting to work on the image of Aliya, the sculptor did a serious research on the life and heroic death of the combatant having read hundreds of pages of texts about her. He even visited Novosokolniki town in Pskov region, the place where Aliya had died, to meet and question the local people.

Having listened to their stories about Aliya he had a clear vision of her image. She was only seventeen when she sacrificed her life for her motherland holding a rifle in her hands. The sculptor, keeping her image in mind and feeling the spirit of her personality started to work. Indeed, the statue, after being eventually produced, gave the whole national spirit. The face of a true Kazakh warrior girl, with noticeable features of persistence and willpower reflected the image that the artist had produced. When one sees the monument they can easily feel the spirit.

There is no doubt in the sculptor Aynekov's quite strong preparation for the work. The reason for it does not only lie

in the author's artistic skills in sculpture but also in his self-discipline and strict requirements for himself.



Figure 1. Aynekov M. The monument of Aliya Moldagulova in Novosokolniki, Pskov (1979).

Marat Aynekov served his own motherland and contributed to cultural life of the society starting from the 1970s of the 20th century till the last days of his life. He was owned such positions and titles and the Head Artist of Kazakhstan, the Honored Artist Personality of Kazakhstan, the Member of Kazakh Artists Union, the member of the UNESCO International Artists Community etc. He took part in various artistic events and workshops held in the Czech Republic, Germany, Poland, Netherlands, Hungary, Thailand, Turkey and Ukraine. He was awarded with the medal “For Heroic Labour” in 1987, the golden medal of the stone sculpture symposium in Oronsk, Poland in 1986 and the Letter of Gratitude from the Soviet Artists Union in 1983. He won the sculpture contest in Hoyesverde, Germany in 1989. [2, p.55].

Marat Omirserikuly, at the same

time, is the author of many monumental memorials built in Almaty and other cities of Kazakhstan. In particular, V.I. Chapaev Monument in Uralsk (1980), Askar Tokmaganbetov's monument in Kyzylorda (1985), Ibrahim Altynsarin's Monument in Zharkent (1986), Kanysh Satpayev monument in Atyrau (1988), Shaken Aymanov Monument in Almaty (1991), Magzhan Zhumabayev's Monument and G. Musrepov's Monument in Petrapavl (1992, 1993), S. Seifullin monument in the city of Zhezkazgan (1994) and other great-themed works in the honor of great personalities are clearly the result of hard work. These include "Abay" monumental complex in Moscow (2006.), "Ataturk" monument in the cities of Sivrihisar and Ankara (Turkey) "Abay" monument in Tehran (Iran), a monument of Mukhtar Auezov in the city of Ankara, Turkey (1999.), Magzhan Zhumabaev's memorable panel in Kecioren, Turkey (1999.), and other outstanding works.

The sculptures have already turned into one of the sights of their cities. They attract with their silence and one would never need any words to understand the view because only in silent watching there is a chance to get involved into the work's secrets.

Another personality who has an important place in the work of the monumental sculptor known among the citizens as the pride of the nation is the great poet and writer Magzhan Zhumabayev.

The monument of the great poet Magzhan Zhumabayev (Figure 2) is located at the intersection of the International street in the city of Petropavlovsk. The monument was opened in 1993 to celebrate the 100th anniversary of the poet. The monument was made in the form of a three-meter-high brown granite

figure of Magzhan. The falcon on one of the shoulders of the poet has become a symbol of great intelligence. Aynekov managed to reflect the introspective lyrical imagery of the poet. He clearly showed the complexity of the inner world of the poet by displaying the facial features. It seems like the imagery gives the sense of sadness as one can witness the anxiety in the face of the poet.

This is a truly indelible image. It can be seen here that the sculptor was very familiar with each work of the poet so well that, thanks to such sensitivity, it was possible to create a complete image.



Figure 2. Aynekov M. Magzhan Zhumabayev Monument in Petropavlovsk (1992).

The master of the art of sculpture and a beautiful talent, Marat Aynekov is known not only for unique works of art but also as a great teacher of his craft. He is a teacher of many talents and well-known sculptors that he left after him and professionals who continue to develop the Kazakh.

Thanks to the pedagogical skills and his own professional experience he

was always able to help his students observe and analyze properly. The sculptor educated the youth in the Almaty N.V. Gogol Art College in 1973-1994. In 2006-2012 he worked as a senior lecturer at the department of sculpture in Kazakh State Art Academy named after T. Zhurgenov. In 2012 he was invited to teach at the Kazakh State Art University in Astana.

Until 2014 Äynekov was a supervisor of creative workshop at the same school of sculpture. Marat Omirserikovich showed the way to great art to a number of his graduates.

His disciples are now members of the Kazakh Artists Union and were awarded in many events like the Tarlan State Award and other international art festivals. In particular, they are Tolesh Chokan, Malik Junisbaev Zhaubasar Kaliyev, Askar Yessenbayev, D. Tulekov, Musa Seitov, etc.

Generally, Marat Aynekov is a prominent sculptor whose works are based on the method of classical academic realism which, in its turn, highly influences the emergence of works featured as artistic monumental and smart garden sculpture. Its artistic side and the high degree of professional solutions of the performance make the works even more distinctive. Alongside the monumental works, the sculptor's creativity is also featured by the installation compositions.

In his installation works Aynekov raises the main message and vary it in different complex forms. In addition, the plastic artistic solution of every composition of his goes in consonance with the thematic elements. The sculpting material of Aynekov's works vary from the wood to the bronze and stone which, one more time proves of his high mastership. The sculptor's creative works such as "Portrait of Nurmukhan Zhanturin" (1983), "Kenesary" (1985), "My Son's Portrait"

(1986), "The Portrait of Aman" (1989), "Indira Gandhi" (1992), "The Elder" (1993), "The Sense of Mother" (1995), "Rodeo" (1995), "My Friend's Portrait" (1996), "Horse Wrestling" (1996), "girl" (1996), "Barış Manço" (1998), "Korkyt" (2000), "the meeting" (2001), "The Eagle" (2003), "Family II" (2005), "The Portrait" (2009), "Animal and Human" (2011), "Bird and a Girl" (2012), "Evolution" (2013), etc. were highly appreciated by people and gained the places in their hearts.



Figure 3. Aynekov M. "Portrait of Nurmukhan Zhanturin" (1983).



Figure 4. Aynekov M. Portrait of "Indira Gandhi", wood. (1992).



Figure 5. Marat Aynekov on the Simposium. 1986.

Marat Aynekov's works demonstrate how precious he found the art of sculpting. Art is the factor that defines the nation's existence, ethnical colour and individual phenomenon. As for sculpture, this complex and powerful art needs purity

and versatile nature of the artist. This is what Marat Aynekov possessed as a sculptor. We believe that the work of Marat Omirserikuly will never be erased from the people's memories[3].

References:

1. Asylbekov A.Z. Who is who in the Republic of Kazakhstan. A two-volume book. Almaty. – 2011. – 1312 p.
2. Life of Marat. Almaty. – 2004. – С.37
3. He does mess around // Express K. – 2015. – №166. – 08.09.2015.
4. Ахмедова Н. Орта Азия (1960-жж.) кескіндеме өнерінің этномәдениет дәстүрлері мәселелері // Орталық Азия өнертану журналы. – 2016. – №3. – Б. 136 – 140.

ӘЙНЕКОВ МАРАТ ӨМІРСЕРІКҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЫРҚАУЫ

А. Жаңбыршиева

Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы Алматы қ., Қазақстан

Аңдатпа

Ұсынылған мақала Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, мүсінші, Халықаралық симпозиумдардың лауреаты, қазақ және басқада шет елге аты әйгілі және белсенді түрде еңбек етіп жүрген Марат Өмірсерікұлы Әйнековтың шығармашылығына арналған. Сонымен қатар, мақала кейіпкері еңбек еткен жылдарындағы монументальды ескерткіштері мен станокты мүсін шығармалардың шеберлік кәсіптерін меңгеруіндегі өзіндік құндылығы жайлы сөз қозғалады. Бірқатар еңбектеріне өнертану тұрғысынан талдаулар жасалынады.

Тірек сөздер: бейнелеу өнері, мүсін, композиция, монументалды өнер, бейне.

ТВОРЧЕСКИЙ ВЗЛЕТ АЙНЕКОВА МАРАТА ОМИРСЕРИКУЛЫ

А. Жанбыршиева

Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

Статья посвящена исследованию творчества члена Союза художников Республики Казахстан, лауреата международных симпозиумов, активно работающего в республике и за рубежом, корифея казахской скульптуры Марата Айнекова. Проводится ценностный анализ освоения мастерства монументальной и станковой скульптуры эпохи, его места и роли в развитии национальной скульптурной школы.

Ключевые слова: изобразительное искусство, скульптура, композиция, монументальное искусство, образ.

Author's data: Aigul Zhanbyrshiyeva, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Senior Instructor, Almaty, Kazakhstan.
e-mail: aigul.orunbasarovna.17@mail.ru

Сведения об авторе: Айгүль Жанбыршиева, Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова, старший преподаватель, Алматы, Казахстан.
e-mail: aigul.orunbasarovna.17@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Айгүл Жаңбыршиева. Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы, Алматы, Қазақстан.
e-mail: aigul.orunbasarovna.17@mail.ru

АКТЕР МЕН ҰЛТТЫҚ БОЛМЫС

МРНТИ 18.45.01

А. Айдынұлы¹

¹Т.Жүргенов атындағы ҚазҰОА,
Алматы қ., Қазақстан

АКТЕР МЕН ҰЛТТЫҚ БОЛМЫС

Аңдатпа

Мақалада театр мен кинематографта басты тұлға болып табылатын – актер өнерінің сан қырлылығы қарастырылады. Сөз мәйегін құдіреті мен құпиясы мол тіл арқылы жеткізу, оны ойната да, ойланта да беру – шеберліктің сан-салалы құпияларының бірі. Сонымен қатар, театр мен экран өнерін зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздерін Арнхейм, Беньямин, Лукач, Кракауэрлер, Ахмет Байтұрсынұлы, әсіресе Кракауэр Коэн – Сеа еңбектеріндегі: ғаламдық жалпы заңдылықтар, белгілі сала заңдылықтары, эксперименттік тексеру мен жаңа гипотезалар тәрізді тізбегінде сахнада «кейіпкердің рухани тіршілігін» шынайы көрсету мәселесі қарастырылады. Автор замандас бейнесін жасаудың ұлттық-мәдени контекстегі міндеттерін анықтауға талпыныстар жасаған.

Кілт сөздер: өнер, актер, театр, кинематограф, рөл, ұлттық намыс.

Өнер мен шығармашылық дегеніміз – актердің өз табиғаты, оның жаны мен тәні. Бар тетік, сезік пен тылсым адам болмысында бар дүниелер. Актер табиғаты, негізінен, кәусар сезім, қуаныш пен қайғы, ой мен арман, іс – қимыл, шығармашылық толғаныс сынды күрделі құбылыс. Актер көбіне өз сезімінің түйсігінен нәр алады. Былайша айтқанда, адам қуану не болмаса жабырқау үшін, алдымен түйсінеді,

немесе жабырқайды, содан кейін барып не қуанады, не жабырқайды.

Актердің рөлмен жұмыс жасау кезеңі сценарий немесе пьесаны оқып танысудан басталады. Сол сәттен бастап актер сценаристтің, драматургтың, режиссердің әрі өз рөлінің ұсынған әртүрлі жағдайын ой елегінен өткізіп, көрермен алдына шығарғанынша егжей – тегжейлі зерттейді. Негізінен, актердің рөлге деген көзқарасы, білім тереңдігі,

қиял байлығы, көкірек өресі, жан әлемі, күш – қуаты бәрі ойнаған кезінде байқалады. Осыны түсінген актер өзінің рухани әрі қайрат күшін сарқа отырып, жаны мен тәнін қинап, сахнада «кейіпкердің рухани тіршілігін» шынайы көрсетуге ұмтылады [1].

Адам жаратылғанда өзімен-өзі болады, оны түрлендіретін оның еліктеу қабілеті, шындыққа жанасады дейтін түрлі әрекеттерді өзі ойлап тапқан жүрек қалауы. Шынайы талант қайдан шығады? Басқа кісінің сыртқы көрінісін табуды жақсы үйреніп, өзімізді тыңдап, көріп және оларды біреуге еліктеу арқылы алдап әрі олардың көзқарасын біліп алмайынша; бұдан басқа жолдармен біздің ішіміздегіні бағалау мүмкін емес. Бізге актердың сезінетіні немесе рольді сезінбейтіні соншалықты қажет те емес, әрі оны біз бәрібір білмейміз де. Ғаламат актер – тамаша ойлап табылған ғажап бейненің сыртқы көріністерін әуелі шынайы да терең зерттеп алып, өте ұтымды етіп шығаратын жан (ғаламат актерлерге деген талап та сондай). Өнерге бәрі де еліктейді. Егер актер тек өзі үшін ғана ойнайтын болса, ол бәрібір өз-өзін жоғалтып тынады.

Театр мен кинематограф жастардың көзқарасын, өмірге деген белсенді бағытын қалыптастырып әрі тәрбиелеудегі рөлін зерттеудің әлеуметтік және саяси мәні бар, мұндай қойылымдардың мақсаты қашан да күрделі, арқалар жүгі ауыр. Себебі жас көрермен оңы мен солын жаңа ғана аңғарып, өмірдің кілтін жаңа ұстағандар. Олардың табиғаты сенгіш, еліктегіш. Біз неліктен жас-жеткіншектерге тәрбие берудегі театрдың үлесін көбірек айта бермейміз? Театр арнайы тәрбиеленген ортаға лайықталған әрі бүгінгі жасөспірім театр есігін аша бермейді. Сондықтан да, басқа ақпарат

құралдарынан көрі кино аудиторияны қамту мүмкіндігі жоғары және сөзбен де, көрініспен де қызықтырып, иландырып, әсер етер ықпалдығы басым. Кинофильмдер тек мазмұнымен емес, хабарлама бере білу пішінімен де маңызды, оның аудиториясы қоғамның даму бағытын анықтайтын рухани және әлеуметтік потенциал. Ғылыми-практикалық қызығушылықты тудырған қазақ театры мен кинематография шығармалары түрен түспеген тың тақырып болғандықтан, оның тарихи тәжірибесін теориялық тұрғыдан тұжырымдап, бағытын, мақсат-мүддесін жете зерттеуді қажет етіп келеді. Көрерменге шұғыл әрі қалтқысыз қызмет ету – театр мен кинематографтың қай-қайсының да басты міндеті. Бұл аманат жауапкершілікті заман талабы, уақыт, өмірдің күнбе-күнгі күрделі де құбылмалы сипатқа енуі бірнеше есе ауырлатып тастағандай.

Шын ұлттық мәдениетте әрқашан жалпы адамзаттық үлкен мән-мағына жатады. Ұлы суреткер қашанда тек ұлттық деңгейде, орыс немесе қазақ болып сөйлемейді, жалпы адамзат баласы болып ой толғайды. Бұған ұлы ақын Абайдың сөз бен ой әлемі куә. Ұлы ақын шығармалары нағыз қазақ топырағында туған. Соған қоса ақын шығармаларында Батыс пен Шығыс тұтас келіп, ортақ үйлесім тауып тоғысқан. Міне, қазіргі қазақ мәдениеті қай нәрседе болсын өзінің ұлттық сипатын тот бастырмаймын десе әр жаққа бір жалтақтамай-ақ, өзінің барар бағытын, даму жолын ғажап сөз зергері, кемеңгер ақыл-ой иесі ұлы Абай салған өшпес те өрелі мәдени дәстүр негізінде түзесе нұр үстіне нұр болар еді.

Бүгінгідей нарық қыспағы жағадан алғанда театр мен кинематограф аса қажетті құралға айналып отыр. Кино

экраны елді тұрмыс ауыртпалығынан арылтып, болашағына деген сенімсіз ойларынан бір сәтке серпілту, өмірге деген құштарлығын арттыру мақсатында өз міндетін атқаруда. Актерге де ең қажетті құралдың бірі – ұтымды да әсем тіл екені сөзсіз. «Тіл сөйлеу, сөйлесу, оқу үйрену, жазу мен сызу арқылы өседі. Бұл үшеуінің бірде біріне көңіл аудармау да үлкен қылмыс», – дейді академик жазушы Ғ. Мүсірепов [2, 8 б.]. Тіл тағдырына қатысты өзекті үш мәселенің қайсысын да назардан тыс қалдыруға болмайды. Себебі, жүйе-жүйесімен сөйлей білу қоғамдық саяси, әлеуметтік экономикалық, мәдени рухани өміріміздің сан саласында болсын, бұдан кім-кімнің де бейтарап қала алмайтыны да аян. Сөйлеу мәдениеті, ауызекі тілге қатысты проблемалардың ішіндегі ең маңыздысы. Театрдағы да кинематографтағы да қуатты саналатын екі тетіктің бірі – сөз, екіншісі – көрініс.

