

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N4| 2019

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 2019

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов

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

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

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

Ригта Джердималиева

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

Қаржаубаева С.К.

Өнертану докторы, Сценография каф.меңгерушісі,
Т. Қ. Жүргенов ат. ҚазҰӨА профессоры (Қазақстан)

Серік Нұрмұратов

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

Бақыт Нұрпейіс

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

Иоханнес Рау

Филос.г.д-ры, проф., Бундесвер жетік кадрлар академ. дүн.
жүзі қауіпсізд.сұрақт. 6-ша ғылыми форум (Германия)

Ера Ааро Тарасті

Ғылым докторы, профессор, Хельсинки Университеті
(Финляндия)

Рафис Абазов

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

Жоулт Хусті

PhD докторы, доцент Печ Университеті (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

PhD докторы, Сүлеймен Демирел атындағы Университет
доценті (Қазақстан)

Анна Олдфилд

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

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасы Инвестициялар және Даму
Министрлігінде тіркелген.

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

Редакторлар Құлышанова А.А.
Широков Дмитрий
Тоқаева Ұлпан

Корректорлар Садықова Айгүль

Дизайн Серикпаева Жанар
Беттеген Ахмет Алтынгүль

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

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
© Авторлар

CAJAS өнертану (театр, музыка, хореография, кино, бейнелеу және қолданбалы өнер, сәулет және т. б.), жоғары мектеп (өнер педагогикасы, гуманитарлық білім беру) және өнер мен ғылым философиясы бағыттары бойынша авторлық зерттеулердің нәтижелерін жариялайды.

Жарияланымдарды іріктеудегі басым факторлар: жаңа деректану мен әдеби дәйексөздерге жүгіну, академизм және ғылыми объективтілік, тарихнамалық толықтық және пікірталастың болуы, күрделі гуманитарлық мәселелерді шешудегі қазіргі заманғы көзқарас, мәдени артефактілер мен көркем объектілердің жаңа түсіндірмелері.

Журналда ғылыми мақалалардан бөлек рецензиялар, тарихнамалық шолулар, деректану материалдары, ревью, гуманитарлық ғылым тақырыптарындағы пікірталастар ұсыныла алады.

CAJAS журналы жылына 4 рет шығады. Басылымның мақсаты ғылыми идеялармен алмасу және ғылыми айналымға жаңа зерттеулерді енгізу үшін алаң ұсыну, сондай-ақ өнертану саласындағы бірлескен халықаралық ғылыми жобаларды дамыту болып табылады.

**ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

№4 2019

УЧРЕДИТЕЛЬ

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков

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

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

доктор PhD, профессор Аберистутского университета
г. Аберистут (Уэльс, Великобритания)

Ритта Джердималиева

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

Каржаубаева С.К.

доктор искусствоведения, зав.кафедрой Сценографии
КазНАИ им.Т. К. Жургенова (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. К. Жургенова (Казахстан)

Иоханнес Рау

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

Еера Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета имени Сулеймана Демиреля
(Казахстан)

Анна Олдфилд

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

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве по Инвестициям
и Развитию Республики Казахстан

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

Редакторы Кульшанова Арман
Широков Дмитрий
Токаева Улпан

Корректоры Садыкова Айгуль

Дизайн Серикпаева Жанар
Верстка Ахмет Алтынгуль

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

© Т. К. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Авторы

CAJAS публикует результаты авторских исследований по направлениям искусствоведения (театр, музыка, хореография, кино, изобразительное и прикладное искусство, архитектура и т. д.), высшей школы (педагогика искусства, гуманитарное образование) и философии искусства и науки.

Приоритетные факторы при отборе публикаций: обращение к новым источниковедческим и литературным источникам, академизм и научная объективность, историографическая полнота и дискуссионность, современное измерение сложных гуманитарных проблем, новые трактовки культурных артефактов и художественных объектов.

В журнале, кроме научных статей могут быть представлены рецензии, историографические обзоры, источниковедческие материалы, ревью, дискуссии на темы гуманитарной науки.

Журнал CAJAS выходит 4 раза в год. Целью издания является предоставление площадки для обмена научными идеями и введению в научный оборот новых исследований, а также развитие совместных международных научных проектов в области искусствоведения.

FOUNDER

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov

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

Nigora Akhmedova

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

Birgit Beumers

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

Ritta Dzherdimalieva

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

Sangul Karzhaubayeva

Doctor of Arts, Professor, Head of Department "Scenography" T. K. Zhurgenov KazNAA (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. K. Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Johannes Rau

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

Earo Tarasti

Dr., Professor, University of Helsinki (Finland)
Professor of Columbia University (New York, USA)

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)

Anna Oldfield

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

Published Quarterly

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

Certificate of registration
15625-Г October 22, 2015

Editors Kulshanova Arman
Shirokov D.
Tokayeva Ulpan

Correctors Sadykova Aigul

Design Zhanar Serikpayeva
Page Makeup Akhmet Altynkul

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan

+7 (727) 272 0499 | caj.artstudies.kaznai@gmail.com

| <http://cajas.kz/>

© T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

CAJAS publishes the results of authors' research in the areas of art history (theater, music, choreography, cinema, visual and applied arts, architecture, etc.), of higher education (pedagogy of art, humanitarian education) and of philosophy of art and science.

Priority factors in the selection of publications are following: reference to new study and literary sources, academism and scientific objectivity, historiographic completeness and openness, the modern dimension of complex humanitarian problems, new interpretations of cultural artifacts and art objects.

In addition to scientific articles, the journal may include abstracts, historiographic surveys, source materials, reviews, discussions on the topics of the humanities.

CAJAS is published 4 times a year. The purpose of the journal is to provide a platform for the exchange of scientific ideas and the introduction of new research into the scientific circulation, as well as the development of joint international scientific projects in the field of art history.



О ГОЛОГРАФИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СОЗНАНИЯ

МРНТИ 02. 31. 55

С. Б. Булекбаев ¹

¹Казахский университет международных отношений и международных языков имени Абылай хана (Алматы, Казахстан)

О ГОЛОГРАФИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СОЗНАНИЯ

«Нельзя сказать, что мир – это полная иллюзия и объекты в нем отсутствуют; дело в другом: если вам удастся проникнуть в глубины вселенной и посмотреть на нее как на голографическую систему, вы придете к совершенно иной реальности – той, которая поможет понять то, что до сих пор не находит объяснения в науке, а именно: паранормальные явления и синхронизмы – удивительные совпадения, имеющие внутреннюю связь»). Карл Прибрам в интервью журналу «Psychology today»

Аннотация

В статье рассматривается проблема сознания как действующая метапарадигма современности, которая может повлиять на развитие человечества в контексте ведущих теорий и методологий гуманитарного знания. Автором приведены революционные факты из разных областей, что может радикально изменить понимание человеческой природы, культуру и историю. Методологическими теориями взяты теории квантовой физики и трансперсональной психологии, которые являются ведущими на сегодняшний день из всех. Тем не менее, например психологические науки видят кризис, когда сталкиваемые проблемы выходят за пределы известной ньютоно-картезианской картины мира и фундаментальные понятия материалистической философии. А также, в исследовании сфокусированы на тенденции философии и психологии Нового времени (К. Гроф), модели и разработке механистической картины Вселенной (И. Ньютон, Р. Декарт), разработке новой естественнонаучной парадигмы (Д. Бом), теории «имплицитного порядка» (Дж. Чу), теории структуры универсума, провозглашающую принцип голографичности (К. Прибрам), феномене сознания основанной на квантовой теории физики (Р. Пенроуз), сознании пространственно-полевого образования (М. Мамардашвили), материалистической психологии английской эмпирической школы (Дж. Локк), дискретного сознания (Налимов) и др.

Ключевые слова: голографическое сознание, феномен, квантовая физика, ньютоно-картезианская картина мира, философия, современные подходы, методы, теории, новые естественнонаучные парадигмы, теория структур, универсум.

Введение

В последние несколько десятилетий в научных дисциплинах, изучающих жизнь, человека, его сознание, достигнуты столь впечатляющие открытия, что возникает настоятельная необходимость в фундаментальном переосмыслении существующей метапарадигмы, и создания новой, который позволил бы вместить и воспринять постоянно увеличивающийся наплыв революционных фактов из самых разных областей, которые не объяснимы в рамках старых объяснительных схем и теорий. Наглядным примером этого явления может служить современная психологическая наука, которая согласно Станиславу Грофу, бесспорно одному из самых авторитетных психологов современности, находится в кризисном состоянии. Он пишет: «В настоящее время мы располагаем новыми научными данными, имеющими огромное значение для нашего будущего. Они в состоянии полностью перевернуть наши представления о человеческой психике, ее патологии и перспективах лечения. Некоторые из этих данных по своей значимости выходят за рамки психологии и психиатрии и бросают вызов всей ньютоно-декартовской парадигме, лежащей в основании западной науки. Они могут радикально изменить наше понимание человеческой природы, культуры и истории, да и самой реальности как таковой» [1, с. 29]. В данном случае он имеет ввиду основную метапарадигму традиционного западного научного мировоззрения, в ее основе, которой, как известно, лежат ньютоно-картезианская картина мира и фундаментальные понятия материалистической философии.

Согласно этой метапарадигме, все научные парадигмы основываются на

следующем допущении: реальность – это физический мир; пространство, время, материя и энергия – фундаментальные составляющие реальности. Принято считать, что, поняв до конца, как функционирует физический мир, мы сможем объяснить все явления, происходящие в космосе [2, с. 46].

Вселенная, по этой картине мира развивается на основе законов механики, и состоит она из твердой материи, которая в свою очередь состоит из атомов-маленьких, неделимых частиц. Они составляют фундаментальные строительные блоки всего существующего в мире. Они пассивны и неизменны, их масса и форма всегда постоянны.

Другой существенной характеристикой ньютоновской картины мира является трехмерное пространство классической эвклидовой геометрии, которое абсолютно, постоянно и всегда пребывает в покое. Различие между материей и пустым пространством ясное и недвусмысленное. Подобным образом, время абсолютно, автономно и независимо от материального мира; оно представляется однородным и неизменным потоком из прошлого через настоящее в будущее. В соответствии с теорией Ньютона все физические процессы можно свести к перемещению материальных точек под действием силы тяжести, действующей между ними и вызывающей их взаимное притяжение. Ньютон смог описать динамику этих сил при помощи нового, специально разработанного математического подхода – дифференциального исчисления. Итоговым образом такой Вселенной является гигантский и полностью детерминированный часовой механизм. Частицы движутся в соответствии с вечными и неизменными

законами, а события и процессы в материальном мире являют собой цепь взаимозависимых причин и следствий. В силу этого возможно, хотя бы в принципе, точно реконструировать любую прошлую ситуацию во Вселенной или предсказать будущее с абсолютной определенностью [3, с. 50–51].

Такое же по значимости влияние на философию и историю науки последних нескольких столетий оказал и великий французский философ Рене Декарт. Его наиболее значительным вкладом в ведущую парадигму была предельно заостренная концепция абсолютной дуальности ума (*res cogitans*) и материи (*res extensa*), следствием которой стало убеждение, что материальный мир можно описать объективно, без отсылки к человеку-наблюдателю [4, р. 246–250]. Говоря о дуализме Декарта уместно отметить, что представление, о том, что человек как бы сложен из двух начал – из души и тела, отмечали еще и до него философы. Однако Рене Декарт был первым, который постулировал не просто различие, но полную, абстрактную противоположность начал духовного и телесного. Согласно Декарту, тело и душа – суть две различные субстанции, а «разумея субстанцию, мы можем разуметь лишь вещь, которая существует так, что не нуждается для своего существования ни в чем, кроме самой себя. При этом каждая из субстанций «имеет преимущественный атрибут: для души - мысль, подобно тому, как для тела – протяжение» [4, р. 19].

Таким образом, Декарт у истоков новоевропейской философии и науки окончательно расчленил представление о человеке, определив его как некоторое единство двух абстрактно противоположных начал, двух субстанций – непротяженной мыслящей

души и протяженного немыслящего тела. Этим же актом он, согласно Грофу, определил тенденцию развития всей философии и психологии Нового времени.

Дисциплины, смоделированные по Ньютону и Декарту, в деталях разработали механистическую картину Вселенной, однако развивающегося без участия сознания или созидательной разумности.