Ұлттық тұғыр, ұлттық бағыт-бағдар мәдениет саласы үшін ғана емес, бүгінде бүкіл дүниежүзі үшін ортақ категорияға, ортақ іске айналып отырған нарық экономикасы үшін де қажет. Іргелі ел болудың, қуатты мемлекет болудың ең үлкен тетігі – ұлттық экономиканы көркейте білу керек екендігі әркімге де керек нәрсе. Қай елде болмасын, экономикалық саясат пен ұлт тағдыры өте тығыз байланыста болып келген. Ең алдымен ұлт тағдырын, сол ұлт ішіндегі адам тағдырын ойлап, осы бағытты мықтап ұстанған экономикалық реформа шын мәнінде адам үшін, солардың әлауқатының, күн көрісінің де деңгейін көтеру үшін ғана емес, олардың рухани өсуін, өнері мен мәдениетінің өрлеуін, оқу-білім дәрежесінің биіктеп отыруын қамтамасыз ету үлкен жетістік.

Сахнадағы ойын – мағынаға толы қызмет алаңы. Ойын өмірге

өзіндік бір реңк, сипат беріп тұрады. Өмірдегі әрекеттерге мән-мағына береді. Әрбір ойын бір нәрсені, бір мағынаны білдіреді. Ойынды рух деп атау дұрыс емес болар, ал оны белгілі бір мақсатқа, жеңіске, табысқа бағындырылған, соған бағытталған деп түсіну қажет шығар. Ойын табиғатын рационалды жолмен түсіндіру мүмкін емес, өйткені ойын адам мәнінің тереңінде, тұңғығында жатыр. Ойын ақыл парасаттық сипатта болмайды, ол адам болмысының ирационалды қабатымен де байланысты жетіледі. Ойын элементін мәдениеттен іздесек, онда мәдениет құбылысының ойындық сипаттарға толы екеніне біздің көзіміз жетеді. Мәдениеттегі ойын элементі алдын-ала белгіленген мөлшерде көрініс табады. «Ойын мәдениеттен бұрын қалыптасқанымен, мәдениеттің даму кезеңдерінің барлығында дерлік кездеседі, оларға нәр беріп тұрады. Адам күнделікті тұрмысында, тіршілігінде ойынмен кездеседі. Ойын нақтылы өмірден, күйбең тіршіліктен дараланып, өзгешеленіп тұрады, ойын олардан асқақ, биікте тұрады. Ойын іс әрекеттік форма ретінде көрініс береді, сол іс әрекет формасы нақтылы бір мағынаға ие болып, әлеуметтік қызмет ретінде белгіленеді, – дейді Й.Хейзинга [3, 85 б.]. Ойын – адам өмірінің құралы. «Ойнаушы Адам» нақтылы заттық дүниеден рәміздік әлемге ауысып кетеді. Бұл сипатта бүкіл таңбаларды ойын деп қарастыруға болады. Ойынды дүние шынайы және шартты болып екіге бөлінеді. Тән мен рух жарысында ұту адам бойында жоғары ләззат сезімдерін туғызады. Ойын мәдениеті адамның өз тәні мен рухының жетілгендігінен ләззат алуымен шектелмейді.

Экран өнері ғылымы болса ғасыр өнерінің жоғары деңгейдегі

биігін көрсетеді. Сондықтан да оның заңдылықтары өнер саласының заңдарына сүйене отырып, олардың да қоса дамуына әсер етеді. Кино теоретиктерінің көбіне өз «өнерлерін» зерттеудің орнына жалпылама дерекнамаларға сүйеніп отыратыны белгілі. Базен болса, киноны әдебиет, театр, кескіндемемен салыстырады, психология, философия, эстетика мәселелерімен қатар қояды. Ондай ойды әртүрлі кезеңдерде Арнхейм, Беньямин, Лукач, Кракауэрлер де айтқан. Мысалға, Кракауэр Коэн – Сеадан соң кинематографты ғылыммен салыстырып, оның «зерттеушілік» қасиетін ашқан. Оның ойынша, мынадай тізбек: жалпы көрініс – ірі көрініс – жалпы көрініс келесі жолмен: ғаламның жалпы заңдылықтары – белгілі саланың заңдары – экспериментпен тексеру – жаңа гипотезалар. «Ғылыми зерттеу үдерістері мен құрастырылым бөлігі арасындағы ұқсастық әрқайсысы өз бетінше үлкен жетістікке жетуге талпынып әрі мақсат сапасы – өз табиғатына бұрылуды көздейді» [4, 836].

Өнер – қазақ халқы пайда болғалы серік болған дүние. Халық ауыз әдебиетін, жыр-дастандарын жатқа білетін, екі қазақтың бірі ән айтып, он қазақтың бірі домбыра тартатын халық өнерден ешқашан құралақан болмаған. Қазақта: «ел іші – өнер кеніші» деп бекер айтылмаған. Әдептілік пен салт-дәстүрдің өзі үлкен мәдениеттілік пен өнерліліктен туындаған дүниелер. Қазақта өнерді екі жақты қарастыруға болады: ол – ежелден келе жатқан халықтық сипаттағы өнер және заманына қарай дамып келе жатқан көрсетілім өнер түрі. Ежелден белгілі ауыз әдебиеті, жыр – дастандар, ертегі-аңыздар мен той-томалақтардағы ән-жырлар, бұлар қазақ ұлт болғалы келе жатқан ұғымдар. Ал,

енді проза, поэзия, драма, көркемсурет, би, театр мен кино, ол – адамзат даму үдерісінің саты-сатысында өркениетіне қарай дамып келе жатқан өнер түрлері. Осы салалардың қай-қайсысында болмасын, ұлттық болмыс, ұлттық реңк болған. Қаншама ертегі кейіпкерлері – Ертөстік, Қобыланды, Алпамыс сынды батырлар ғасырдан-ғасырға жетіп, ұлттық рухты биіктетіп келеді. Үлкен сезім мен махаббат жырларына арқау болған – Қыз Жібек пен Төлеген, Айман-Шолпан, Еңлік-Кебек, Біржан-Сара дастандары халықтың рухани байлығына арқау болған дүниелер.

Ұлы ғалым лингвист, әдебиет зерттеушісі, публицист Ахмет Байтұрсынұлы «Әдебиет танытқыш» атты еңбегінде былай дейді: «Сөз өнері адам санасының үш негізіне тіреледі: ақылға, қиялға, көңілге. Ақыл ісі аңдау, нәрселердің жайын ұғыну, тану; ақылға салып ойлау, қиял ісі меңзеу, ойдағы нәрселерді белгілі нәрселердің тұрпатына, бейнесін ұқсату, бейнелеу, суреттеп ойлау; көңіл ісі түйю, талғау. Тілдің міндеті ақылдың аңдауын аңдағанша, қиялдың меңзеуін меңзегенше, көңілдің түйюін түйгенінше айтуға жарау. Мұның бәріне жұмсай білетін адамы табылса, тіл шама қадырынша жарайды. Бірақ, тілді жұмсай білетін адам табылуы қиын. Ойын ойлаған қалпында, қиялын меңзеген түрінде, көңілдің түйгенін түйген күйінде тілмен айтып, басқаларға айтпай білдіруге көп шеберлік керек». [5].

Бүгінде ата-бабамыз армандаған тәуелсіз елде өркениет жайып жатырмыз. Бірақ, әлі де атқарар істер жетерлік. Зиялы жандардың ұлт тағдыры рөлін кезінде француз ойшылы Сен-Симон: «егер бір уақытта француздардың елу ғалымын, елу фабрикантын, елу агрономын, және елу әртісін жойып

жіберсе, онда француз ұлты болмайды. Ал, сондай уақытта француздың елу мың жұмысшысын, елу мың шаруасын және елу мың қызметкерін жойып жіберсе, онда француз ұлты қалады», – дегені бар. Ол дегеніміз, халықты өркениетті ұлт қылатын шенеуніктер мен тобыр емес, зиялылар! Дүние жүзінде ұлтқа айналған саяси, әлеуметтік халық бұқарасының бірлігі ешқашан болған емес. Сондай-ақ, халық бұқарасынан қолдау көрмеген зиялы топ та ештеңе істей алмайды. Халықты ұлт деңгейіне көтеру, яғни мәдениетті арту – бүгінгі зиялы орта міндеті [6].

Замандас бейнесін жасау барша өнер атаулының асыл мұраты. Бұл ретте көркем шығарманың жолы басқа. Өнер көрермен көңіліндегі сезімді оятуы, оның өмірге деген көзқарасын қалыптастыруға қызмет етуі қажет. Әр көрменің ерекше сәнді бірер суреті, әр концерттің айырықша әсем бірер әні, әрбір хабардың өзгеге ұқсамайтын бірер көріністері болатыны бар. Әлгі көрме, әлгі концерт, әлгі хабардың бейтарап адамға қалдырар әсері өнер перзенттеріне байланысты. Сұрқай сурет, есер ән, жасық көріністерге ренжисің, өкінесің, күйінесің, ақыры ұмытып кетесің. Сымбатты сурет, сиқырлы ән, салиқалы көрініске жаның бір жасайды, қуанасың, рахаттанасың, сергисің. Бір кереметі солардың әрқайсысы да өмірі естен шықпайды. Әр кездері әр түрлі себептерге байланысты ойға орала береді. Кейіпкер жаңалығымен бірге сюжет, композиция, тартыс, суреттеу де жаңаланбақ. Ал, жаңа тұлға табу көптеген мәселелерге тыңнан келуді қажет етеді. Әрине, уақыт өте келе қажеттіліктен туған кейіпкерлер театр сахнасы мен кино қойылымынан да өз орындарын алады. Солар арқылы өмірге басқаша көзқараспен қарау үрдісі,

дағдысы қалыптаса бастайды. Мәселен, спектакльдегі басты тұлғаның бүгінгісі мен кешегісін кезектестіре баяндап, өткен өмірдің ең елеулі тұстарын драматургия тәсілімен көрсету қажет. Оның өткенін айта отырып, сыни көзбен қарау, ой толғау ойынның зор жетістігі. «Кімде-кім әлі байсалды түрде зерттеле қоймаған саланы қолға алғанда, кереметтей тұжырым жасаймын деп үміттенгеннен көрі оның кілтін таба білсе, соның өзін қанағат тұтқаны жөн» – деген кезінде Э.Гросстың өзі жаңа тақырыпты зерттеудің қиындығын біліп айтқан секілді.

Өнер – өзінің ұлттық сипатымен көркем де әсем, халық даналығын бойына сіңіруімен тартымды, халықтың рухани қазынасынан жеткілікті нәр алмаған актер да, режиссер де ешқашан өнердің биік тұғырына көтеріле алмайды. Спектакльдің өн бойындағы ұлттық белгілер өнегелі дәстүр мен бірлікте жалғаса отырып шешілсе, олар киноға да жаңашылдық алып келетін маңызды факторлар екені аян. Өнердегі шеберлік атты ұғым көп қырлы, сан сырлы. Әсіресе, театр мен кинодан, газет пен радиодан әлдеқайда жас теледидар саласындағы шеберлік ұғымының ашылмаған қатпарлары қыруар. Соған қарамастан актерлар өз мүмкіндіктерін жан-жақты жетілдіре түсіп, кәсіби шеберліктің теориялық тереңіне бойлай беруін уақыттың өзі қажет етіп отырғандығы айқын. Күрделі де күрмеуі мол шеберлік мәселелерін зерттеуші Б.И. Бурсов былай түсіндіреді: «Шеберлік өз ісінді шебер меңгеру, қандай жағдайда, қандай кезеңде болсын, еңбегіңнің жемісті шығуына жетіле беру керек деген сөз. Сондықтан да шеберлікті белгілі бір әдіспен, тәсілмен, тәжірибемен келген икемділік пен тағы басқа осы сияқты жайлармен қатар

қоюға болмайды. Шеберлік дегеннің өзі істің мәнін айқын түсіну, жазайын деп отырған шығарманың мазмұнын, бағытын атқаратын міндетін жан-жақты айқындап, оны терең және нәзік сезіну, сөйтіп, көздеген мақсатқа жету жолында мамандықтың әртүрлі тәсілін меңгере білу. Шығарма жазудың барысында осы жайларды ескере отырып, шеберлікті барған сайын жетілдіре беру керек.

Өйткені, еңбек жемісі адамның күш-қуатының нәтижесінде пайда болады. Міне осы еңбек жемісінің сапасын байқап, біз енді соны шығарушының шеберлігін байқаймыз» [7]. Сөйтіп шеберлік дегеніміз, әрқайсысы бөлек-бөлек мақсат та, мазмұн да, мән де, түр де емес, керісінше, бұлардың барлығын тұтас қалпында жан-жақты меңгеру тәсілі екен.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Құндақбаев Б. Театр туралы толғау. – Алматы: Өнер, 2006. – 320 б.
2. Мүсірепов Ғ. Ықпалдастық пен мүдделестік // Егемен Қазақстан. – 1997. – 13 ақпан.
3. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. В. Ошиса. – М: Изд. АСТ, 2004. – 539 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
5. Байтұрсынұлы А. Әдебиет танытқыш. – Алматы: Жалын, 1991. – 464 б.
6. Бурсов Б. Избранные работы в 2-х томах. СПб: Художественная литература, 1982. – 608 с.
7. Рахманқызы Н. Бүгінгі қазақ киносының кейіпкері // Орталық Азия өнертану журналы. – 2016. – №1. – Б. 106 – 107.

АКТЕР И НАЦИОНАЛЬНОЕ БЫТИЕ

А. Айдынулы

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

В статье рассматриваются разнообразные качества актерского искусства в театре и кинематографе, которые считаются главными. Актер, владеющий мастерством слова, с помощью игры по-настоящему через своего персонажа доносит до зрителя основную идею драмы или фильма. Автор раскрывает теоретико-методологические задачи исследования театра и экранных искусств в трудах Арнхейма, Бенямина, Лукача, Ахмета Байтурсынова и особенно Кракауэра и Коэн-Сей. Это взгляды, опирающиеся на всеобщие законы мира, законы известного направления, экспериментальные опыты и новые гипотезы в системе «духовного существования персонажа» на сцене. Автором сделана попытка раскрыть образ «современника» в культурно-национальном контексте.

Ключевые слова: искусство, актер, театр, кинематограф, роль, национальная гордость.

ACTOR AND NATIONAL EXISTENCE

A. Aidynuly

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Abstract

The article discusses the various qualities of acting in theater and cinema, which are considered the main feature. An actor, who mastered verbal skills, truly communicates the main idea of a drama or a movie through the character. The author reveals the theoretical and methodological problems of research of theater and screen arts in the works of Arnheim, Benjamin, Lukacs, Ahmet Baitursynov, and especially of Krakauer and Cohen-Sea. These are the views based on the universal laws of the world, the laws of a certain trend, pilot

experiments and new hypotheses in the system of "spiritual existence of the character" on stage. The author made an attempt to describe the image of a "contemporary actor" in the cultural and national context.

Keyword: art, actor, theater, cinema, role, national pride.

Автор туралы мәлімет: Айбек Айдынулы, Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының 2-курс магистранты. Ғылыми жетекшісі: профессор Абильдина Г.Б.

Сведения об авторе: Айбек Айдынулы, Казахская национальная академия искусств им. Т. Жүргенова, магистрант 2-го курса, Алматы, Казахстан.

Author's data: Aibek Aidynuly, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2-nd year Master Degree student, Almaty, Kazakhstan.

САЛТ- ДӘСТҮР МЕН ТЕЛЕВИЗИЯ

МРНТИ 19.61.11

Ш. Абишова¹

¹Т.Жүргенов атындағы ҚҰӨА,
Алматы, Қазақстан

САЛТ-ДӘСТҮР МЕН ТЕЛЕВИЗИЯ

Аңдатпа

Ақпарат құралдарының ішінде Телевизияның жойқын күш екенін бәрі біледі. Бір қарағанда елдің қорғаныс қуатындағы аса жойқын қарулардан да күшті құрал. Телевизия кез-келген оқиғаны, кез-келген қайраткерлікті, тарихи болмысты, бүкіл ғаламды үйіңізге әкеліп, көзіңізгекөрсетіп, құлағыңызға естіртіп, қолыңызбен ұстағандай етіп бермей ме? Оның басты ерекшелігі – айдалада болып жатқан оқиғаны бүкіл әлемге сол сәтте, сол күні жеткізіп үлгеретін шапшаңдығында. Телевизия – ақпарат құралдары бөлігі ғана емес, ол шығармашылық түрі. Бұқаралық коммуникациялардың кейбіреулерінен ақпарат жетпей жатқан алыс жерлердегі ағайынға еркін бара алатын әрі халықты үнемі хабардар ететін мүмкіндік. Телевидениенің ол қабілетін оның желілер арқылы өзінің табиғатына сай хабарлама бере алатын болмысына байланысты көруге болады. Демократиялық құрылымда үкіметтік және қоғамдық таралым халыққа әлемде болып жатқан жаңалықтарды ғана беріп қоймай, адамзаттың көркем шығармалармен сусындап әрі адамгершілік болмысын жетілдіруге де септігін тигізеді. Өнердің (оның ішінде ТВ да бар) байланыстық әсеріне сүйене отырып көретініміз, күнделікті эфирде отыратын хабардағы жүргізуші мен қатысушыларға қарап, олардың сөз саптасы мен мінез-құлқы, отырысына сай зиялы орта өкілі осындай болуы керек шығар деген ой қалыптасады.

Дегенмен де ақ пен қараны ажырататын мәдени орта қалыптастырған жөн. Ал, ұлттық құндылық ең алдымен ата-баба салтынан бастау алады.

Трек сөздер: телевизия, шығармашылық, мәдениет, дәстүр, қайнаркөз, адамгершілік, тағдыр, ұлт.

Ұлттық тұғыр, ұлттық бағыт-бағдар мәдениет саласы үшін ғана емес, бүгінде бүкіл дүниежүзі үшін ортақ категорияға, ортақ іске айналып отырған нарық

экономикасы үшін де қажет. Іргелі ел болудың, қуатты мемлекет болудың ең үлкен тетігі – ұлттық экономиканы көркейте білу керек екендігі әркімге

де керек нәрсе. Қай елде болсын, экономикалық саясат пен ұлт тағдыры өте тығыз байланыста болып келген. Ең алдымен ұлт тағдырын, сол ұлт ішіндегі адам тағдырын ойлап, осы бағытты мықтап ұстанған экономикалық реформа шын мәнінде адам үшін, солардың әлауқатының, күн көрісінің де деңгейін көтеру үшін ғана емес, олардың рухани өсуін, өнері мен мәдениетінің өрлеуін, оқу-білім дәрежесінің биіктеп отыруын қамтамасыз ету үлкен жетістік.

Әлемнің дамыған мемлекеттерінің бірінде жүргізілген сауалнамадан белгілі болғандай, жеке кісінің 12 %, ал отбасымен 88 % теледидар алдында отыратындығы айқындалды. Теледидар – бос уақыт ермегі, әсіресе кешкі ас кезінде әрбір отбасының ерекше мән беретін көк жәшігі. Қызықты хабарлар болса, кісілерді үйде тұзақтап, одан әрі тамашалауға құмарттырады.

Нарыққа бағынған мемлекетте ешқандай идеология болмайды-мыс. Дәл осылай ойлау – әрі аңғырттық, әрі ақылсыздық. Бұл күндері өркениетті ел атанып жүрген, өзіміз өнеге алуға ұмтылып жатқан капиталистік елдердің өзінде ұлттық идеология қалтқысыз қызмет етеді. Олар өз ұлтының мүддесі мен идеалын мемлекет заңдары мен саясатының өн бойына қоса өріп, жымын білдірмей, сіңіріп жібереді. Тәуелсіздігімізге 25 жыл толғалы отырған өз елімізге ұлттық идеология ауадай қажет.

Өнер қай кезеңде де ізденісті, сезімталдық пен сергектікті талап етеді. Ізденіс бар жерде ілгерілеу мен атақ-абырой да бірге жүреді. Сондықтан да бүгінде «синкретті» өнер саналатын теледидар төріне шығып, оның «жұлдыздар шоғырына» қосылуы кез-келген пенденің маңдайына жазылмаған. Оған интеллектуалдық

алымдылық пен биіктік, тереңдік пен ойлылық керек. Осы жолды адаспай тауып, көрермен көңілінен шығып, қызыл сөзден сымбатты ойлар құрау да шеберліктің шыңына жеткен пенделердің ғана маңдайына жазылған. Айтыла-айтыла жауыр болған, көрсетіле келе көз үйренген көріністерден әбден ығыр болған көрерменді теледидар алдында ұстап отыру үшін де білімге қоса біліктілік, көсемдікке қоса көрегенділік, әрі кейіпкер сөзінен «жанды ойды» үзіп алып, одан әңгімені шеберлікпен өрбітуге де шын талғампаздық керек.

Қазақ халқының атадан балаға мұра болып жеткен дүниелері көп. Ұмыт болып бара жатқан салт-дәстүрді қайта жаңғырту қазақ халқының борышы, міндеті. Салт-дәстүр ғасырдан-ғасырға, атадан балаға жететін құндылыққа толы дүние. Салт-дәстүрімізді біріміз сақтап біле білсек, бірімізге ұмыт болған жәйттер де бар. Халық арасында: «Елу жылда ел жаңа, жүз жылда қазан» деген халық даналығы. Осыдан жүз жыл бұрынғы әдет-ғұрыптардың көпшілігі қазір ұмытылып, халық санасынан өшіп бара жатқаны жасырын емес, тіпті кейінгі жастарға ол ертегі секілді көрінеді. Дегенмен көзіміз ашық, көкірегіміз ояу.

Салт-дәстүрлерімізге көз салсақ: Бесікке бөлеуден бастап, тұсау кесу, сүндетке отырғызу, қыз ұзату, ұрын келу, жар-жар, беташар айту, шілдеhana т.б. Бүгінде, Егеменді елімізде өмір кешіп, халықтық қалып пен ата салтының қайнар бұлағына ат басын бұрып, бесік түзеуге бет алған жайымыз бар. Ұлттық дәстүр – халықтық даналық қасиеті, асыл қазынасы деп қарап, мен бағдарламамды салт-дәстүрдің насихаттауына арнап, халқыма жеткіземін, – деген хабарлар жеткіліксіз. «Ел болам десең, бесігіңді

түзе», – дейді қазақ халқы даналығы. Бабаларымыздың ежелгі қағидасын келер ұрпаққа жеткізу үшін, қазақ халқының салтын, дәстүрін, әдет-ғұрпын телебағдарлама өзегіне айналдыру қажет.

Салт-дәстүрдің ең бірінші түп-қазығы деп, мен бесікті айтар едім. Себебі, бесік – ұлттық өнеріміздің төл туындысы, салтымыздың жұрнағы. «Есік көргенді алма, бесік көргенді ал», – деп қазақ халқы бекер айтпаған, салт-дәстүрдің өзегі де осында. Қазіргі жастарға бесікке бөлеудің жол-жоралғысын үйрету де бағдарлама бастауы болуы шарт.

Бесік – қазақ ұғымында киелі орын. Әрбір қазақтың шаңырағында бесіктің болуы біздің ұлттық дәстүріміздің қасиеті. Көшпелі ғұмыр кешкен бабаларымыздан қалған қасиетті бесікке мұра ретінде қарап, әрбір қазақтың отбасы ошақ қасында сақталуы тегін емес.

Салт – ұлттың ұрпақ тәрбиесінен, мәдени тұрмысы мен шаруашылық тіршілігінен көрініс бере отырып, адамның дүниеге келуімен бірге өрбіп, о дүниеге аттанып кеткенше құндақтайтын, тербететін алтын бесігі болса, ал дәстүр – сол салттың өмірде әлденеше рет қайталанып, тіршіліктен ұзақ уақыт тұрақты орын алған түрі.

Жалпы қазақ халқы сияқты тумысынан батыр да, дана, шешен халық жоқ. Ұлт намысын бірінші кезекке қойған. Қаздауысты Қазыбек бабамыз сол ұлтты, сол халықты былай суреттеп: «Біз қазақ деген мал баққан елміз, бірақ ешкімге соқтықпай жай жатқан елміз. Елімізден құт-береке қашпасын деп, жеріміздің шетін жау баспасын деп найзаға үкі таққан елміз. Досымызды сақтай білген елміз, дәм-тұзымызды ақтай білген елміз. Атадан ұл туса, құл боламын деп тумады, анадан қыз туса, күң боламын деп тумады. Ұл мен қызды

қаматып отыра алмайтын елміз. Сен қалмақ болсаң, біз қазақ қарпысқалы келгенбіз, танысуға көнбесең, шабысқалы келгенбіз, сен темір болсаң біз көмір, еріткелі келгенбіз. Қазақ, қалмақ баласы табысқалы келгенбіз. Танымайтын жат елге танысқалы келгенбіз, танысуға көнбесең шабысқалы келгенбіз. Сен қобылан болсаң, мен – арыстан, алысқалы келгенбіз. Жаңа үйреткен жас тұлпар, жарысқалы келгенбіз, тұтқыр сары желіммін жабысқалы келгенбіз. Берсең жөндеп бітіміңді айт, не тұрысатын жеріңді айт», – депті.

Осы бір монологтан ұлттық қасиет, ұлттық мақтаныш сезім, «елім» деп еңіреген, «халқым» деп қайысқан, «Отаным» деп жанын құрбандыққа шалар қазақ халқының ұлттық деңгейі көрініп тұр. Осындай рухты, жаны жалындап тұрған ұрпақтардан ұрпақ болып біздер тарадық. Олай болса, біз тегін ұрпақтар емеспіз. Дегенмен 70 жылдан астам уақыт бойы кеңестік дәуірімізде бар ұлт адамдарына бір қалыптан өткендей тәрбие ұсынылып келінді. Аяулы азаматтарымыз Ахмет Байтұрсынов, Міржақып Дулатов, Жүсіпбек Аймауытов, Мағжан Жұмабаевтарды қудалап, түрмеге жапты, өздерімен бірге олардың кітаптары да жойылды. Ұлттық болмысымызға түскен дерттің, кеселдің негізгі себептерінің бірі осы. Шүкіршілік, рухани өмірімізде болып жатқан жаңалықтар тәрбие ісіне басқаша қарауға мәжбүр етті. Өз халқымыздың тарихына үңіліп, жоғымызды жоқтап, (соның ішінде салт-дәстүрімізді), барымызды қадірлеуге бабалар рухына тәубе етуге дағдылана бастадық. Ұлтымыздың ұрпақ тәрбиелеудегі, әулет жалғастырудағы өмір тәжірбиесін, салт-дәстүрлерін тәрбие жұмысына енгізуге ниет жасауымыз да жақсылықтың

нышаны. Бұның бәрін мысал ретінде айтып отырмын. Себебі қазіргі кезде салт-дәстүрімізден жұрдай қалдық, әдет-ғұрпымызды мүлдем білмейміз, не телеарналардан көрсетпейді, не ол туралы кітаптар да жазылмайды деген мақалаларды көп оқитын болдық. Сөздің шындығына келсек, салт-дәстүр, әдет-ғұрыпқа арналған кітаптарды қай дүкен сүрелеріне барсаңыз да таппайсыз. Бірақ радио, телеарналарда аз да болса насихатталып келеді. Меніңше, біздің салт-дәстүріміздің бәрі ұмытылған жоқ, тек жұмыла кірісіп арықарай соның ұстануына жол берсек нұр үстіне нұр болады. Қазақтың қай бір өнерін алып қарасаңыз, тәрбие мен тәлімі мол. Кезінде ауыл ішінде әжелеріміз, жеңгелеріміз, кішісі болсын үлкені болсын киіз басып, кілем тоқып азан-қазан ауылдың исі аңқып тұратын. Қай ауылға барсаңыз шебер, қолынан өнер таматын, бес саусақ өнер иелері болатын. Сол әдемі көріністерді еске түсіргенде бір жылылық, сағыныш сезімдері келеді. Сол дүниелерді қайта жаңғырту мына біздің қолымызда. Ескіні жаңарту – жаңаны жаңғырту емес, керісінше, жақсыны толықтыру, байыту болмақ. Әрі өз алдына бір өнер. Ол – қолөнері. Қай өнер болмасын ол – халық мұрасы. Өткеннің тарихы, шежіресі. Ғасырлық одан да ұзақ ғұмыры бар қайнар көзі. Негізі өнердегі қиындық - «ізденіс» деген ұғыммен астасып жатады. Қиындықсыз, жан қиналыссыз өмірге өнер келмейді. Сондықтан салт-дәстүрімізді, өнерімізді насихаттап, жаңартып, жаңғыртуымызға әлі де күш сала кірісіп, біріміз кітап жазып, біріміз соны қолға алып, біріміз енді насихаттап, біріміз содан телехабар жасасақ көп нәтижеге жетеміз.

Қазақ өзіне тән ұлттық салт-санасынан мүлде қол үзіп, алақан жайып

қалған емес қой. Дала төсіндегі сай-сала құшағында шоғыр-шоғыр ауылдарда ұлттық дәстүрді, қасиетті тамырын аз да болса жайып қолдана берді және қолдана береді де. Әсіресе, сырттан елге ағылған қандастарымыз ата дәстүр – салтты сақтап ала келгенін көріп жүрміз.

Әлемдік дүниеге шықтық, жақсылық – алдымызда дейміз. Рухани байлыққа иеміз деп жар саламыз. Әзірше, қазақтар орыс әлеміне, бүкіл адамзаттың рухани дүниесіне жеттік деген ұғыммен өмір сүріп келеміз. Өз тілімізге жоғары мәртебе бергенімізше, жағдай солай болатын да шығар. Қалай дегенде де телекөрерменнің қазақ тіліндегі хабарларға сусап отырғанын ұмытпасақ.

«Біз өз ақпарат – рухани дүниеміздің аясында ғана томаға тұйық қала алмаймыз. Жылдар бойы ой-санамызды тұзақтап алған Мәскеудің телеарналарының көшірмесі дәрежесінде қалып қоюға болмайды. Бөтен елдің журналистері батыл келеді, кей дүниені қызғанады, өздігінше түсінеді, жат пиғыл тілеуі де болады. Оған да қырағы, сақ болу қажет. Жириновскийді немесе Солженицинді әшкерелеу керек болса да, оны дәйекті, ғылыми дәлелдермен әшкерелеу керек» – деп жазды белгілі қоғам қайраткері, публицист Камал Смайылов[1].

«Тоқырау» деп таңбаланған жылдар да, «қайта құру» деп көсемсінген кешегі өткен ғасырдағы кезеңдерде де біз өз «қажетімізді» орталықтан алып отырғанымыз аздай, басымызды дуалап тастағандай солардан қалған жұрттан әлі де іздестіре береміз. Өзімізше ойлап, өз менталитеімізге лайықты дүние жасаудан тайсақтап келеміз. Неге? Түсінбей-ақ қойдым. Әлі де жақын да алыс шет елдің хабарларының баламасын жасамақ боламыз. Қазақ

телемәдениетінің басында отырған кешегі Кенжеболат Шалабаев пен Камал Смайылов сынды ұлтжанды басшылық жоқтығынан да осы күйде болармыз-ау. Әрине, ауызды қу шөппен сүртпей-ақ қояйық. «Қазақстан» телеарнасында бірнеше тәуір хабарлар баршылық. Бірақ, бүгінгі көрерменге олар аздық етеді. Коммерциялық каналдардың қазақша хабарлар беруі тіпті сын көтермейді. Қазіргі астыртын өтіп жатқан идеялық әрі идеологиялық тартыстың нәтижесі ертеңгі ұрпақ – болашақ зиялы орта өкілдеріне кесел болып шықпасына кім кепіл?! Оның себебі, ХХІ-ші ғасырдың озық жетістігі – теледидарды әлі де дұрыс пайдалана алмай келеміз. Оның басшылығында отырған азаматтар мен азаматшалар әр хабарды ақылмен ұйымдастырып, сол арқылы ұлттық құндылықтарымызды, мәдениетіміз бен салт-дәстүрімізді санамызға сіңіре дәріптесе мәселенің түйіні дұрыс шешілген де болар еді. 20 жыл толғалы отырған Егемендік дегенді жағдай түсінбей, қолдағы барға құрғақ қанағат жасамай, бүгінгі ырысымызды ертеңгі берекеге айналдыру үшін де теледидардан өтетін дүниелерді сұрыптап, салмақтап, саралап ұсынса, ұрпақ тәрбиесіне әжептәуір ықпалын тигізер еді. Иә, ұрпақ тәрбиесінде ТВ-ның алар орны ерекше.

Бүгінгідей нарық қыспағы жағадан алғанда телевизия аса қажетті құралға айналып отыр. Көгілдір экран елді тұрмыс ауыртпалығынан, болашағына деген сенімсіз ойларынан бір сәтке

серпілту, өмірге деген құштарлығын арттыру мақсатында өз міндетін сәтті атқарып отыр. «Тіл сөйлеу, сөйлесу, оқу, үйрену, жазу сызу арқылы өседі. Бұл үшеуінің бірде біріне көңіл аудармай да үлкен қылмыс», – дейді академик жазушы Ғ.Мүсірепов[2]. Тіл тағдырына қатысты өзекті үш мәселенің қайсысын да назардан тыс қалдыруға болмайды. Себебі, жүйе-жүйесімен сөйлей білу қоғамдық-саяси, әлеуметтік-экономикалық, мәдени-рухани өміріміздің қай саласында болмасын, бұдан кім-кімнің де бейтарап қала алмайтыны да аян. Сөйлеу мәдениеті – ауызекі тілге қатысты проблемалардың ішіндегі ең маңыздысы. Телевизиядағы қуатты саналатын екі тетіктің бірі – сөз, екіншісі – көрініс.