Питер Рассел пишет, что данная метапарадигма настолько удачно объясняет почти любое явление материального мира, что едва ли когда-нибудь подвергалась сомнению. И только обратившись к нематериальному миру сознания, мы начинаем находить в ней слабые места.

Методы

Прежде чем говорить об этом, сначала рассмотрим, как на основе этой метапарадигмы объяснялась причина возникновения сознания. Очень кратко и ясно этот механизм возникновения дан у С. Грофа. Он говорит, что по этой модели, жизнь, зародилась в первозданном океане случайно, в результате беспорядочных химических реакций. Точно так же клеточная организация органической материи и эволюция к высшим формам жизни возникли механически, без участия разумного принципа, в результате случайных генетических мутаций и естественного отбора, обеспечивающего выживание более приспособленных. И в конце концов это привело к разветвлению филогенетической системы иерархически организованных видов со все возрастающим уровнем сложности. Другими словами, эволюция жизни и соответствующая эволюция форм отражения привела со

временем к возникновению высшей формы отражения, как человеческое сознание. Согласно этой концепции, сознательность присуща только живым организмам, и что она требует высокоразвитой центральной нервной системы. Это положение составляет основной постулат материалистического и механистического мировоззрения. Сознание в ней рассматривается как продукт высокоорганизованной материи (центральной нервной системы) и как эпифеномен физиологических процессов в головном мозге [3, с. 51].

Эта теория происхождения жизни и сознания в последние годы подвергается сомнению. По мнению критиков, для того чтобы из «химического бульона» неорганического вещества возникла жизнь, необходим такой набор условий, вероятность случайного совпадения которых равна почти нулю. Кто-то образно заметил, что такая же вероятность существует у события, что ураган, пронесшийся над помойкой, случайно соберет Боинг-787. Не более вероятным кажется и набор условий, при котором эволюция обезьяны могла привести к возникновению человека. Вероятность этой возможности, согласно скептикам такова, как, если бы обезьяна методом «случайного тыка» написала роман «Войну и мир».

Не вдаваясь в эту полемику, отметим лишь то, что при обращении к нематериальному миру, в рамках этой метапарадигмы действительно возникают слабые места. Об этом хорошо сказано в книге Питера Рассела «От науки к Богу» [2, с. 48]. В ней он говорит, что западная теория не знает такой категории, как сознание. По мнению ученого, западная Наука в состоянии объяснить, как на основе водорода возникли другие элементы,

и как из этих элементов образовались органические молекулы, а потом и простейшие живые клетки, и как в результате клеточной эволюции появились такие сложные организмы, как человек. Но она демонстрирует свое бессилие, когда дело доходит до человеческих чувств. Или как говорит Кристиан де Квински, ученые находятся в двусмысленном положении: ежедневно сталкиваясь с неоспоримым фактом собственного сознания, в то же время не умеют его объяснить.

Современная наука знает, что элементарные частицы соединяются в атомы, из которых, в свою очередь, образуются молекулы, – такова модель формирования физических объектов. Нечто подобное можно сказать и о живой клетке. В основе ДНК, белков и аминокислот – все те же атомы. Эта модель позволяет описывать даже человеческий мозг, несмотря на всю его невероятную сложность.

Однако для описания сознания подобный метод не годится, для нее нужна совершенно иная модель. Поскольку традиционная «наука не могла объяснить сознание, которое является объективной реальностью, не признавая парапсихологические феномены, которые все чаще и чаще подтверждались экспериментально, не хотела и не могла признать существование Тонкого мира, тонких тел человека, что особенно сильно отразилось, например, на таком важном для всех нас направлении, как медицина и психология».

Общий вывод, к которому медленно, но неуклонно подходит современная наука – это то, что сознание не материально; материя не обладает сознанием [5, с. 239–240]. И поэтому, в рамках вышеуказанной метапарадигмы,

нельзя объяснить, что такое сознание. Более подробно об этом мы расскажем чуть ниже.

Сейчас о том, как физикам удалось сбросить эту «смирительную рубашку» ньютоно-картезианской метапарадигмы. Это достаточно известные факты. И мы обращаемся к ним лишь для того, чтобы провести параллели с ситуацией, которая была в физике в начале двадцатого века, с современной ситуацией, которая существует в науках, изучающих человека и его сознание. Здесь нам придется напомнить, что в начала двадцатого века, претерпев глубокие и радикальные изменения, физика преодолела механистическую точку зрения на мир и все базисные допущения ньютоно-картезианской парадигмы. В данном случае имеется в виду уточнение и конкретизация основополагающих понятий в физике, связанных открытием теории относительности и квантовой механики. Эти открытия, как известно, привели к созданию неклассической, так называемой кванто-релятивистской физики. Созданию этой, более общей физической теории, привело к тому, что классическая физика стала частной теорией в рамках более общей. В этой физике выявилось, что атом состоит из более мелких частиц. Он состоит из ядра, вокруг которого вращаются электроны. Затем обнаружилось, что и ядро далеко не элементарно. Оно состоит из более мелких частиц с различными свойствами. В конце обнаружилось, что все частицы не являются твердыми материальными объектами, а могут переходить в состояние электромагнитной волны. На этом уровне материя теряет свойство материи, а становится энергией. При попытке проследить момент, когда

материальная частица превращается в волну, исследователи столкнулись с фундаментальными парадоксами. Оказалось, что можно создать такие условия эксперимента, где электрон ведет себя как волна, можно создать условия, где он ведет себя как частица, но невозможно создать такие условия, где можно было наблюдать переход одного состояния в другое. Если попытаться проследить за частицей, в надежде увидеть момент перехода, то мы либо никогда не дождемся этого момента, либо момент перехода всегда выпадает из наблюдения. Наблюдая один параметр, всегда теряется другой. Было сделано два вывода.

1. При переходе в новое качество всегда существует момент неопределенности. Этот момент всегда невозможно наблюдать, он находится вне контроля.

2. Электрон одновременно несет свойство частицы и волны, но наблюдать мы можем только одно свойство, и зависит это от того, какой эксперимент мы выбираем. Следовательно, состояние частицы зависит от выбора экспериментатора, то есть от воли человека [3, с. 19]. То есть поля и частицы – это не разные объекты, а разные способы описания одного и того же объекта.

Этим открытием квантовая механика поставила под сомнение, казалось бы, очевидную предметность нашего мира и осознала, что немаловажную роль в процессе «опредмечивании» окружающей действительности принадлежит измерительному прибору и наблюдателю.

Эти и многие другие открытия, связанные с теорией относительности и квантовой механикой не только не вписывались в существующую картину

мира, но и не могли быть объяснены в рамках существующей методологии. Отмечая необычайные особенности квантовой физики, российский физик С. И. Доронин пишет, что «одним из самых дерзких вызовов, которая бросила квантовая физика своей классической предшественнице, является утверждение о наличии в окружающей нас реальности особого типа состояний с удивительными, прямо-таки «сверхъестественными» свойствами и возможностями. Квантовая теория говорит о том, что в природе существует широкий класс состояний, которые не имеют никакого классического аналога, поэтому они никак не могут быть поняты и объяснены в рамках классической физики. Это «магические» состояния, которые выходят за все мыслимые рамки с точки зрения привычных представлений о реальности. Они получили название запутанных состояний (entangler states). Учет этих состояний, осознание того факта, что они являются неотъемлемой частью реальности, - все это способно коренным образом изменить наше привычное миропонимание и вывести его на качественно новый уровень. Окружающий мир в свете этого нового физического факта оказывается намного богаче того, что преподносит нам классическая физика. В нем происходят объективные процессы, которые и «не снились» в рамках старых представлений, они выходят за пределы даже самой буйной фантазии, встречающейся в фантастических романах. Эти и другие революционные открытия в области физики в двадцатом веке обусловили коренной пересмотр многих понятий и представлений существующей естественно-научной картины мира и научной методологии [6,

с. 23]. Надо отметить, что современная квантово-релятивистская физика по большому счету справляется с этой задачей. Мы не будем сейчас останавливаться на этом, так оно выходит за рамки данной статьи.

В отличие от физики, наук, изучающим жизнь, человека, его сознание, не удалось приспособиться к этим быстрым переменам и укоренить их в своем способе мышления. Говоря иначе, в этих науках не произошло соответствующего сдвига в способе рационального понимания новых проблем, не появилось новой системы навыков, аналогичной той, которая была разработана при создании теории относительности или квантовой механики. Мировоззрение, уже давно устаревшее для современной физики, по-прежнему считается научным во многих других областях – в ущерб будущему прогрессу. Наблюдения и факты, противоречащие механистической модели Вселенной, чаще всего отбрасываются или замалчиваются. Говоря словами С. Грофа, антиэволюционная и антипродуктивная природа старой парадигмы в научных дисциплинах, изучающих человека, достигла такой степени, что эти дисциплины оказались перед лицом глубокого кризиса, сравнимого по размаху с кризисом физики во времена эксперимента Майкельсона – Морли [3, с. 38].

Самым интересным здесь является то, что ревизия устаревших взглядов, объяснительных схем объяснения проблем сознания, пришло в эти науки со стороны других областей знания, в частности со стороны трансперсональной психологии и квантово-релятивистской физики. Первая, изучая природу психики, на

огромном эмпирическом материале, показала механизмы возникновения измененных состояний сознания, аналогичных мистическим, описала их и выдвинула ряд гипотез философского характера, доказав нормальность (непатологичность) и даже прагматичность (в том числе, и в психотерапевтическом плане) соответствующих состояний. Вторая, не только показала неадекватность картезианско-ньютоновской парадигмы современному пониманию физической реальности, но и дала новую интерпретацию мира, предполагающей ключевую роль психики в квантовой реальности. Авторы, мыслящие в этом направлении, предполагают, что ум или сознание реально влияют или даже создают материю [7, с. 14–15]. В контексте разработки новой естественнонаучной парадигмы следует, прежде всего назвать имена Д. Бома, автора теории «имплицитного (вложенного) порядка» и Дж. Чу, разработавшего «шнурочную» теорию структуры универсума, провозглашающую принцип голографичности (термин известного нейрофизиолога К. Прибрама) и холистичности универсума, когда «все имманентно всему», все присутствует во всем.

Результаты

Сейчас уже многими учеными-физиками осознается недостаточность объяснительного потенциала старой метапарадигмы науки. В этом плане можно привести высказывания крупнейшего английского физика-теоретика современности – Роджера Пенроуза, который говорит: Поскольку сознание – часть Вселенной, то любая теория, которая не отводит ему должного

места, фундаментальна не полна. Он считает, что феномен сознания должен описываться на основе квантовой теории, ибо в лице квантовой механики физика столкнулась с феноменом сознания. В классической же физике места сознанию вообще нет [8, с. 215].

Сама возможность описания сознания на языке физики, т.е. отказ от мистической точки зрения на соотношения физики и сознания, обосновывается указанием на связь между состоянием мозга и мышления. «Если ментальность – это нечто отдельное от физического, то почему наши ментальные самости вообще нуждаются в физических мозгах? Совершенно ясно, что изменения в ментальных состояниях могут быть вызваны изменениями в физических состояниях мозга. Действие, например, некоторых наркотиков вполне определенно сказывается на ментальном состоянии и поведении. Аналогично травма, болезнь или хирургическое вмешательство в определенные зоны головного мозга могут иметь хорошо определяемые и предсказуемые последствия в ментальных состояниях человека. А если ментальность действительно связана с определенными формами физического, то тогда законы науки, которые точно описывают поведение физических объектов, наверняка должны многое сказать также и о мире ментального» [7].

Хотя следует заметить, что Р. Пенроуз считал, что современная квантовая теория не имеет пока средств для описания сознания и ученым остается только удивляться тому, что сознание влияет на вещество. «Речь идет о ключевом звене физической модели сознания в связи с психофизиологической проблемой,

то есть в связи с фундаментальным удивлением по поводу того, как невещественная мысль управляет вещественным мозгом телом» [9]. Следует отметить, что вопросы, с которыми сталкивается физика в отношении сознания, чрезвычайно сложны. Прежде всего, это то, как применить физику к исследованию сознания и как описать сознание в рамках квантовой теории. Рассуждая над этой проблемой, еще Нильс Бора недоумевал, как объединить часть реальности, относящуюся к сознанию, с той частью, где действуют физика и химия? Здесь говорил он, мы имеем подлинный случай комплиментарности... (Как известно, эта идея в квантовой физике логически оформилась в принцип дополнительности В. Гейзенберга).