Қорытындылай айтқанда, елдің бүгінгісі кешегі тарихымен астасып жатады. Өткенінен хабары жоқ жандардың болашаққа да берері шамалы. Халықтың тарихи тағлымы ұрпақ тәрбиесі мен оған берген өнегесіне байланысты. Келешектің кемшін болмауын ойлаған ел бүлдіршінін бесіктен тәрбиелейді. Одан әрі дәстүр-өнегесін санаға сіңіреді. Осының бәрі халықтың өзіндік қолтаңбасы бар тағлымынан туындайды [3].

Ғасырдан-ғасырға жалғасып, ұрпақтан-ұрпаққа ауысып келе жатқан осынау әдет-ғұрыптарымыз бен салт-дәстүрімізді халқымыздың асыл-мұрасы ретінде бағалап, оларды көздің қарашығындай сақтап, ілгері дамытып отыру – өркенді де өнегелі іс.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Смайылов К. Салмақтың бәрі – қазақта // Қазақ әдебиеті. –1993. – 10 желтоқсан.
2. Мүсірепов Ғ. Шығармалар жинағы. 5 томдық. – Алматы: Жазушы, 1974. –Т.3. – 483 б.
3. Беркова Н. Анимация как феномен культурного наследия (на примере творчества режиссера-аниматора Т. Мукановой) // Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. – 2016. – №2. – С. 48–52.

ТРАДИЦИЯ И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Ш. Абишова

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

Сегодня с уверенностью можно сказать, что телевидение – огромная информационная сила среди СМИ. Оно порой даже сильнее любой военной мощи. Телевидение – не только средство массовой коммуникации, но и вид творчества, способный охватить самые широкие слои населения, которые остаются за пределами влияния других средств массовой коммуникации. Эта способность телевидения объясняется особенностями его физической природы, определяющими специфику ТВ как средства создания и передачи сообщения. В демократическом обществе государственное и общественное вещание ориентирует зрителя в окружающем мире не только информируя его, но и приобщая к художественным и нравственным достижениям человечества. Опираясь на коммуникативную роль искусства (ТВ в том числе), оно интегрирует общество, воздействует на аудиторию языком повседневно звучащей с экрана речи, манерой поведения в кадре ведущих и участников передач, присутствием в эфире людей, воплощающих наши представления об истинной интеллигентности. Помогая войти в пространство духовности, оно становится художественным посредником, формирующим – сознательно или безотчетно – культуру общества. А национальная культура – это прежде всего традиции народа, истоки, идущие из поколения в поколение.

Ключевые слова: телевидение, творчество, культура, традиция, истоки, человечность, судьба, нация.

CUSTOMS, TRADITIONS, AND TELEVISION

Sh. Abisheva

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Abstract

Today we know that television is a huge informational power among the media. It is even stronger at times than any military power. TV activity is not only the means of mass communication, but also the type of art. Television is able to cover the widest layers of the population, which remain outside the influence of other media. This ability of television is due to the peculiarities of his physical nature, defining the specifics of television as a means to create and send messages. In a democratic society, state and public broadcasting orients the viewer into the surrounding world, not only by informing him, but also by introducing to the artistic and moral achievements of humanity. Based on communicative the role of art (including TV), it integrates a society, affects the audience from the screen by sounding speech, behaviour patterns of hosts and participants, the presence in the air of people who embody our understanding of the true intelligence. Helping to enter into a space of spirituality, it becomes an artistic mediator, forming - consciously or unconsciously - the culture of society. A national culture, first of all, is the tradition of the people, the sources coming from generation to generation.

Keywords: TV activity, creativity, culture, traditions, origins, humanity, destiny, nation.

Автор туралы мәлімет: Абишова Шолпан. Т. Жұргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы, 2 курс магистранты, Ғылыми жетекшісі: доцент Акчалов Е.Е

Сведения об авторе: Абишова Шолпан, Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова, магистрант 2-го курса, Алматы, Казахстан. Научный руководитель: доцент Ачкалов Е. Е.

Author's data: Abisheva Sholpan, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts 2nd year Master Degree student, Almaty, Kazakhstan. Scientific advisor: associate professor Achkalov E.E.

K.Zh.Tulakbayeva¹, M.M.Magzumov²

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

FEATURES OF MODERN DEVELOPMENT OF KAZAKH NATIONAL ART OF KNITTING CHII

FEATURES OF MODERN DEVELOPMENT OF KAZAKH NATIONAL ART OF KNITTING CHII

Abstract

According to the researchers, the art of knitting chii started to develop from the XV century. In this article issues of modernizing and enriching the early established knitting chii art of our boundless country, transferring this valuable heritage to our young generation, inputting it in modern everyday life and promotion of national crafts are very important. Each of the items currently used in our everyday life should have Kazakh national motives and promote renewal according to modern requirements. In this article development of students of «Textile arts», speciality of «Decorative arts», of the department «Decorative applied arts» of T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts as a specialist in academic specialization and the importance of learning the methods of knitting chii in the field of crafts is discussed.

Keywords: chii, shymchii, oramachii, white chii, ornament, modern chii, souvenirs, wool, chii panel

INTRODUCTION.

The art of knitting chii is well known for Middle Asian nations (Kazakhs, Kyrgyzs, Turkmens, semi-settled Uzbeks, Karakalpaks) with nomadic and semi-settled way of living in the past. It is known from ancient times that craftsmen used the richness of nature in their day-to-day life. Using of naturally occurring things, even using of a dry chii, determining its place in household and revealing its value and

importance are not only the skillfulness of our ancestors, and also the mastery of them. Knitting chii is a craft remained from our ancestors. As well as being very beautiful, it is very suitable to carry it in movement.

Kazakh craftsmen used these kinds of chii in the past: ore chii – kinds of chii knitted very simply; shabak chii – mat made up of chii; shym chii – it comes ornamental, used for covering the walls of

a yurt [1, p.24].

Oramachii is used to hold the yurt from its outside, it makes the yurt beautiful and helps to keep the warm temperature inside. And it is a decorative furniture as well as shym chii. Orama chii is used frequently when the weather gets colder. It saves the yurt from moisture and protects from dust as well. If tightly knitted chii keeps the yurt warm when the weather is cold, it also helps to cool the yurt when it's hot outside simply by folding it.

«Whitechii» - chii knitted after peeling its shell. People often used white chii. It has been used in everyday life mostly while drying kurt, irimshik, while boiling and filtering tary, and while covering kitchenware, etc. We know them also as ore, oresheshypta. Nowadays «whitechii» is used only in rural areas. [2, p.32].

Shymchii is a specific type of chii. Totally ornamented shym chii is used to cover the place where dishes, food and beverages kept. While knitting chii with ornaments, composite construction of an ornament is very important. Composite construction of all types of ornaments which Kazakh craftsmen use in this field are very important. In terms of composition all types ornaments which Kazakh craftsmen use in this field can be defined as: complete, individual and whole ornament, unrepentant length ornament (ornament which has equal components lengthwise and crosswise). Above mentioned Kazakh ornaments in individual and whole forms met in the art of knitting shym chii also called as «square ornaments». They are used for styling the whole surface of the shym chii. Totally ornamented shym chii can replace the wall carpet. Shym chii – ornamented chii is used to separate the walls of the yurt and its turylyk (wall carpet). Another type of shym chii is shym door, it is an ornamented chii which is used for

hanging it to the door. Shym chii is being used according to modern requirements.



Figure 1. Shymchii. Local museum of history of Torgay oblast.



Figure 2. Shymchii. Fragment. XX century, Zhambyl oblast. State museum of art of the Republic of Kazakhstan named after A. Kasteyev.

METHODS.

The process of knitting chii is very difficult, because every chii should be covered colourful wool and should be connected with others. «Zhuzteru» is a name of the process of knitting an ornament given by craftsmen. Before knitting an ornament craftsman marks the place where it will be stringed mostly with knife, pencil or with fire. This marking is called «syzu». Then a craftsman knits an ornament across those marks with needle and colourful string. And finally it should be a clear picture from many different elements. In order not to make one side of a chii thin and the other side thick it has to be rotated, thicker side up then thicker side down.

Correct placing of chii pieces according to their marks is called «tizu»[4,p.16].

Depending on the promotion of life it would be great if works art were made in modern direction. Traditional shymchii knitted with wool, in modern understanding, has its expiration date, and there is a possibility to make this expiration date longer with the use of modern materials. The feature of the technology of knitting modern chii panel –to wrap the ends of each chii with colourful paper, cloth or foil materials, and to knit it by the form of the picture.

RESULTS.

In my opinion because of this property chii will be used nowadays, and it will even stay for a long time in the future. By this, comparatively consideration of the traditional chii and the modern chii, we will attract people to knitchii and create artistic works.

In the chii panel work «Abstrakciya» instead of diplomant wool foil has been used. The work in terms of its composition is suitable for the modern interior decoration.

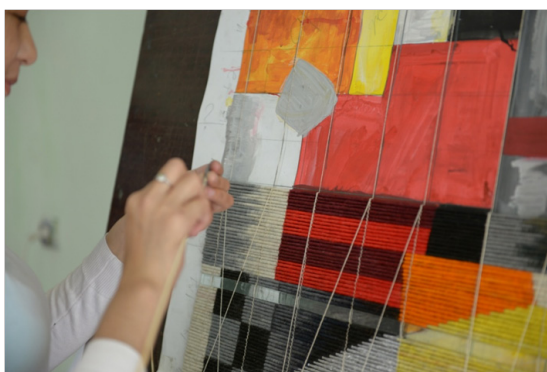


Figure 3. A modern method of knitting chii panel. The process from diploma work of Kumisbekova Moldir, supervisor Bazarbayeva R.E. 2016.

It is pleased to see works made by new methods in thesis works of the students of specialty of 'Artistic knitting', the department of 'Decorative applied arts' of



Figure 4. A modern chii panel on the process of knitting. The process from diploma work of Kumisbekova Moldir, supervisor Bazarbayeva R.E. 2016.

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. It is a hard work of teachers who guide students to this new field. We think chii will be necessary both now and in the future, also I believe that interest for handicraft will rise. It is very important to develop the design, the form of the chii panel according to modern requirements. Every painter and craftsman of handicraft should work in the direction of this innovation.

DISCUSSION.

Kazakh nation is a direct inheritor of archaic culture established from ancient times in our vast country and also developer of its tradition, modernizer and enricher. Craftsmen have been teaching handicraft generation after generation in order to bring up artistic young generation. The art of knitting chii was connected only with yurt in the past, but nowadays it can be used as a decorative product. True ingenuity needs persistence, sophistication, education, and courage.

With this we can show our national handicraft to others. Every work done with the hands of craftsman is always important. Artistic craftsmen should be able to create handicraft, which is useful for household. Our main responsibilities are to inspire our young generation to create new products and to teach the technics and technologies of knitting chii.

Handicraft of nation will rise without any doubt when its culture rises.

There is a direct and natural connection between ancient and modern handicraft of Kazakh nation. Analysing of ancient works of art in creations of professional painters and developing of new types of decorative arts are in priority. Famous painters, craftsmen of handicraft, inspirers of a lot of students, teachers of the department of 'Decorative applied arts' in T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts Saule Bapanova and Raushan Bazarbayeva never have been tired of teaching students the technological methods of knitting chii in connection with painting, and creating masterpieces which correspond modern requirements. The quality and the beauty of the work depends on the imagination of the craftsman and on the ability to combine all methods. Every type of art needs a hard work.

Nowadays panels made up of chii are widely used in public places. Hanging paintings and panels in large luxury houses became fashionable, hanging carpets is in the past. It means using chii in household will continue. And by periodically developing it will serve for the benefit of the country. This traditional art of our ancestors inheritance gives us spiritual and aesthetic knowledge and inspires us. I believe that cultural inheritance will go on with new artistic works. Every product made up of chii is hand made from the beginning till the end and do not repeat each other like souvenirs from the factory. And that kind of products will always be in demand. There are many opportunities to make great products and to develop knitting chii with traditional techniques. Big ideas, deep thoughts, complicated feelings can be given through artistic work. Currently, the young artist, makes a

unique masterpiece in crafts, and we see the proofs in changing of the design and



Figure 5. «Anar» chii panel of the tutor of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Doszhanov Bauyrzhan. 2012.

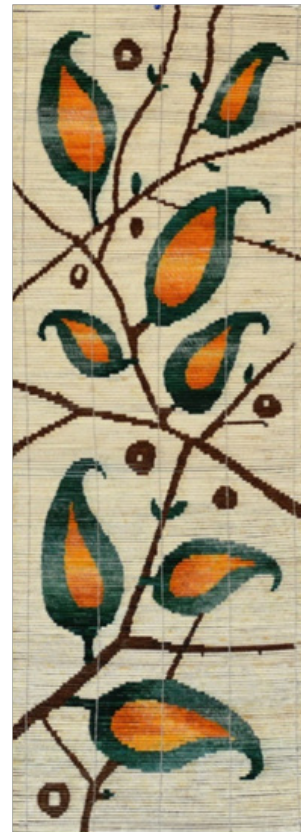


Figure 6. Chii panel of the student of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Bakyrzanova Aigerim. 2014.



Figure 7. «Omir ozen» chii panel of the teacher of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Doszhanov Bauyrzhan. 2013.

method.

So in near future we might be able to see craftsmen with their signatures in handicraft. We will reanimate the applied arts of our nation by knitting chii. There is a saying that «Art is a heart of nation», and it is our duty to learn the art from the nation, develop it, and realize it. In my opinion each thing used in our daily life should have national theme. By this Kazakh nation will show its culture and national art in international exhibitions.

CONCLUSION.

Ancient art of Kazakhs kitting chii with ornaments has found its continuation. The works of this art stand out not only with the simpleness of its materials, but also stands out with its beauty. Handicraft works were not only household equipment in the past, but also it gave beauty to nomadic lifestyle, and it will be memorial of our national handicraft. Nowadays the art of knitting chii is valued as a national wealth.

References:

1. Argynbayev K. The handicraft of Kazakh nation. – Almaty: Art, 1987. – 129p.
2. Kasimanov S. The handicraft of Kazakh nation. – Alma-Ata: Kazakhstan. – 1969. – 89 p.
3. Mukanov S. National heritage. – Alma-Ata: Kazakhstan. – 1974. – 23p.
4. Shokparuly D., Darknbayuly D. Kazakh applied arts. – Almaty: Almaty kitap. – 2007. – 98p.
5. Margulan A.Kh. Kazakh decorative applied arts 2-part. – Almaty: Art. – 1987. – 285p.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

К. Ж. Тулакбаева, М. М. Марзумов

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

По мнению исследователей, технология изготовления циновки разработана в XV веке. В статье рассматриваются актуальные для будущих поколений вопросы: развитие и возрождение ценного наследия казахского народа, традиционного искусства чиеплетения, реализация и продвижение национального ремесла в современном стиле.

В настоящее время национальные узоры в декоративно-прикладных изделиях производятся инновационными методами. В КазНАИ им. Т. Жургенова, на кафедре «ДПИ» при изучении специализации «Художественное ткачество» разрабатываются новые методы обучения студентов ремеслу чиеплетения, преподаются академические знания и инновационные технологии.

Ключевые слова: циновка (ши), шым чий, орама чий, ак чий, орнамент, современное панно чий, сувениры, шерсть.

«ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ ШИ ТОҚУ ӨНЕРІНІҢ ЗАМАН ТАЛАБЫНА САЙ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ»

Қ.Ж. Тулақбаева, М.М. Мағзумов

Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа

Зерттеушілердің пікірінше, ши тоқу өнері XV ғасырдан бастап дамыған. Мақалада кең байтақ еліміздің ертеден қалыптасқан дәстүрлі ши тоқу өнерін жаңғыртып, байыту, осы құнды мұраны ұрпағымыздың бойына сіңірту, заман талабына қарай қолданысқа енгізу, ұлттық қолөнер туындыларын насихаттау мәселесі өзекті болып табылады. Қазіргі таңда қолданылатын әрбір бұйымдардан қазақ халқының ұлттық нақыштарының көрініс тапқанын, заманауи өзгеріске ұшырап, жаңаруын насихаттайды. Мақалада Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Сәндік қолданбалы өнер» кафедрасының «Сәндік өнер» мамандығы, «Көркем тоқыма» мамандандыруы студенттерінің маман болып қалыптасуындағы академиялық білім мен қолөнер саласындағы ши тоқудың жаңа технологияларын меңгертудегі өзектілік мәні айқындалады.

Түйін сөздер: ши, шым ши, орама ши, ақ ши, ою-өрнек, заманауи ши, кәдесыйлар, жүн, ши панносы

Автор туралы мәлімет: Тулақбаева Қызғалдақ Жақсылыққызы — Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы, Сәндік қолданбалы өнер кафедрасының оқытушысы.

e-mail: ktulakbaeva@mail.ru

Мағзумов Мақсат Мұқамжанұлы — Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы, Сәндік қолданбалы өнер кафедрасының оқытушысы.

e-mail: magzumov.m.m.@mail.ru

Сведения об авторе: Тулақбаева Қызғалдақ Жаксылыковна — преподаватель кафедры Декоративно-прикладного искусства КазНАИ им. Т. Жургенова.

e-mail: ktulakbaeva@mail.ru

Мағзумов Мақсат Мукамжанович — преподаватель кафедры Декоративно-прикладного искусства КазНАИ им. Т. Жургенова.

e-mail: magzumov.m.m.@mail.ru

Author's data: Tulakbaeva Kyzgaldak Zhaksylykovna — Lecturer of the "Decorative art" department. T. Zhurgenov Kazakh National Art Academy

e-mail: ktulakbaeva@mail.ru

Magzumov Maksat Mukamzhanovich - Lecturer of the "Decorative art" department.