Подобной точки зрения придерживался и Альберт Эйнштейн, он говорил: «Душа и тело не есть нечто различное, это только два пути восприятия одних и тех же вещей. Аналогично, физика и психология – это только два различных направления попыток связать вместе наш опыт посредством систематического мышления».

В русле этой идеи, некоторые физики идут уже еще дальше, заявляя, что может быть только знание о сознании поможет разобраться, наконец-то в ряде ее фундаментальных понятий. С их точки зрения, сознание должно быть включено в будущую теорию материи и в размышления о физической Вселенной в качестве первостепенного фактора и связующего принципа Космической сети. Если Вселенная представляет собой интегральную и единую сеть и некоторые из ее составляющих очевидно сознательны, это, в некотором смысле, должно быть верно, и для всей системы.

Конечно, вполне допустимо, что различные части сознательны в разной степени, что им свойственны разные формы сознания.

Другими словами, по мнению некоторых физиков, сейчас нужна такая физика, которая охватывала бы онтологический уровень, на котором психическое и физическое в значительной степени совпадают. Или, как говорит физик Н. Е. Невесский: Физика, в глубочайших основаниях, смыкается, таким образом, с психологией, и на повестку дня встает общая для обеих дисциплин проблема взаимоотношения материи и сознания [10, с. 8–34].

Выводы

Результатом этого взаимодействия родилась новая теория под названием квантовая теория сознания. Квантовая психология. Согласно этой теории, сознание окружающей среды представлено диффузной средой, заполняющей бесконечную область внешнего мира. Индивидуальное сознание включает в себя все категории человеческого опыта: восприятие, познание, интуицию, эмоции, а также то, что объясняется такими понятиями как «подсознание», «сверхсознание», или «неосознанное («бессознательное»), и заключено в так называемый контейнер, или, как говорят физики, потенциальную яму». При этом единственным «средством» взаимодействия индивидуального сознания с сознанием окружающей среды, служила информация, потоки которого могли течь в любом направлении. Иначе говоря, сознание человека могло, как принимать информацию извне, так и вносить в окружающий мир. Особенность этой

теории о сознании в том, что в ней дуальным, двойственным является не физический мир, а само сознание. Надо отметить, что значительная часть этих новейших открытий получила экспериментальное подтверждение и физическое объяснение [11].

Дискуссия

Сошлемся в этой связи снова на С. Грофа, который на материале более 6 тысяч экспериментов делает вывод о том, что традиционный образ человека как биомшины устарел, а новый взгляд на человека полностью совпадает с древней мистической традицией: «При определенных обстоятельствах человек может функционировать как безграничное поле сознания, преодолевающее как пределы физического тела, так и ньютоновское время, пространство, причинно-следственные связи». Согласно ученому, для исчерпывающего объяснения феномена человека следует принять следующий парадокс (аналогичный в физике в отношении материи), а именно: человек одновременно является и материальным образованием (биомашинной), и неограниченным полем сознания» [3, с. 61]. Надо сказать, что к такому взгляду на сознание пришел уже в девяностые годы жизни и известный советский философ М. Мамардашвили. Он говорил: «По обыденной привычке, мы, как правило, вписываем акты сознания в границы анатомического очертания человека. Но, возможно, каким-то первичным образом сознание находится вне индивида как некое пространственно-подобное или полевое образование» [12, с. 3–30].

Аналогичный взгляд на сознание и у известного болгарского физика Б. Паюшева, который считает:

«Человек – сложная копия породившей его Вселенной. С ним связано поле информации, несущее сознание, чья размерность близка к размерности космических процессов. Ограничивать акты сознания его анатомо-морфологической структурой неправомерно, ибо в силу корпускулярно-волновой природы человека его сознание находится вне индивида и представляет собой какое-то пространственно-подобное или полевое образование» [13].

Мы привели аналогичные высказывания на природу сознания у трех известных представителей своей науки – психологии, философии и физики. Все они указывают на необходимость нового подхода, нового взгляда на понимание природы сознания.

Здесь следует отметить, что в становлении нового взгляда на человека и его сознания огромный вклад внесли в первую очередь физик Дэвид Бом и нейрофизиолог Карл Прибрам. Они независимо друг от друга пришли к удивительно схожему выводу, что весь материальный мир, от снежинок до баобабов и падающих звезд, не имеют собственной реальности, а являются проекцией глубинного уровня мироздания. Вселенная – и это подтверждает ряд серьезных исследований – представляет собой гигантскую голограмму, где самая крошечная часть изображения несет в информацию об общей картине бытия и где все, от мала до велика, взаимосвязано и взаимозависимо. По мнению многих современных ученых и мыслителей, голографическая модель вселенной является одной из самых перспективных картин реальности, имеющейся в нашем распоряжении на

сегодняшний день.

Прежде чем раскрывать голографическую природу сознания напомним читателям механизм познания с точки зрения материализма. Это нужно для того, чтобы показать недостаточность ее объяснительного потенциала для понимания некоторых моментов работы человеческого мозга и человеческого сознания. Как известно, с точки зрения материализма, индивидуальные организмы сообщаются с внешним миром и между собой только через органы чувств; все эти коммуникации происходят в известных формах энергии. Ментальные процессы объясняются с точки зрения реакции организма на окружающую среду и творческой обработки сенсорной информации, полученной раньше и хранящейся в мозге в форме энграмм. Здесь материалистическая психология использует кредо английской эмпирической школы, кратко выраженное Джоном Локком (Locke, 1823): "Nihil est in intellectum quod non prius fuerit in sensu" («В разуме нет ничего, чего не было бы раньше в чувствах»). Суть этой идеи в том, что всякое знание основано на восприятии внешних объектов, воздействующих на органы чувств. Восприятие пассивно, - ум лишь отражает воспринимаемые образы. С точки зрения этой философии и психологии, в силу линейности времени прошлые события безвозвратно теряются, если не записываются специфическими системами памяти. Значит, воспоминания любого вида требуют специального материального субстрата - клеток центральной нервной системы или физико-химического генетического кода. Воспоминания о событиях жизни индивида сохраняются

в банках памяти центральной нервной системы. Единственным, насколько это известно, субстратом для передачи наследственной и филогенетической информации является физико-химический код молекул ДНК и РНК. Современная медицинская модель признает возможность такой передачи для информации, относящейся к механике эмбрионального развития, конституциональным факторам, наследственной предрасположенности, унаследованным от родителей характеристикам или дарованиям и другим аналогичным явлениям, но уверенно отвергает передачу сложных воспоминаний о специфических событиях, предшествовавших зачатию индивида. Или же с этой точки зрения совсем понятно, как память человека способна воспроизводить информацию не только из собственной национальной истории, культуры, близкое и понятное индивиду, носителю определенных традиций и навыков, но и информацию, которая выходит за пределы того или иного ареала, истории или культуры. В данном случае имеется в виду та вполне достоверная информация, которую извлекают пациенты под воздействием психоделиков. Истинность полученной информации подтверждена на основе многочисленных экспериментов, которые провел С. Гроф со своими учениками.

К числу примеров, также не объяснимых с точки зрения традиционной модели сознания, можно отнести и такие результаты научных исследований российских психологов, которые показали, что в коре головного мозга не обнаружены центры мышления и памяти. К тому же в ней, то есть в коре головного мозга исследователи, не обнаружили и

специфические структурообразования, реализующие эти функции [14, с. 47–58]. А это свидетельствует о возможном существовании иного уровня реализации функций мышления и памяти, отличающего от уровня рефлекторных реакций.

Согласно ученым, критикующим традиционную точку зрения на работу мозга, мышление и долговременная память не могут быть реализованы на путях распространения нервных импульсов по нейронным сетям головного мозга, поскольку скорость перемещения потенциала действия вдоль нервного волокна и время синоптической передачи не обеспечивают реально существующего быстродействия механизмов мышления и памяти.

Войно Ясенецкий это объясняет так: «Из физиологии известно, что все процессы в нервной системе требуют известного времени, хотя и очень незначительного, измеряемого долями секунды. Время требуется для прохождения раздражения от рецептора по его чувствительному нерву, и притом тем больше, чем длиннее этот нерв. Время требуется для образования ответной реакции в нервных клетках, воспринявших это раздражение; время требуется и для передачи этой реакции по двигательному нерву. Во времени протекают и все мыслительные и чувственные процессы, совершающиеся в головном мозгу. И если бы можно было сложить и вычислить время всех психологических процессов, имеющих место во всей нашей жизни, то получилось бы солидная и очень солидная сумма времени. Следовательно, невозможно, чтобы в мозгу в потоке мгновенного воспоминания всей жизни эти процессы

были воспроизведены вне времени. Тем не менее, они все-таки протекают с трансцендентальной быстротой, и мы вправе заключить, что это совершается не в мозгу. Где же, в таком случае? По его мнению, это нечто иное, чем те следы и отпечатки в нервных клетках, которыми физиологи и психологи объясняют память» [15, с. 128–129].

Такое быстродействие при переносе, запоминания и извлечения из памяти ничем не ограниченных объемов информации может осуществляться только на полевом уровне. «Биологические системы обладают материальной основой для реализации механизма сознания на полевом уровне, а исходящее от них излучение несет сложную информацию и может иметь торсионную природу» [14, с. 57].

Если принять эту точку зрения, то тогда функция мозга – воспринимать информацию из сферы сознания и формировать ее последовательность воздействий на нервные центры, а те в свою очередь на мышцы того или иного органа физического тела. То, что мы сегодня называем инстинктом, – это и есть основной набор функций мозга человека. Сфера сознания осуществляет все интеллектуальные и эмоциональные процессы в существе человека. Процессы мышления и принятия решений осуществляются вне нашего мозга, вне физического тела, они осуществляются в ином измерении – в сфере сознания, а наш мозг обрабатывает только следствие процесса мышления – его результат. Так что мозг человека – это система управления физическим телом и канал связи физического тела с сознанием человека.

Дигениус Ван Руллер отмечает, что часть нашего мозга может работать как

телевизионный приемник и передатчик, а другая часть может обрабатывать и оценивать информацию. Какие образы телевизионный приемник примет и направит в память, а какие пошлет дальше в виде сигналов, зависит от особенностей данного мозга. Иными словами, от того, на что настроен данный мозг и какая у него антенна [16].

Заключение

Размышляя над подобными, не вполне понятными с точки зрения традиционной модели сознания явлениями, С. Гроф говорит: Если твердо придерживаться старой медицинской модели, по которой для памяти необходим материальный субстрат, то ядро отдельной клетки (сперматозоида или яйцеклетки) должно содержать не только информацию об анатомии, психологии и биохимии тела, конституциональных факторах, наследственной предрасположенности к болезням и родительских характеристиках (т. е. обо всем, что перечислено в медицинских учебниках), но также комплексные воспоминания из жизни наших человеческих и животных предков вместе с детальными данными обо всех культурах мира. Так как в переживаниях под действием ЛСД присутствует сознание растений и неорганической материи, вплоть до ее молекулярной, атомной и субатомной структур, а также космогенетические события и геологическая история, приходится, в конечном счете, заключить, что вся вселенная каким-то образом закодирована в сперматозоиде и яйцеклетке [5, с. 29–30].

Схожую с Грофом точку зрения высказывает и Президент Фонда Айрес И. Н. Серов. Он в своем интервью по поводу информационного

воздействия на организм человека говорит следующее: «Вот уже десять лет специалисты Фонда пытаются разобраться, каким образом удастся природе разместить в точечном объекте – зиготе молекулы ДНК – такое количество информации, которое позволяет не просто клонировать первичную клетку, а сформировать организм, являющийся максимально универсальным в среде своего обитания? Дело в том, что существует схема сверхплотной компоновки информации. Для ее описания используется математическая модель, называемая фракталом. Фрактал – это объект, который обладает свойством самоподобия. Иными словами, его внутренние составляющие являются аналогами общей формы, и наоборот, общая форма является аналогом его основы. Отсюда вытекает свойство голографичности фрактального объекта – по любому произвольно выбранному участку можно восстановить всю картину. Это свойство ярко проявляется в строении организма. Имея лишь одну клетку, можно получить информацию обо всем организме, причем совершенно неважно, что это за клетка. Любая клетка несет в себе полную информацию» [17, с.16–25].