T. Zhurgenov Kazakh National Art Academy

e-mail: magzumov.m.m.@mail.ru

КИНО МЕН ТЕЛЕВИЗИЯ КӨРІНІСТЕРІ

МРНТИ 18.67.01

Қ. Зейнелгабдина¹

¹Т.Жүргенов атындағы ҚазҰОА,
Алматы, Қазақстан

КИНО МЕН ТЕЛЕВИЗИЯ КӨРІНІСТЕРІ

Аңдатпа

Өнердің барлық түрінен телевизияға етене жақыны – кино. Екеуінде де экран бар. Шектелген бөлікте дыбысталған көріністің жылжымалы бейнесі. Телевизиялық экранда да кино экранындағыдай көрініс бөлігі бізді қоршаған орта тіршілігімен таныстыра алады. Телевидение де кино сияқты экранда болмысты шынайы көрсетеді. Неліктен? Өйткені, телевидение де кино сияқты құрастырылым (монтаж) жұмысына негізделген. Кино мен телевидение құрастырылымында айырмашылық та жоқ емес. Сол телевидениенің бағдарламаларының құрастырылымсыз жасалынбайтындығы оны киноға жақындата түседі. Ерекшелігі тек құрастыру тәсілдерінің өзіндік ерекшеліктерінде. Егер де кинода экрандағы көріністер тасқыны көріністі кесіп алып, оны бір – біріне жалғастыра желімдегені болса, телевидениеде сол тасқынды түсіру үшін алаңда бірнеше бейнекамера қойылады да, режиссер өз тетігінде отырып, құрастырып, эфирге жіберіп отырады. Ал, көрерменге ол бейхабар дүние. Телевизиялық бағдарлама жасаушыға да әрі кинофильм тудырушыға (суретшіге де солай) да экранның болуы кеңістікті «кесіп», көрерменге оның белгілі ғана бөлігін көрсету. Содан барып план, көрініс, яғни ірілік деген ұғым туады. Телевидение де кино сияқты кісін немесе затты әртүрлі ірілікте, әрқалай көрініс ауқымында бере алады.

Трек сөздер: телевидение, кино, ерекшелік, экран, дыбыс, көрініс, құрастырылым, үлбір, таспа, камера

Қазіргі телевидение даму сатысына жеткенше бірнеше жолдардан өтті: театрдың өз эстетикасын, кинематография өз экрандық үлгісін жасады, ақырында, өз жолы мен бағытын табуға әрекет етіп, көп құрылымнан өткеннен

кейін жаңа бір деңгейге, тікелей хабардың үлгісіне жетті. Магниттік үлбірге жазылып алынып, арнайы техникамен құрастырылатын әрі бірден дыбысталады. Телебағдарлама немесе телехабар осылай жасалады.

Публицистикалық

бейнетүсірілімдердің өзі күнделікті телекөрерменге ұсынылатын көптеген жаңалықтардың орнын да баса алмайды. Былайша айтқанда, телевидениенің теориялық сипаттамалары бүгінгі сатысында соңғы жылдардағы ізденістердің бай тәжірибесін зерттеуге деген құлшынысты тудырады. Талдау мен сол орайдағы пікір қалыптастыру мүмкіндігі мол болады.

Бұл тәжірибе ең алдымен, көрерменнің өнерге деген демократиялық көзқарасынан, ТВ коммуникациясының ерекшелігінен әрі ТВ-ның өзіне тән көркемдік тілі ерекшелігінен байқалады. Олардың бәрі өздеріне лайықты үлгілерін қалыптастырып үлгерген[1].

Бейнекөріністің қалыптасу тарихы оның өзіне тән эстетикалық құрылымы мен режиссурасына сай. Дегенмен де ТВ-ның эстетикалық заңдылықтары туралы пікірімізді өзгерте алатындай белгілі нәтижелер де жоқ емес. Тіпті телевидение бейне құрастырманың ерекше де көркем күшін пайдалана отырып, ТВ режиссурасы шығармашылық қызметтің жаңа сатысына көтерілгенін нақты тұжырымдап айта аламыз. Телевидениеде бейнелік дүниенің деректі публицистикасының пайда болуы телевизиялық эстетиканың жаңаша басталуын айқындайды. Анығын айтқанда, бейнекөріністің жүріп өткен жолдары ТВ теориясы негізгі эстетикасының болашағы.

«Жаңаша телевизиялық дүние» бұрыннан бар «Тірі»ТВ төңірегіндегі сөзден шықпайды, ал нәтижелер түбегейлі түрде жаңа сапаға - бағдарламаны шығармаға айналдыратын мүмкіндікке жеткізеді. Телевизиялық коммуникацияның, яғни, байланыстың техникалық қолғабысы

ғана емес, оның бағдарлама процесіне тікелей араласуы ТВ-ның болмысының репродуктивтік үлгіден өнімдік үлгіге өту кезеңін көрсетеді.

Тікелей эфир де алдын-ала дайындалып үлбірге жазылған хабардан шартты түрдегі экран уақытының болмайтындығымен ерекшеленеді. Бейнекөріністер де үлбірге түсіріліп алынған бағдарлама сияқты өзінің шартты кезеңін көрсетеді, сонда да шынайы уақытқа жақындағандай әсер етіп, елестерде жүзеге асады. Ең бастысы, ол «тірі» ТВ экрандық уақытын шығармашылық шарт ретіндегі ерекшеліктеріне қарай меңгереді. Міне сондықтан да бейнекөрініс ТВ-ның туа бітті белгілерімен дамиды. Сондықтан да ол телевизиялық бағдарламалар арасында көптеп кездеседі. Бағдарламалық принцип бейнекөріністің стилистикасына жақындатады, телевизияның эфирлік тіліне орай ерекше мүмкіндікпен шынайы тірліктегі көркемдік әсер аймағына жетелейді [2].

Әрине өркендеу дәуірі жемісін бермей қоймайды – болмысы етене жақындығы айқын шығармашылық дүниелер телевидениенің көркемдік палитрасын байытып, оның ұғымын өзіндік еркіндігімен күшейте түсті. Сондай – ақ, ежелден келе жатқан дәстүр бойынша миллиондаған көрерменге өзінің жақын өнерлерін – театр, кино мен әдебиетті дәріптей отырып, телевидение қазіргі жағдайда өнердің өзіне тән үлгілерін ұсынады.

Қазіргі телевидениедегі режиссерлік шығармашылықтың принциптеріне келсек, оның ең бастысы – бейнекөріністі жасау процесін деректі және көркем (тікелей эфирдің өзінде де өмірлік материалды әшейін хаттамалаудан гөрі, ұғындыру процесі бар) дүниенің «түйісу»

мүмкіндігінен іздестірген жөн. «Жаңа телебағдарламаның» бейнекөрінісі мен режиссурасы өмірлік материалдың алда өңдеуіне жеткізілетін шығармашылық құралдары екені сөзсіз. Телевизиялық шығармашылықтың осы түрі ғана бүгінде көрермен алдындағы шынайылық пен өміршеңдікті таныта алады. Ол ТВ – ның ақпараттық, публицистикалық, деректі және көркем әлемнің бар жаңалықтарымен сусындаушылық қасиеттерін жинақтаған [3].

Сонымен, публицистикалық бейне көріністер ертеңгі телевизиялық бағдарламаның жарқын жолы. Ол бүгінгі бай тәжірибелерде өріс алып келе жатқан бағыттардың негізіне саяды. Телевизия өнерінің қалыптасу процесі ТВ-ның көркемдік тілінің телевизиялық коммуникациясы ерекшеліктері негізінде қалыптасқан жолдар арқылы жүреді.

Алғашқы деректі бейнекөріністері авторлық ойдың сол немесе басқа иллюстрацияларын тікелей құрастыру принципі негізінде жасалды. Оқиғаны тұтастай қамтуға тырысамын деп кейбір кісілердің пікірлері мен ойын жоққа шығарды, әрине, басқа да мәселелерді атүсті суреттеді. Телевидениедегі суреткердің таланты оның оқиғаны тұтастай қамтып шыққанынан емес, шынайылыққа қаншалықты терең үңілгенінен көрінеді. Өйткені, біз телевидениені ең алдымен бізге өмірді өзіміз білетіннен де гөрі арттырып көрсете алатындығымен бағалаймыз ғой бұл кез – келген өнердің алғашқы міндетті қызметі [4].

Телекамера болса тұтастай алынған оқиғаның бір бөлігін бөліп алып, деталіне дейін анық көрсетіп, сол арқылы телевидение өнеріне кинематографиялық тәсілдің ешбір бөтендігі жоқ екенін айқындайды.

Дегенмен де тек бейнесюжет немесе бейнефильм тұрғысында ғана болып жатқан оқиғаның драматургиясын көру мақсаты өріс алады.

Деректі телевизиялық бейнефильмнің негізгі қызметі – тарихтың оқиғасының белгілі бөлігін сол мезетте, оның даму шағында және қалыптасу кезінде қамтып қалу. Осы бір актуальды деректілік оның маңызды сапасына да айналады.

Кинофильмде констант ретіндегі кадр болса, қалыпқа келтіретін атом – сурет (фотография) болып саналады. Бейнефильм болса, технологиялық процесте ыңғайлы болу үшін «кадр» ұғымына сүйенгенімен, бәрібір де уақыттың басты тұғырына, яғни, қандай көріністің болса да ұзақтығына бағынады. Егер фильмде бірінші элемент – кадр – оқиғаны сол арада суретке түсіріп алғандай деректендірсе, ал, «бейне» оқиғаны дер кезінде көрсетіп, кісі көзімен қалай қабылданатынын сездіреді. Телевизиялық көріністің берілуі көрерменді қатыстыра отырғандықтан да осы мақсатта кинодағы жағдайдан гөрі басқа тәсілмен жасайды [5].

Кинематографтың ірі және орта көріністері көрерменді өздерін толғандыратын жалпы көрініске экран ортасының ішіне үңілуге апарады. Осы қозғалыстың өзі қатысу эффектісін тудырады, сол арқылы шындықтың елесін жасайтын суреттің табиғи көрінісін бере алады. Осыны кинематографиялық шындықтың көзі десек те, ішкі әлеміне ене алмай, сыртта қалып жатады. Психологиялық жағынан ол көрерменнен басын анық арашалап алған «төртінші қабырға» – экран ауқымы бар.

Телевизиялық көрініс, керісінше, «айқара ашық». Көрермен оқиға көрінісімен біте қайнасып, ішінде жүргендей сезінеді. «Бақылау» тәсіліне

үйір кинематографиялық көрсетілімге қарағанда телевизиялық көрсетілім тікелей «контакт» ретінде қабылданады. Телевизиядағы көрініс мейлінше шынайы. Сондықтан да бейне көрініс құрастырылым болса киномонтаж эстетикасынан әжептеуір деңгейде ерекшеленеді [7].

Бір ғана мысал: екі оқиғаны киномонтаж тәсілімен құрастыра отырып, ақырында осы әрекеттердің бір мезгілде болғанын дәріптей аламыз. Бұл арада басып көрсететініміз, шынайы уақыт сығымдалып немесе логикаға қиянат жасамастан – ақ, тығыздалып көрсетіледі. Соған қоса – әдебиетте кездесетіндей кинематограф көрерменмен өткен шақта сөйлеседі: «бұрын бұл оқиға орын алған», деген сияқты.

Ал, «бейнеде» ол оқиға дәл қазір, шынайы осы кезеңде орын алады да, монтаж да соған лайықты жасалады. Монтаждық фразалар бір уақытта болған екі оқиғамен қатар жүреді де, мынадай тізбек құрады: әуелі мынадай болды, сосын мынадай істер атқарылды, одан кейін барып – мынау. Экран уақыты тығыздалмайды, керісінше созыла түседі. Шындығында, еркін, императивтік тәсіл арқылы құрастырылып бейнемонтаж кезінде әшейін күнделікті ақпарат легі сияқты әсер береді. Қатар жүретін монтаж кезінде уақытты сығымдауға ұмтылу бір эпизодтан екінші бір көрініске «секірген» сияқты әсер қалдырып, өзінің ойға қонымсыздығын байқатып та алады... Оны бір жерден көрсетіп жатқан гимнастикадан өтетін жарыстан берілетін транция кезінде оп – оңай ажыратып алуға болады [8].

Киномонтаждың классикалық үлгісін қайталағанмен телевидениедегі эмоциональдық қарқынды беру мүмкін емес. Керісінше, телевизиялық

объективтің сүзіп қараған көзінен гөрі нақты бағытталып тұрған камера көрсететін сахнадағы ойын неғұрлым қиын болса, көрерменнің назары экранның шеңберінен де шығып, әрекетті одан гөрі жақындата түседі.

Сахнадан мәтін естіле бастаса – театральдық уақыттың жылжи бастағаны, экранда оқиға өрби бастаса – киноның уақыты кете бастайды. Телевизиялық уақыт – ол экрандық оқиғаның жүріп жатқаны, оның кадрдегі комментарийі және экран уақытымен сәйкес біздің де өткізіп жатқан субъективті уақытымыз. Көріністің монтажи бірнеше камералардан алынып беріліп жатқанын сезіп отырсақ та, объект бірнеше қырынан көрініп жатқанымен – бейнефильмнің монтажиның классикалық тәсілінің осы екенін білеміз.

Кино эпизодтың тиімділігіне таянып, мысалға, көрініс пен дыбыстың ауқымын көбейте отырып, уақытты жинақтайды: тездетіп немесе аялдатып, ақырында, сығыстырып қоямыз. Бейнефильм де сондай эффект (әсер) береді, дегенмен де бірнеше телекамералардың көріністерін белгілі ырғаққа сала біріктіре отырып, бейненің пластикалық әрі дыбыстық бағытын қамтамасыз етеді [9].

Телевидение – тек жалпы коммуникацияның құралы ғана емес, шығармашылықтың маңызды түрі. Шығармашылықтың қай түрі болмасын өзінің арнайы көркем тілін – өз ойын іске асыру үшін шығармашылық адамы техникалық тәсілдер мен көркемдік құралдарын қоса пайдаланады. Шығармашылықтың техникалық жағын шеберлікпен шатастырғанымыз дұрыс емес. Сонда да техникалық құралдарды жетік меңгермейінше автор бағдарлама барысында ойының

нақтылығы мен тереңдігін аша алмаған болар еді. Телевидение мен кино, экрандық көркемдіктің құралдары ретінде, ортақ дүниемен – өз негізінде – ортақ «экран тілімен» деген жалпы атаумен ерекшеленеді. Экран тілін кинематограф қалыптастырғаны белгілі: телевидение бұл тілді экран шеберлері қалыптастырып әрі көрерменді оны қабылдауға тәрбиелеп қойғанда пайда болды [10].

Экранның өзінде бөліп алынатын кеңістік болатыны белгілі, тіпті әдейі бөліп қойғандай экран көрінеді. Кинокамераның (телекамераның да) «Көздейтін тұсы» 3:4 – ке тең бөлікпен шектеліп қойылған.

Экран сол сәтте көрсетілетін аумағына шектелген кеңістіктегі көріністі – кадр деп атаймыз. Көріністің экрандық құралдары кино мен телевидение –

тек кеңістіктік қана емес, уақыттық қасиеттермен де бекітілген. Сондықтан да «кадр» ұғымы тағы бір қасиет – уақыт қашықтығын, яғни, экрандағы көріністің ұзақтығын қамтиды. Сондай-ақ, кадр деп фильмнің (немесе бағдарламаның) бөлігі ретінде камераның «бір қарағанда» түсіргенін де айтамыз [11]. Яғни, камераның үзіліссіз жұмысы, басқаша айтқанда, - кинокадрдегі бір көріністің басынан аяғына дейін жүріп отыруы (немесе телекамераның эфирге қосылғаны мен хабар аяқталғанша қосылып отырған уақыт мөлшері). План деп кадр ішіндегі қамтылған көріністің ауқымын айтамыз. «План» ұғымы камера мен түсірілетін болмыстың ара қашықтығын объективтің көзінен әріқарай бейнелейтін пішіннің немесе заттың қаншалықты қомақты көрініс екенін де білдіреді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Эйзенштейн С. Изб. произв., в 6-ти т. – М.: Искусство, 1966. – Т. 4. – 790 с.
2. Юткевич С. Контрапункт режиссера. – М.: Искусство, 1960. – 448 с.
3. Ромм М. Беседы о кино. – М.: Искусство, 1964. – 370 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
5. Луньков Д. Наедине с современником. – М.: Искусство, 1978. – 175 с.
6. Туманишвили М. Введение в режиссуру. – М.: 2005. – 269 с.
7. Фрумкин Г. Телевизионная режиссура. – М.: Академический проект, 2009. – 137 с.
8. Фрумкин Г. М. Введение в сценарное мастерство: учебное пособие. – М.: Альма-Матер, 2005. – 144 с.
9. Соснова М. Искусство актера. – М.: Академический проект Трикта, 2008. – 432 с.
10. Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978. – 232 с.
11. Абилдина Ф. Қазақстан Республикасындағы ақпарат көзінің дамуы // Орталық Азия өнертану журналы. – 2016. – №3. – Б. 101-102.