Здесь, как мы видим речь идет об энерголевой структуре, которая содержит информационную программу развития организма. Эта информационная программа по фрактально- голографическому принципу содержится в хромосомном аппарате на полевого уровне. Отсюда человек как продукт природы отражает в своем организме информационно – полевою сущность Вселенной. Человек – это фрактал Вселенной и на уровне каждой клетки, и на уровне всего

организма, и на уровне социума [10].

Такой подход, точнее, такое объяснение природы сознания, пришло неожиданно в современную науку не со стороны психологии или философии, которые предметно занимаются сущностью сознания, а совсем с другой стороны. Здесь мы имеем в виду гипотезы двух выдающихся ученых – пионера квантовой физики Дэвида

Бома и известного нейрофизиолога Карла Прибрама. Они пришли к схожему выводу, что весь материальный мир не имеют собственной реальности, а являются проекцией глубинного уровня мироздания. По их теории, Вселенная есть гигантская голограмма, где все взаимосвязано и взаимообусловлено [18, с. 13–14].

Список использованной литературы:

1. Гроф С. Путешествие в поисках себя. Психология, классическая и профессиональная психология. – Москва: АСТ, 2008. – 352 с.
2. Питер Рассел. От науки к Богу / Перев. с англ. – Москва: София, 2005. – 176 с.
3. Станислав Гроф. За пределами мозга: рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. – Москва: Ганга, 2014. – 560 с.
4. Декарт Р. Избранные произведения. – Москва, Ленинград: Госполитиздат, 1950. – 712 с.
5. Нефедов А. И. Управление реальностью, или Трудно быть МАГОМ. – Минск.: Книжный Дом, 2005. – 320 с.
6. Доронин С. И. Квантовая магия. – Санкт-Петербург: Весь, 2007. – 336 с.
7. Науменко Г. М. Тайны сознания. Путь к здоровью. – Москва: Алетейя, 2002. – 584 с.
8. Penrose R. Shadows of the Mind. A Search for the Missing science of Consciousness. – Oxford University Press, 1994. – 480 с.
9. Карпенко А. В. Комментарии к книге Р. Пенроуза «Тени ума. В поисках потерянной науки о сознании» // Парапсихология и психофизика. – 1998. № 1. – С. 145 – 152.
10. Московский А. В., Мирзалис И. В. Сознание и физический мир. – Москва: Агентство «Яхтсмен», 1995. – 100 с.
11. Тихоплав В. Ю., Тихоплав Т. С. Гармония хаоса, или фрактальная реальность. – Санкт-Петербург: Весь, 2003. – 263 с.
12. Дубровский Д. И. Психика и мозг: результаты и перспективы исследования // Психологический журнал. – 1990. – № 6. – С. 3 – 30.
13. Поликарпов В. С. Феномен «жизнь после смерти». – Ростов – на – Дону: Феникс, 1995. – 573 с.
14. Бобров А.В. Полевая концепция механизма сознания // Сознание и физическая реальность. – Москва: Фолиум, 1999. – С. 47 – 58.
15. Архиепископ Лука. Дух, Душа и тело. – Москва: Православный Свято-Тихоновский Богославский ин-т, 1997. – С. 128 – 129.
[Электронный ресурс] // <http://www.wco.ru/biblio/books/luka1/Main.htm>.
(Дата обращения: 17.04.2019 г.).

16. Ван Руллер Д. Логическая случайность. – М.: Прогресс; Литера, 1995. – 256 с.
17. Айрес – сенсация XXI века? Интервью с президентом Фонда Айрес И. Н. Серовым // Петровский курьер. – 2000. – № 13. – С. 16–25.
18. Майкл Талбот. Голографическая Вселенная. Новая теория реальности [Электронный ресурс] // URL: <http://www.hippocrat.ru/> (Дата обращения: 17.04.2019 г.).

С. Б. Булекбаев

*Абылай хан атындағы Қазақ халықаралық қатынастар және әлем тілдері университеті
(Алматы, Қазақстан)*

САНАНЫҢ ГОЛОГРАФИЯЛЫҚ ТАБИҒАТЫ ТУРАЛЫ

Аңдатпа

Мақалада гуманитарлық білімнің жетекші теориялары мен әдіснамалары контекстінде адамзаттың дамуына әсер етуі мүмкін сананың мәселесі қазіргі заманның қолданыстағы метапарадигмасы ретінде қарастырылады. Автор адам табиғатының түсінігін, мәдениеті мен тарихын түбегейлі өзгерте алатын түрлі салалардан революциялық фактілер келтірілген. Бүгінгі таңда алдыңғы қатарлы болып табылатын әдістемелік теориялармен кванттық физика және трансперсоналдық психология теориялары алынды. Дегенмен, психологиялық ғылымдар кездесетін мәселелер танымал ньютон-картезиан картинасынан және материалистік философияның іргелі ұғымдарынан тыс кездескен жағдайда дағдарыс көреді.

Сонымен қатар, зерттеу барысында жаңа заман философиясының және психологиясының тенденцияларына (К. Гроф), Әлемнің механикалық картинасының моделіне және жасалуына (И. Ньютон, Р. Декарт), жаңа табиғи-ғылыми парадигманың (Д. Бом), «имплициттік тәртіп» (Дж. Чу), голографикалық принципін жариялайтын универсум құрылымының теориясы (К. Прибрам), физиканың кванттық теориясына негізделген сананың феномені (Р. Пенроуз), кеңістіктік-далалық білімнің санасы (М. Мамардашвили), ағылшын эмпирикалық мектебінің материалистік психологиясы (Дж. Локк), дискреттік сана (Налимов) және т. б.

Тірек сөздер: голографиялық сана, феномен, кванттық физика, әлемнің ньютон-картезиандық бейнесі, философия, заманауи тәсілдер, әдістер, теориялар, жаңа жаратылыстану-ғылыми парадигмалар, құрылымдар теориясы, универсум.