КИНО- И ТВ-ШОУ

К. Зейнелгабдина

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

Из всех искусств кино ближе телевидению. Это объясняется наличием экрана и двухмерного, заключенного в раму, движущегося изображения, сопровождаемого звуком. На телевизионном экране, как и на киноэкране, посредством проецирования изображений отражается образ окружающего нас материального мира. Телевидение так же, как и кино, точно воспроизводит на экране то, что мы видим. Почему? Потому что телевидение, как и кино, обладает способностью к монтажу. И есть отличие между

монтажом в кино и ТВ. Принципиальная способность телевидения к монтированию изображения и есть одно из главных обстоятельств, сближающих его с кинематографом. Различие состоит в методе, в способе монтажа. Если в кино непрерывность потока изображений на экране обусловлена тем, что пленку можно разрезать и склеивать, то в телевидении одно изображение непрерывно следует за другим благодаря тому, что в студии работают одновременно несколько камер, включаемых в эфир последовательно. Но с позиции зрителя различия здесь нет. Наличие экрана дает возможность создателю телевизионной передачи, как и создателю кинофильма (равно как и живописцу), «вырезать» пространство, предложить вниманию зрителя ограниченный его участок. Из этого вытекает понятие плана, т. е. крупности. Как и кино, телевидение способно показать человека или предмет в разной крупности, в разных масштабах изображения.

Ключевые слова: телевидение, кино, различие, экран, звук, изображение, монтаж, кинопленка, видеопленка, камера.

CINEMA AND TV SHOWS

K. Zeinelgabdina

T.Zhurgenov KazNAA, Almaty, Kazakhstan

Abstract

Cinema is closest to television of all the arts. This is due to the screen and a two-dimensional, enclosed in a frame moving images accompanied by audio. On the television screen, as on the silver screen by projecting images there reproduced the image of the material world around us. Television in the same way as cinema faithfully reproduces on the screen what we see. Why is that? Because television, like movies, has the ability to cut and edit. And there is a difference between editing in movies and TV. The generic ability of television to edit the image is one of the principal conditions converging it with cinema. The difference is in the method and the way of editing. While the movie continuity of images flow on the screen is due to the fact that the film can be cut and glued, on television one image continually follows another through the work of multiple cameras in a studio and which are broadcasted sequentially. But from the standpoint of the spectator there are no differences here. The presence of the screen gives the opportunity both to the creator of a television show and to the creator of the film (just as to the painter) to cut the space, to offer the spectator a limited segment. The concept of scene framing stems out from this, i.e. zooming. Just like in movies, the television can show the person or object in different size, scales of image.

Keywords: television, cinema, difference, screen, sound, image, editing, film, videotape, camera.

Автор туралы мәлімет: Құралай Зейнелғабдина, Т.Жүргенов атындағы ҚазҰОА, 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі: доцент Байгожина А.М.

Сведения об авторе: Куралай Зейнелгабдина, магистрант 2-го курса Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Научный руководитель: доцент Байгожина А. М.

Author's data: Kuralai Zeinelgabdina, 2nd year Master Degree student at T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Scientific advisor: associate professor Baigozhina A.M.

АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДО- ЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АРТ- МЕНЕДЖМЕНТА

МРНТИ 82.01.11

Ж. Джумадилова¹

¹Казахская национальная академия искусств им.

Т. Жургенова

(Алматы, Казахстан)

АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению актуальных методологических проблем арт-менеджмента. Раскрыто содержание сравнительно нового понятия «арт-менеджмент» – как предмета научного исследования и как практики. Анализируется соотношение и взаимосвязь дисциплинарных областей менеджмента и арт-менеджмента, а также специфика арт-менеджмента по отношению к другим отраслям. Выделяются условия и факторы, при которых управление искусством способствует достижению обществом своих социальных и экономических целей. В качестве такого условия называется необходимость создания трех моделей функционирования художественной культуры: модели, отражающей реальное течение процесса; «идеальной» модели, исходящей из экономических и социально-культурных целей и природы художественного процесса; «оптимальной» модели, построенной на базе первых двух с учетом существующих ограничений и возможностей на определенный период. Данная система моделей требует наполнения реальным содержанием, что может быть осуществлено только на основе соответствующих методологических, теоретических и эмпирических исследований. В этой связи делается попытка определения направлений исследований в отечественном теоретическом арт-менеджменте и обосновывается его значение как мультидисциплинарной науки, призванной интегрировать и координировать комплексные исследования в области управления художественной культурой.

Ключевые слова: арт-менеджмент, менеджмент, управление, искусство, художественная культура, художественный процесс, функции искусства, комплексные исследования, мультидисциплинарность, модель функционирования, функционирование художественной культуры.

Арт-менеджмент – сравнительно новая область науки и практики в нашей стране. В обществе неуклонно повышается интерес к этому

перспективному направлению, о чем свидетельствуют конференции, круглые столы, мастер-классы, передачи на ТВ, посвященные данной теме. Важным

показателем осознания необходимости управления в области искусства является появление образовательных программ по данной специальности в вузах. Арт-менеджмент существует как самостоятельная специальность в крупных творческих вузах страны, кроме того, некоторое количество квалификационных работ на факультетах менеджмента экономических вузов обычно бывает посвящено именно менеджменту в сфере искусства. Также накоплен определенный опыт в практике арт-менеджмента, который позволяет делать первые теоретические обобщения и обозначать проблемы. Однако из-за сложности, многоуровневости, многоаспектности и теоретической неразработанности проблематики существует известная несогласованность в категориях, разночтения в понимании сущности арт-менеджмента, функций, предмета и объектов его деятельности. Это вполне естественно для настоящего этапа развития научного знания в данной области. Нерешенность многих методологических проблем вызывает затруднения в прикладных исследованиях, что в свою очередь отражается на осуществлении практического арт-менеджмента.

Определенные теоретические наработки и попытки теоретического осмысления существуют. Наиболее признанными теоретиками арт-менеджмента являются Франсуа Колбер – профессор культурной политики Высшей школы экономики в Монреале (Канада), издатель и главный редактор *International Journal of Arts Management* и Ив Эввар – профессор маркетинга, один из руководителей Международной Ассоциации менеджмента культуры и искусства (AIMAC)[1]. Им принадлежит

большое количество статей, в т. ч. «Арт-менеджмент – наука третьего тысячелетия», в которой они подытожили достижения научного арт-менеджмента, обосновали его самостоятельность и легитимность как научной дисциплины, обозначили границы предметного поля арт-менеджмента и определили его значение в системе современных наук.

Тем не менее для широкой общественности, в т. ч. деятелей искусства, по-прежнему остается неясным вопрос, что же такое арт-менеджмент? В чем его сущность и отличие от менеджмента других отраслей (хозяйственной, научно-технической)? Многие позиции и взгляды по-прежнему дискуссионные даже для специалистов, занимающихся арт-менеджментом на практике и в теории.

Слово «art», как известно, в переводе означает искусство. Объектом арт-менеджмента по Ф. Колберу и И. Эввару являются следующие виды искусства: музыкальное, изобразительное, театральное, литературное, декоративно-прикладное, хореографическое, архитектура, дизайн, фэшн-индустрия. Также в качестве смежных областей они называют культурный туризм, спорт и коммуникации, в т. ч. и «новые медиа» [2]. К этому перечню мы можем добавить аудиовизуальные искусства. Следует обратить внимание на то, что каждый конкретный вид искусства имеет различные жанры, которые в разной форме и различной степени осуществляют информационно-познавательную, коммуникативную, развлекательную и др. функции. Об этом свидетельствует динамика и неравномерность их развития, когда то одни, то другие виды искусства выступают в историческом процессе на первый план. Все эти особенности и

специфика различных видов искусства не только в формальном, но и в содержательном плане должны быть приняты во внимание менеджментом.

В свою очередь, «management» – управление, также многосоставная и сложная структура. В него входят стратегический менеджмент, финансовый менеджмент, маркетинг, управление человеческими ресурсами и др. Средства, используемые менеджментом, также разнообразны и, как известно, могут быть разделены на организационно-административные, экономические, информационно-логические и социально-психологические [3]. Средства эти являются инструментами менеджмента со своими внутренними связями и сложной иерархией. Соотнесение данной структуры со структурой функционирования искусства – специфическая проблема арт-менеджмента. Из всего перечисленного становится понятна сложность и многогранность арт-менеджмента как науки и практики, поэтому распространенное представление

об арт-менеджменте только как о маркетинге искусства кажется существенно упрощенным [4].

Если говорить о специфике менеджмента искусства по отношению к другим отраслям (производственным, хозяйственным и пр.), то вряд ли найдется объект менеджмента, который подобно искусству определялся бы одновременно как форма общественного сознания и социальный институт в их тесной взаимосвязи [5, с. 221–222]. Такое определение искусства делает затруднительным механическую экстраполяцию методов общего менеджмента в сферу искусства ввиду сложности последнего, неоднозначности и многообразия его динамических связей с самыми различными социальными факторами. Для задач управления искусство рассматривается, прежде всего, как социальный институт, и именно с точки зрения управления основная задача заключается в том, чтобы определить условия и факторы, при которых общество могло бы достичь своих экономических и социально-культурных целей (Рисунок 1).

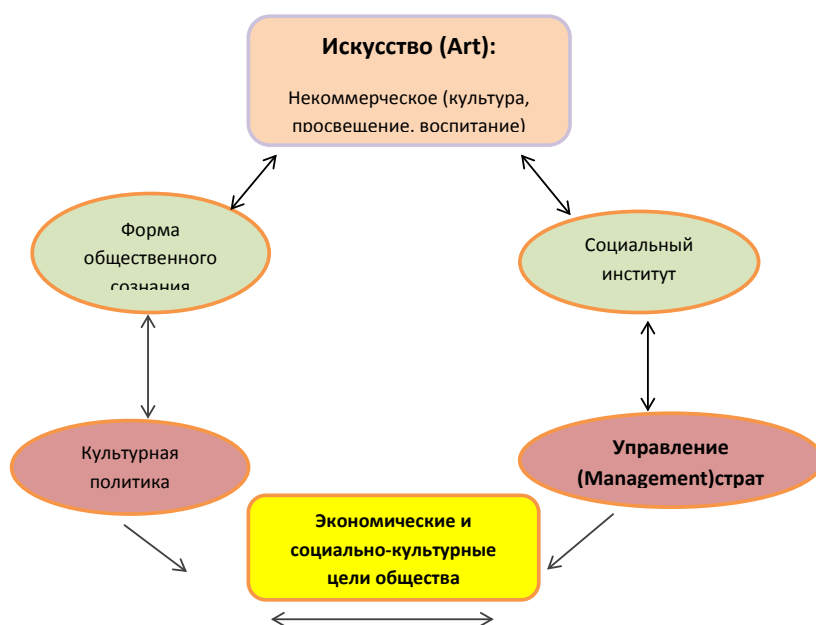


Рисунок 1. Схема взаимодействия арт-менеджмента и культурной политики

Решение этой задачи предполагает, во-первых, исследования по выявлению реального течения художественного процесса, его противоречий и современных тенденций. Во-вторых, необходимым становится создание некоего теоретического представления о желаемом направлении и динамике развития художественной культуры, которое было бы продиктовано как социально-культурными целями общества, так и природой самого искусства. Эти теоретические представления стали бы идеальной моделью и одновременно критерием оценки существующего положения дел в отрасли. Следует учитывать, что искусство всегда существует в реальных условиях экономического, культурно-исторического, материально-технического характера (включая креативный потенциал общества, культурный уровень аудитории и др.), которые определяют реальные возможности достижения поставленных задач, действуют негативно или позитивно по отношению к художественному процессу.

Таким образом, для реализации задач управления необходимо, по крайней мере, создание трех моделей функционирования художественной культуры:

- 1) модели, отражающей реальное течение процесса;
- 2) «идеальной» модели, исходящей из экономических и социально-культурных целей и природы художественного процесса;
- 3) «оптимальной» модели, построенной на базе первых двух с учетом существующих ограничений и возможностей на определенный период.

Данная система моделей требует наполнения реальным содержанием,

что может быть осуществлено только на основе соответствующих методологических, теоретических и эмпирических исследований. Необходимо изучение логики развития художественного процесса, способов и границ влияния на него. В этом ключе арт-менеджмент видится как научная стратегия и тактика проведения необходимой культурной политики.

Как известно, общая схема функционирования художественной культуры может быть условно разделена на три тесно связанных между собой культурных блока: производство художественных ценностей, их сохранение и распределение, их потребление [5, с. 223] (Рисунок 2).

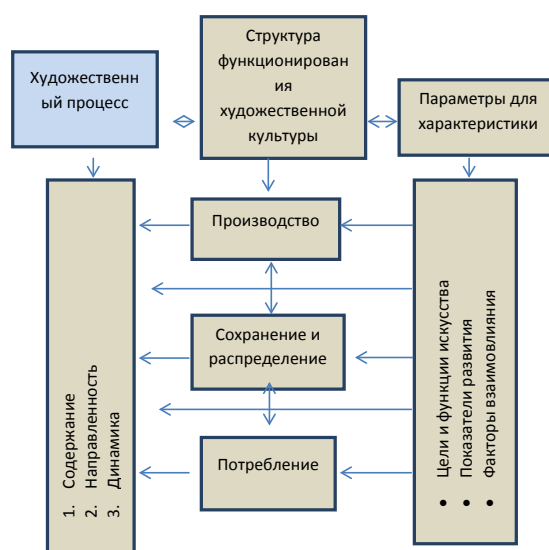


Рисунок 2. Система функционирования художественной культуры

Наибольшие трудности для исследования представляет «производство», создание эстетического продукта, сравнительно легче поддается изучению блок «потребления» искусства.

Параметрами же, которые необходимы для характеристики содержания, динамики и всего процесса в целом являются экономические и социальные цели и функции искусства,

показатели уровня его развития, а также социокультурные, материально-технические, исторические и др. факторы, влияющие на этот процесс и испытывающие на себе обратное влияние. Каждый из этих параметров имеет свою сложную структуру, и по содержанию они могут не совпадать в реальной, «идеальной» и оптимальной моделях.

Таким образом, изучение проблемы функционирования искусства может быть исследовано, с одной стороны, на уровне, учитывающем специфику различных видов искусства, структуру художественного произведения, социально-психологические закономерности его создания, с другой – структуру духовного мира личности. Это является одной из важнейших методологических проблем.

Что касается изучения области факторов, оказывающих влияние на функционирование художественной культуры, то, в первую очередь, обращает на себя внимание их широкий диапазон (экономические, материально-технические, социально-психологические и др.), их разнообразие и многочисленность. Также следует иметь в виду, что для каждого из структурных компонентов функционирования искусства эти факторы приобретают свои особенности. Естественно, все это представляет определенные трудности для исследований, и для их успешного преодоления необходимо создание иерархии факторов, позволяющей выделять наиболее значимые. Эта задача также представляет методологическую сложность.

Одной из ключевых теоретических и практических проблем является разработка критериев оценки

социальной эффективности художественной культуры. Более того, сам вопрос о возможности формализации результата воздействия искусства, его количественном измерении является спорным. Тем не менее практика настойчиво требует ответа на этот вопрос, особенно в контексте рыночных отношений.

Именно рыночная экономика актуализирует проблему создания методов, позволяющих сопоставлять социально-культурные и экономические характеристики искусства. Необходимо создание методологии возможного сопоставления материальных и духовных факторов и ценностей, поиска их «равнодействующей» в развитии искусства, соотнесения совокупных «затрат» и «конечного эффекта» производства и потребления художественной культуры.

С точки зрения задач менеджмента следует подчеркнуть, что конечным результатом исследований должна стать информация, которая будет интерпретирована в управленческом аспекте. Например, в виде «нормативов» распределения и потребления художественной культуры, материально-технического обеспечения, наличия учреждений культуры, выявления их оптимальной организационной формы, количества, принципов их размещения, механизмов координации разных видов искусства и др. показателей, необходимых для соответствующей культурной политики. Другими словами, речь идет об информации, которая, будучи выражена на языке менеджмента, служила бы для принятия управленческих решений. Все это требует серьезных теоретических усилий и развертывания широких исследований в данной области.

Одно лишь перечисление некоторых методологических проблем показывает большую сложность вопроса, решение которого возможно только при комплексном подходе и мультидисциплинарном характере исследований. Проблемы эти могут быть решены совместными усилиями представителей разных наук: философии, культурологии, социологии, психологии, экономики, искусствоведения и др. Причем речь идет не о простом суммировании знаний, а об их интеграции и координации.

Вероятно, именно арт-менеджмент и является той самой особой научной дисциплиной, призванной справиться с этой задачей с учетом всей сложности специфики своего предмета.

Осознание необходимости решения перечисленных и многих других методологических проблем достигает определенного уровня зрелости. Можно надеяться, что обмен мнениями по теоретическим проблемам арт-менеджмента позволит наметить перспективные направления работы на будущее.

Список использованных источников

1. Колбер Ф. Арт-менеджмент – наука третьего тысячелетия / Ф. Колбер, И. Эввар // ART-менеджер: журнал для профессионалов. – 2002. – № 3. – С. 3–7.
2. Синицкий С. Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего: монография. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 288 с.
3. Теория и практика менеджмента: учебник / под. ред. профессора Кубаева К. Е. – Алматы: Қазақ Университеті, 2005. – 486 с.
4. Хокинс Д. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. – М.: Классика-XXI, 2011 – 256 с.
5. Философский энциклопедический словарь/под. ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

THE CURRENT ISSUES IN ART MANAGEMENT METHODOLOGY

Zh. Dzhumadilova

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

Abstract

The article is devoted to consideration of some topical methodological problems in art management. Article discloses the contents of the relatively new concept of «arts management» as a subject of scientific research and as a practice. The relationship and interdependence of disciplinary fields of management and art management, as well as the specifics of art-management in relation to other industries are examined. There also highlighted conditions and factors through which managing the art contributes to society in achieving their social and economic goals.

As such a condition we can name the need to create three models of the functioning of artistic culture: a model reflecting the real course of a process; «perfect» model emanating from economic and socio-cultural objectives and nature of the artistic process; the «optimal» model, built on the basis of the first two, taking into account existing constraints and opportunities for a certain period.

These system of models require a substance that can only be done on the basis of appropriate methodological, theoretical and empirical research. In this regard, an attempt is made to define the directions of theoretical studies in domestic art management and substantiates its importance as a multidisciplinary science designed to integrate and coordinate integrated studies in management of artistic culture.

Keywords: art management, management, art, artistic culture, artistic process, art functions, complex research, multidisciplinary, functioning model, functioning of artistic culture.

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ МӘСЕЛЕЛЕРІНІҢ ӘДІСНАМАЛЫҚ ӨЗЕКТІЛІГІ

Ж. Джумадилова

Т. Жургенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан

Аңдатпа

Мақала арт-менеджменттегі әдіснаманың кейбір өзекті мәселелерін талқылауға арналған. Арт-менеджмент ғылыми зерттеу пәні мен тәжірибесі ретінде, жаңа түсініктің мазмұны салыстырмалы түрде анықталды. Менеджмент және арт-менеджмент шеңберінде өзара пәнаралық қарым-қатынасы талданады, сондай-ақ арт-менеджменттің бағыты басқа да салаларымен байланысты. Қоғам өзінің басқару өнерін, шарттары мен факторлары арқылы әлеуметтік және экономикалық мақсаттарына қол жеткізуге ықпалын тигізеді. Мұндай шарттардан кейін міндетті түрде көркем мәдениеттің үш модельдік функциясын атап өту қажет етеді: модельдер – ағымдағы үрдістің шынайылығы; «идеальды» модельдер – көркем үрдісінің табиғи сипаты мен экономикалық әлеуметтік-мәдени тұрғыда бағытталуы; «оптималды» модельдер – белгілі бір кезең үшін және алғашқы екіқолданыстағы мүмкіндіктері мен шектеулері негізінде құрылған. Бұл жүйе модельдерге ғана тиісті, әдістемелік теориялық және эмпирикалық зерттеулерге сәйкес, нақты мазмұнын толықтыруды талап етеді. Бұл бағытта отандық теориялық арт-менеджмент көркем мәдениет басқару шеңберінде кешенді ғылым ретінде бағыттау, біріктіру және зерттеу бағыттарын анықтауға ұмтылады.

Тірек сөздер: арт-менеджмент, менеджмент, басқару, өнер, көркем мәдениет, көкем үрдіс, өнер функциясы, кешенді ғылыми-зерттеу, мультипәндік, жұмыс істеу моделі, көркем мәдениет жұмысы.

Сведения об авторе: Жамиля Джумадилова, старший преподаватель Казахской национальной академии искусств им.Т. Жургенова.

Автор туралы мәлімет: Жамиля Джумадилова, Т. Жұргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы, аға оқытушы.

Author's data: Zhamilya Dzhumadilova, senior instructor at T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.



MPHTH 18.45.01

L.A. Kenzhebayeva¹¹T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EXHIBITION OF WORKS OF KANAFIYA OSPANOV DEDICATED TO THE 25TH ANNIVERSARY OF INDEPEN- DENCE OF THE RK

EXHIBITION OF WORKS OF KANAFIYA OSPANOV DEDICATED TO THE 25TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE OF THE RK

Summary

The article reflects on the personal exhibition of works of Kanapiya Ospanov, the famous painter. It reviews in details the milestones of creative art works of Kanapiya Bozhenuuly Ospanov – the painter and the master of monumental painting arts. Various kinds of visual art works of the artist, including graphics, monumental painting, artistic stained glass and tapestry and their specific value are analyzed. The article touches upon creative pursuits and achievements of the arts master and gives a brief review of his latest works. Also the article gives art studies worldview consideration to some separate works of the painter. The article defines the role of Kanafiya Ospanov in upbringing his students, being in his academic life, in addition to teaching work, a special mentor, contributing to formation of the school of national fine arts and painting.

Key words: monumental painting, exhibitions, art, tapestry, image, personality, creative exhibition, fine art, work.

INTRODUCTION

Independence of Kazakh state provides for opportunities to reinstate the vital heritage of the past in the sphere of depictive arts. It is not enough to accept the history of arts that was written up to this date as a true history of arts. Analyzing the speed of development of our art, the professional development of artists and the evolution of improvement of their

works may be mentioned as one of the necessities of current days. Today's visual arts of Kazakhstan may be recognized as equal rivals in the global environment in terms of characteristic features and uniqueness. The great contribution to that in terms of raising and training the first national arts cadre was made by the whole history of Union of Artists. Contribution of Union of Artists was also a reason

for development of many other cultural spheres. Thus a new process in Kazakh culture – European-style arts – started to gain the national ethnic motives [1, p.5].

Founding of Union of Artists of Kazakhstan created the environment for professional growth of local masters and for growth of significance of professional community of creative artists in the life of society. As of now the national school of depictive arts is putting its tireless efforts to raise the professional arts cadre. The work being done by T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts is a perfect evidence of this. One of the challenges of this is analyzing and assessing individual opuses with theoretical depth in the context of contemporary creative arts environment. Together with raising the aesthetical taste and demands and with advancing the worthwhile works, reopening and republicizing the opuses of our master professionals is waiting for the new worldview searching.

Also the special exhibition being organized, make a great contribution to studying and analyzing the new trends of creative paths of Kazakhstani artists. In this sense, one of the great traditions kept by T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts is hosting the special creative exhibitions.

In December 2016, a personal art exhibition of Kanafiya Bozhenuuly Ospanov, the professor of «Painting Arts» department of T.K Zhurgenev Kazakh National Academy of Arts, dedicated to the 25th anniversary of Independence of the Republic of Kazakhstan was opened. Professor Ospanov is the member of the Union of Artists of Kazakhstan, and the exhibition coinciding with his 75th anniversary to which he was awarded the lapel pin «I. Altynsarin For Significant Achievements in Educating the Younger Generation»

and an «Excellent Educator» rank, was titled «Bless your child (a dedication to my mother Rakysh)». The exhibition presented about seventy creative works of the master, performed as paintings, graphics, artistic stained glass and tapestry (Figure 1).



Figure 1. Artist Kanafiya Bozhenuuly Ospanov, 2016.

The exhibition was attended by the community of appreciators of painting arts as well as by colleagues, students and special guests of the artist. The artist's daughter Nazgul was among those to make a congratulation speech at the opening of the exhibition (Figure 2).

In the welcoming speech at the exhibition, professor Kabyl Khalykov, PhD, the Vice-Rector on Research of the Academy of Arts, especially highlighted the wisdom and maturity of a celebrant painter, his thoughtful experience meanings and the special occasion, to which the exhibition is dedicated. Opening of the exhibition coincide with the 25th anniversary of Independence of our Republic and was complemented



Figure 2. Opening of the exhibition. Nazgul Kanafiyakzy, the artists' daughter, 2016.

memories from creative experience of the painter. Together with traditional demonstration of achievements of our cultural life on the threshold of such anniversaries, author proves his ability to show the milestones of his creative search in other exhibitions to come, and to continue it in the future with more than fifty other works. In his academic life, the painter, in addition to his creative works, may boast being a great teacher and a special mentor to his students. Colleagues of Kanafiya Ospanov especially highlighted the meaning of his work he did in the sphere of easel painting on his own and with his departmental colleagues – Baitursyn Omirbekov, Alibay Bapanov and Zhumakyn Kairanbayev. Together they launched faculties related to fine arts, and until now work and contribute to train the new generation. It was said that «Such special dedicated artwork will never be forgotten», and the meaning of epochs and formations, as well as of ideologies and various opportunities for the work

of a painter and for his eternal mission. «Sometimes the artist forms the society as a personality, and because being the creative personality, leaves his imprint in the epoch», said professor KKhalykov, congratulating the celebrant.

Professor Baitursyn Yeszhanuly Omirbekov, the Honored Artist of Kazakhstan and the member of Union of Artists of Kazakhstan gave a high evaluation to the painter, as to the outstanding master contributing a lot to the development of Kazakh culture. He also mentioned that this exhibition is the result of major enthusiasm to life that always characterized Kanafiya Ospanov. His colleagues mentioned that bit is always nice to have him around and expressed a special appreciation to the painter's daughter Nazgul who came to open the exhibition. In the end of his speech professor Omirbekov congratulated the celebrant and wished him in the future to master even higher peaks of artistic work.

Professor Zhumakyn Kozhagululy

Kairanbayev, the member of Union of Artists of Kazakhstan made an acknowledgement to the painter as to the leading patriarch of Kazakh fine arts, one special person with full merit to be appreciated and as a very multi-faceted artist being around us. He also mentioned that Kanafiya Ospanov is one of the most advanced representatives of the national school of fine arts, and that students who took classes from his studio are now forming the cohort of recognized artists of the country.

Bolat Turgynbai, the Chair of the Monumental Arts Department and the member of Union of Artists of Kazakhstan told that he defended his diploma under supervision of Kanafiya Ospanov and that the great painter was the one to show him his way through life and arts. He mentioned that his mentor is among those who, during difficult times, were able to contest to find the special national way of arts and culture. Highlighting that because of having such decisive figures in all spheres we were able to gain independence, he wished the creative path of the painter to continue further on.

In his speech Kanafiya Ospanov said: «Since I am the person being sprung from my people, I always supported topics relevant to our nation. I tried to depict all problems and challenges of our people that I felt with the bottom of my soul. I always believed it is my duty to keep the reputation of our people high. There are lots of things in our history and culture worth being proud of. Kazakh people raised statesmen, heroes and scholars. In each of my works I gave a special meaning to depict the true image of Kazakh ethnic elements. I will unyieldingly advance our national values. I always wanted to demonstrate to the world that Kazakh people have got their own character and

look, different from others, and I put all my might to work this path through». This way he finalized his speech and expressed gratitude to those who came to enjoy his exhibition.

Professor Kanafiya Ospanov, the Member of Union of Artists of Kazakhstan and the Professor of T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts was born on November 23, 1941 in Karaotkel village of Zerendi district of Kokshetau region. In 1964-1967 he studied in Almaty College of Fine Arts, and then in 1967-1972 he was refining his professional knowledge in the Fine Arts Faculty of Moscow Technology Institute.

Since the middle of 1972, with a special dedication to Kazakh ethnic topics, he expressed himself in water colors, in graphics, in monumental painting, producing meaningful works, also putting his efforts to ornamental tapestry. In 1975, after taking an active part in republican, regional and international art exhibitions, festivals and symposia, by the decision of presidium of Unions of Artists of USSR and of Kazakhstan he was accepted to both as the member of monumental arts section. Kanafiya Ospanov, gained a major experience while refining his professionalism in Moscow monumental arts section in Russia. The painter often depicts ethnic-style heroes and beauties in his works. His today's works are presented in this personal exhibition of the master artist.

Another great work of the artists, demonstrated at the exhibition is titled «Homage to Abai's Songs». Here the artist places the portrait of the great poet Abai to the compositional center of his work (Figure 3). The artist is trying to bring to the attention of viewers his own admiration with eternal values expressed in Abai's writings. The flight of a golden eagle, the

impetuous race of a stallion leave the impression of making a journey to the world of Abai's poems just in one complex depiction.



Figure 3. «Homage to Abai's Songs», 1995.

The artistic way of the painter was majorly influenced by his qualities of enthusiasm and thrift. His truly artistic works represent the soul of the nation, and while looking at them one can enjoy the combination of authentic Kazakh ethnic style and the author's honest dedication to it. It is especially seen major projects of depicting the Kazakh national traditions through the way of monumental arts.

The artistic path of this outstanding painter is to depict the images and personalities related to Kazakh national history and culture. It is especially seen from the portrait of people's music composer N.Tlendiyev, in which the painter made an outstanding effort to disclose the musician's inner world (Figure 4). The painter was able to beautifully harmonize the creative wit and the deep thinking in this portrait. The impression is that in the portrait the composer looks in the future, with the effort of introducing a new opus to the audience. It is also notable that the painter tried to make this portrait resemble the true look of Nurgisa Tlendiyev as

powerfully as possible.

The creative way of the artist vividly resembles the way of art development of the country. Deep and tender love to native land and people, in-depth understanding of people's aspirations, efforts to educate the future generations of the country in compliance with the highest spiritual standards on the grounds of experience of past historical epochs – this all may be recognized as the major trends in the painter's artworks.



Figure 4. Composer N. Tlendiyev, 2010.

When we take the approach that each opus will find its audience, then quite a reasonable piece of work at the exhibition is «Kazakh People» executed in colorful graphic style (Figure 5). In the self-portrait performed in a realistic manner we can also notice the resemblance to Kazakh Khans and famous members of Kazakh society. Among them there is also a world champion boxer Bekzat Sattarkhanov. The left part of the painting is taken by the beautiful stallion, which we believe is the legendary Kulager – the racing stallion of the poet Akan Seri. The painter also

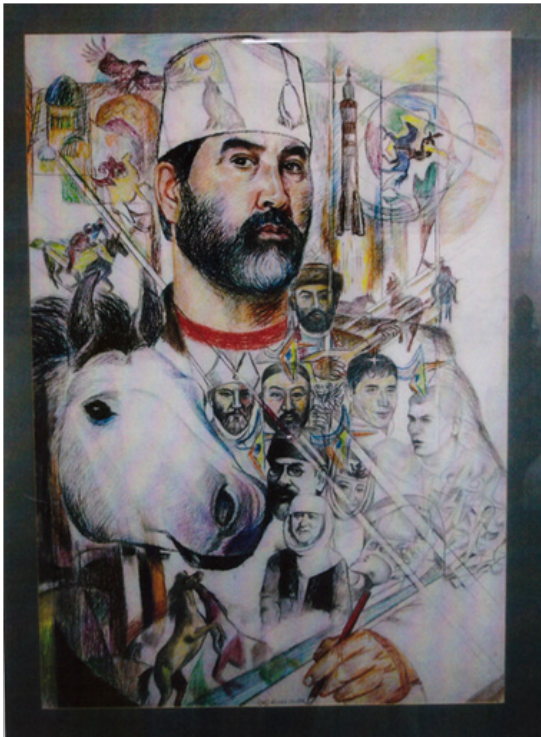


Figure 5. «Kazakh People» colorful graphic, 2002.

dedicated his other works to the image of Kulager.

The next piece of work based on the topic of depicting the images of the great intellectuals of Kazakh people is the pattern for tapestry titled «The Trip of Shokan Valikhanov to Kashgaria» (Figure 6). The main character is placed to the very center of the composition. The manuscript held in his hands demonstrates that since very young age Shokan was determined to be scholar. In general, the composition may be viewed as divided into three parts. The left part tells about the trip of the scholar to Kashgaria. The right part depicts Ethnography that Shokan have studied and researched. The central part is filled with the portrait of the great scholar's self. The picture is resolved in a straight format.

The creative path of the artists bears a huge resemblance to the actual trend of national arts. The deep and tender love to native land and its people, understanding the people's aspirations with the bottom of the artist's soul and the desire to raise the



Figure6. «The trip of Shokan Valikhanov to Kashgaria» pattern for tapestry, 1990.

future generations of the nation in accord with the high values of historical and cultural traditions and on their grounds can be named as the main principle of life and creative work efforts of the artist.

The vitality of arts of Kanafiya Ospanov is measured by the pieces of work that he presents to the people. His monumental-decorative works serve as special artistic beautifications of public edifices in many cities and districts of our Republic (Figures 7-8).

In Almaty city (KIMEP University building) «*The Steppe Ballad*», in Southern Kazakhstan (Glavrishoz building) «*Labor*», «*The History of Kazakhstan's Medicine*» (Republican Sanitary-Epidemiological Station, Almaty), «*My native land*» (The Culture Palace in Arkalyk city) and other state-of-the-art works are, performed according to impeccable standards and are recognized to be especially valuable (Figure 9). In the breakthrough works of the artist one can see the holistic depiction of Kazakh ethnic personality,



Figure 7. «Decorative composition» monumental-decorative work. 2016.

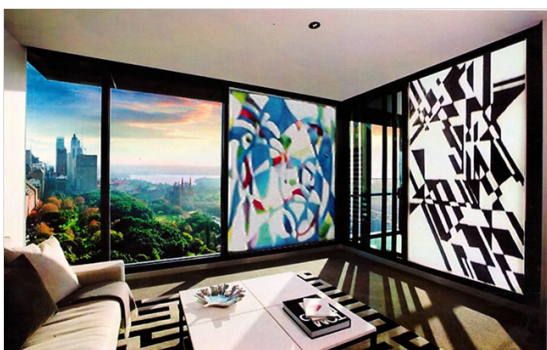


Figure 8. «Decorative composition» monumental-decorative work. 2016.



Figure 9. Mosaic on the wall of Palace of Culture of Maikotov village, 1990.

surrounded by the natural beauty of environment in it's greatness and richness. Various man-made beautiful things and artworks, ornaments, music, as well as the inspiration and infinite energy that gave birth to creating all this – all is the impact of greatness and diversity of nature and its power. The natural springs share their secrets, forests play their tunes in the wind, and the floating rivers sing their melodies. Artist, depicting the images of nature, vividly expresses the feeling of grassy steppe and the beauty of its vastness. With mastership he uses brown and blue colors to express the nuances of light and air.

One of the main directions of artist's works is the art of tapestry. In this regards

the artist's mastery reaches the highest peaks of professionalism, seizes one's mind with unforgettable composing and color solutions that excite the imagination. Many of his works are widely recognized as valuable property of many public and private organizations or became the museum showpieces and prove that Kazakh tapestry art may on its national level boast the fruitful creative search and outstanding artworks. It is especially notable on the example of one of such tapestry works - «*Labor and Happiness*» (Figure 10). The composition of tapestry depicts the Kazakh youngsters in their bright future, happy with their unity. The work and its characters powerfully express that the whole happiness like that is

brought only through industrious labor. The artist performed this tapestry all in a harmonized arm color solution. It can be said that this work is very meaningful from the viewpoint of upbringing the youngsters.



Figure 10. K.Ospanov. «Labor and Happiness». Tapestry, 1988

Ethnic motives are disclosed in such tapestries as «My Kazakhstan» (Hotel Kazakhstan, Almaty city), «Kazhymukan» (secondary school of Kokshetau city) «Tune» and «Poetry» being showpieces in the A.Kasteyev State Museum of Arts. Their compositional structure also is in compliance with the ethnic depiction motives. The tapestry work titled «The Shepherd's Song» is a very vital artwork, beautifully characteristic to Kazakh people. The linear depiction solutions in the compositional structure of tapestry speak the secrets of everyday life, traditions and customs of Kazakhs (Figure11).



Figure 11.«The Shepherd's Song».Tapestry, 1989.

Also, it is true that his many graphical and water color works, being full of deep lyricism, by their chamber composure disclose the unity of author's and viewer's esthetic emotions, infinitely widen the

outlook of our cultural space.

Together with his fruitful creative work, K.B. Ospanov since 1978 is doing his teaching work in T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (the former theatre and Cinematography Institute) (Photo 12).

That year, according to the Enactment as of May 30 of the Council of Ministers of Kazakh SSR, the Faculty of Fine Arts and Sculpture was created in Almaty. The professors included such famous artists and scholars as Y. Serkebayev, B.Omirbekov, D. Suleyev, K.Tynybekov and many others. The first intake cohort amounted to 35 students [2, p.11].

Forming the specific worldview towards native arts and upbringing the young talents is the duty of each outstanding teacher. K. Ospanov is one of such outstanding mentors. The students raised by his example, taking classes in his art studio are now joining the cohort of artists that make valuable contribution to Kazakh fine arts.



Figure 12. Kanafiya Ospanov and other Academy professors in the exhibition hall, 2016.

Art grows from one's life and environment. Nowadays, together with many priority endeavors in the era of globalization, we pay a great attention to national, cultural and spiritual values while specifically resolving the issue of education. It is doubtless that the challenge of training students with cultural heritage and spiritual values via fine arts and in developing their intellectual richness is one of the most relevant issues. Philosophically analyzing the art works

inherited from our ancestors, disclose their true meaning and trying to stimulate student's personal development of the grounds of that requires a great deal of responsibility. The master tirelessly puts his efforts to development of powers of Kazakh fine arts sphere. Therefore, it is said that the national identity starts with arts [3, p.65].

Conclusion.

We can proudly state that the works of K.B. Ospanov are showcased in private museum collections of such countries as South Korea, Japan, Italy and America. Kanafiya Ospanov is the outstanding artist

who holds a worthwhile individual position at the global level of fine arts.

As of now the artist, in recognition of his creative and professorial efforts holds the «Medal for 10th anniversary of Independence of Kazakhstan» and the «Excellent Educator» Award. Even though Kanafiya Ospanov now turned 75, he is ready to burst with his creative inspiration and power. We truly believe that many more beautiful artworks will be produced by the master of Kazakh depictive arts to be enjoyed by appreciators and to reach the peaks of global recognition.

References:

1. Beristenov Z. Contemporary Kazakh Fine Arts: challenges and trends // Scientific-Practical Conference Dedicated to the 80th Anniversary of the Union of Artists of the RK: theses of the conference. – Almaty: Union of Artists, 2013. – p. 5.
2. Toleutayeva, A. // The master contributing to thriving of fine arts // AHISKA. International Newspaper of Turkish Ethno-Cultural Center of the RK. – 2014. – 31 Ekim.
3. Kozhagulova, A.T. Special view within frames of «The History of Fine Arts» course // Scientific-Practical Conference Dedicated to 80th anniversary of the Union of Artists of Kazakhstan: theses of the conference. – Almaty: Union of Artists of the RK, 2013. – P. 64-65.
4. Baizhigitov, B.K. Theoretical issues of Fine Arts. – Aktobe, 2003. – P. 36-37.
5. Decree of the President of the RK on Awarding the «10 Years of Independence of the RK» Anniversary Medals // Evening Almaty newspaper. – 2001. – December 13.

ҚАНАПИЯ ОСПАНОВТЫҢ ҚР ТӘУЕЛСІЗДІГІНЕ 25 ЖЫЛ ТОЛУЫНА АРНАҒАН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КӨРМЕСІ

Л.Ә.Кенжебаева

Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Алматы, Қазақстан

Аңдатпа

Мақалада танымал суретші Қанапия Оспановтың жеке шығармашылық көрмесі жайлы сөз қозғалады. Онда суретші, монументалды кескіндеме өнерінің шебері Оспанов Қанапия Бөженұлының көркем шығармашылық еңбектеріндегі жетістіктері жан-жақты қарастырылады. Көрмеде ұсынылған суретші шығармашылығындағы бейнелеу өнерінің түрлі саласы: графика, монументалды кескіндеме, көркем витраж және гобелен кәсібін меңгеруіндегі өзіндік құндылығы талқыланады. Қылқалам иесінің бейнелеу өнері жолындағы ізденістері мен жетістіктеріне тоқтала отыра кейінгі шығармашылық еңбектеріне жалпылама шолу жасалынады. Сондай-ақ суретшінің бір қатар жеке туындыларына өнертанушылық көзқарастық талдаулар беріледі. Қанапия Оспановтың академиядағы ғұмыры шығармашылығымен қатар ұстаздық етуден жалықпайтын, ерекше тәлімгерлігі айтыла отыра бүгінгі ұлттық бейнелеу өнерінің мектебін қалыптастырудағы қосқан үлесі жайлы сөз қозғалып, шәкірт тәрбиелеудегі ролі айқындалады.

Тірек сөздер: монументалды кескіндеме, гобелен, суретші, тұлға, шығармашылық көрме, бейнелеу өнері, туынды.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАНАПИИ ОСПАНОВА, ПОСВЯЩЕННАЯ 25-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Л. А. Кенжебаева

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация

В данной статье рассматривается персональная выставка известного художника Каналии Боженулы Оспанова. На юбилейной выставке были представлены работы художника, охватывающие различные виды изобразительного искусства, такие как графика, монументальная живопись, гобелен и художественный витраж. Дается подробный искусствоведческий анализ по отдельным видам работ художника. Прослеживается творческий путь и поиски художника в области изобразительного искусства Казахстана. Определяется роль преподавательской деятельности К. Оспанова в формировании современной национальной художественной школы Казахстана, а также его вклад в воспитание молодых поколений художников академии.

Ключевые слова: монументальная живопись, гобелен, художник, личность, творческая выставка, изобразительное искусство, произведение.

Автор туралы мәліметте: Ляззат Кенжебаева, өнертану магистрі
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға
оқытушысы.
e-mail: Leyla.abdygani@mail.ru

Сведения об авторе: Ляззат Кенжебаева, магистр искусствоведения,
старший преподаватель Казахской национальной академии искусств им.
Т. Жургенова.
e-mail: Leyla.abdygani@mail.ru

Author's data: Lyazzat Kenzhebayeva, Master of Arts, senior instructor at
T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
e-mail: Leyla.abdygani@mail.ru

Мазмұны/ Оглавление/ Table of Content:

♦ Philosophy	
E. Tarasti The Semiotics of A.J. Greimas - a European intellectual heritage, seen from inside and outside	7
♦ Art Studies	
A. И. Мухамбетова Генеалогия музыкально-поэтической культуры казахов и ее профессиональные носители (онтогенез и филогенез)	29
Г. Шалабаева Ковроткачество как феномен мировой культуры (К вопросу о национальных особенностях и межкультурной общности декоративно-прикладного искусства)	44
V. Sushanova Wagnerian allusions in the pages of prose M. Proust	55
F. Mukhamedova Some aspects of performing genre of the piano sonata in Uzbekistan	62
A. Alisheva Dance knight	68
A. Zhanbyrshiyeva The Creative Growth of Marat Omirserikuly Aynekov	72
A. Айдынұлы Актер мен ұлттық болмыс	78
Ш. Абишова Салт-дәстүр мен телевизия	85
K.Zh. Tulakbayeva, M.M. Magzumov Features of modern development of Kazakh national art of knitting chii	91
Қ. Зейнелғабдина Кино мен телевизия көріністері	97
♦ Pedagogy	
Ж. Джумадилова Актуальные методологические проблемы арт-менеджмента	103
♦ Review	
L.A. Kenzhebayeva Exhibition of Works of Kanafiya Ospanov Dedicated to the 25th Anniversary of Independence of the RK	110
Қосымша/Приложение/Appendix	121

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

Г. Шалабаева

КОВРОТКАЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ



Рисунок 1. Зал экспозиции ковров ГМИ РК им. А. Кастеева



Рисунок 2. Казахский текемет. ГМИ РК им. А. Кастеева



Рисунок 3. Казахский текемет с солярными знаками. ГМИ РК им. А. Кастеева



Рисунок 4. Казахские сырмаки с инкрустацией или аппликацией. ГМИ РК им. А. Кастеева



Рисунок 5. Казахский тускииз. ГМИ РК им. А. Кастеева

A. Zhanbyrshiyeva

THE CREATIVE GROWTH OF MARAT OMIRSERIKULY AYNEKOV



Figure 1. Aynekov M. The monument of Aliya Moldagulova in Novosokolniki, Pskov (1979).



Figure 2. Aynekov M. Magzhan Zhumabayev Monument in Petropavlovsk (1992).



Figure 3. Aynekov M. "Portrait of Nurmukhan Zhanturin" (1983).



Figure 4. Aynekov M. Portrait of "Indira Gandhi", wood. (1992).

FEATURES OF MODERN DEVELOPMENT OF KAZAKH NATIONAL ART OF KNITTING CHII



Figure 1. Shymchii. Local museum of history of Torgay oblast.



Figure 2. Shymchii. Fragment. XX century, Zhambyl oblast. State museum of art of the Republic of Kazakhstan named after A. Kasteyev.

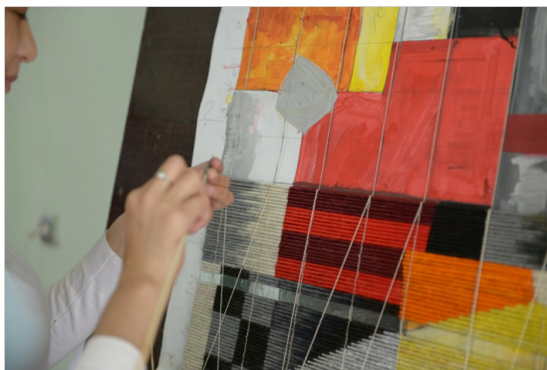


Figure 3. A modern method of knitting chii panel. The process from diploma work of Kumisbekova Moldir, supervisor Bazarbayeva R.E. 2016.



Figure 4. A modern chii panels on the process of knitting. The process from diploma work of Kumisbekova Moldir, supervisor Bazarbayeva R.E. 2016.



Figure 5. «Anar» chii panel of the tutor of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Doszhanov Bauyrzhan. 2012.



Figure 6. Chii panel of the student of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Bakyrdanova Aigerim. 2014.



Figure 7. «Omir ozen» chii panel of the teacher of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov Doszhanov Bauyrzhan. 2013.

L.A. Kenzhebayeva

EXHIBITION OF WORKS OF KANAFIYA OSPANOV DEDICATED TO THE 25TH ANNIVERSARY OF INDEPEN-DENCE OF THE RK



Figure 1. Artist Kanafiya Bozhenuuly Ospanov, 2016.



Figure 11. «The Shepherd's Song».Tapestry, 1989.



Figure 3. «Homage to Abai's Songs», 1995.



Figure 12. Kanafiya Ospanov and other Academy professors in the exhibition hall, 2016.

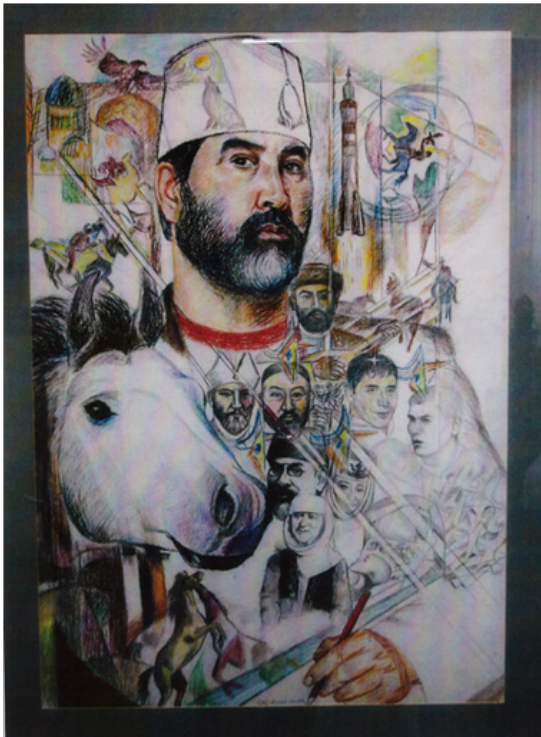


Figure 5. «Kazakh People» colorful graphic, 2002.



Figure 6. «The trip of Shokan Valikhanov to Kashgaria» pattern for tapestry, 1990.



Figure 7. «Decorative composition» monumental-decorative work, 2016.

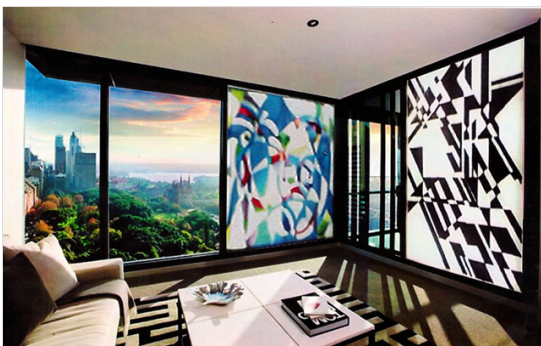


Figure 8. «Decorative composition» monumental-decorative work, 2016.



Figure 9. Mosaic on the wall of Palace of Culture of Maikotov village, 1990.



Figure 2. Opening of the exhibition. Nazgul Kanafiyakzy, the artists' daughter, 2016.



Figure 10. K.Ospanov. «Labor and Happiness». Tapestry, 1988

Подписано в печать 21.10.2016 г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Duplo DP-S550
Гарнитура Franklin Gothic ITC, Literaturnaya
Объем 15,875 п. л.
Тираж 300 экз.
Заказ №25

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