S. B. Bulekbaev

*Kazakh University of International Relations and Abylai Khan International Languages
(Almaty, Kazakhstan)*

ABOUT THE HOLOGRAPHIC NATURE OF CONSCIOUSNESS

Abstract

The article considers the problem of consciousness as an active metaparadigm of our time, which can affect the development of mankind in the context of leading theories and methodologies of humanitarian knowledge. The author presents revolutionary facts from various fields, which can radically change the understanding of human nature, culture and history. Methodological theories take theories of quantum

physics and transpersonal psychology, which are the leading of all today. Nevertheless, for example, the psychological sciences see a crisis when the problems encountered go beyond the well-known Newtonian-Cartesian picture of the world and the fundamental concepts of materialistic philosophy. And also, the research focuses on the trends of philosophy and psychology of the New Age (K. Grof), models and the development of a mechanistic image of the Universe (Newton, Descartes), the development of a new natural-science paradigm (D. Bohm), the theory of “implicit order (J. Chu), the theory of the structure of the universe, proclaiming the principle of holography (K. Pribram), the phenomenon of consciousness based on the quantum theory of physics (Roger Penrose), the consciousness of space-field education (M. Mamardashvili), the materialistic psychology of English empirically school (John Locke), discrete of consciousness (Nalimov) and others.

Keywords: holographic consciousness, phenomenon, quantum physics, Newton-Cartesian image of the world, philosophy, modern approaches, methods, theories, new natural science paradigms, theory of structures, universe

Сведения об авторе:

Булেকбаев Сағадиды Байзақович — доктор философских наук, профессор ҚазУМОиМЯ имени Абылай хана. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: sagadi58@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Булекбаев Сағадиды Байзақович — философия ғылымдарының докторы, Абылай хан атындағы ҚазХКЖӘТУ профессоры (Алматы, Қазақстан).
e-mail: sagadi58@mail.ru

Author's bio:

Sagadi Bulekbayev – doctor of Philosophy, Professor at Abylaikhan Kazakh International Relationship and International Languages University (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: sagadi58@mail.ru



MPHTH 02.61.31

A.V. Tsoy ¹¹T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC DISCOURSE OF MALLEABLE LANGUAGE IN DRAMA THEATER PERFORMANCES

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC DISCOURSE OF MALLEABLE LANGUAGE IN DRAMA THEATER PERFORMANCES

Abstract. The searching of new means of expressing dramatic action in the theatrical art of the 20th-21st century, directors are increasingly resorting to experiments of synthesizing and developing forms of actor's existence in performances. The use of malleable language, which opens up a new area of expression, is becoming an increasingly relevant means of solving this issue. The expressive feature of malleable language is a peculiar way of communicating without words at the level of perception of feelings and thoughts. It forms the basis of malleable art in the art of the actor, as a person primarily acting, not speaking. In addition, this is another way of transmitting information on a subtle level in the disclosure and understanding of aesthetic categories of the philosophy of choreographic art in the modern theatre space. The dramatic action of the 21st century, where the main outline is the existence of a malleable language that obeys the clear drama of the entire performance, develops and is enriched by the bold experiences of creative associates – the director and choreographer.

In this paper, the author attempts to cover the main aspects of the interpretation of malleable language from the point of view of philosophical and aesthetic reflection on the example of some dramatic performances that arose in the 20th-21st centuries in the repertoire at the State Academic Korean theatre.

Keywords: philosophical and aesthetic discourse, dramatic performance, malleable language, choreography, Korean theatre

Introduction

In the modern world, in the last quarter of the XX century, independent theaters of pantomime, dance, and even malleable drama are increasingly appearing in parallel with the drama theater. We can say that abroad and in Kazakhstan it is becoming fashionable to use malleable, movement, and dance on stage as a special way of existence. Thus, trends in the development of World Theater indicate an ever-growing interest in other forms of expression than was previously accepted in the tradition of dramatic European theater. The problem of integrating malleable scenes into the overall structure of the performance has always been and remains relevant. Recently, more and more people in the drama theater use the technique of expressing text, situations, events through a malleable metaphors, using the conversion process of malleable, words, scenographic means, music, etc.

In the form of reflections, critical approaches and philosophical reflections, the human-creator seeks to express his attitude to society, especially within the framework of culture and art. Servants of the high art of choreography through their practical and theoretical experience, through their understanding and attitude to reality, become real philosophers-thinkers, a driving force in the discovery and development of new directions. The concept of dance, «as an expression of the eternal idea of beauty» in the understanding of the German philosopher G. V. F. Hegel, is identified with the concept of the «ideal» art of sculpture. In fact, stone copies of ancient gods, heroes, and sages-philosophers represent the ideal of a beautiful and sublime manifestation in the aesthetic aspect. Some of the compositions represent movement, or tell about some action, attitude, so quite often

dance, as well as sculpture, is attributed to the malleable arts. It is quite possible to imagine that dance is a sculpture in motion, and malleable is in dynamics. Discussions about the art of dance in German philosophy reached their peak in F. V. Nietzsche, who was the first of noting that in dance the body becomes a work of art, which means that it also expresses an idea and thought.

In the book «The Birth of tragedy from the spirit of music», the philosopher says a lot about the metaphor of thought in dance: «... a person ... is ready to fly into the air in a dance. His body movements speak sorcery. ...He feels like a God» [1, p. 2]. Thus, dance is a conductor not only of the choreographer's ideas and ideas, but also of the performer's own thoughts, with the help of which it is possible to learn the surrounding world aesthetically. It is rightly noted that the sphere of «... choreographic imagery dictates its own laws of displaying reality, based not on the literal correspondence of life and artistic material, but on the degree of fidelity to the metaphorical, poetic reflection of life»[2, p. 19]. An important human property of a person is the ability to treat all phenomena aesthetically. Aesthetic categories, which include the understanding of the beautiful, the ugly, the low, the sublime, the comic, and the tragic, are designed to structure our aesthetic experiences, giving them clarity in analysis and self-observation. Despite the fact that we do not get knowledge with the help of aesthetic value, however, it promotes knowledge, activates it, and serves as our orientation in the world around us.

Among the most significant trends in theatrical art that determine the development of mass culture in the 20th century, we can note the rapid growth of malleable performances. In turn,

choreographic art began to be modified according to the emerging demand, placing a strong emphasis not on «how people dance, but on what drives them» [3]. Technique has faded into the background, and sometimes it does not matter at all in the dance. As a result, drama in dance has become very important. For the choreographer, the creative union with the director is an opportunity to unfold within the framework of a huge canvas with its main characters, the interweaving of dramatic lines, in their unity and the struggle of opposites. In creating images and roles of characters, the malleable director will have to choose a dance-malleable language for each image, emphasizing its bright and dark sides, exposing its thoughts and hidden subtext, using artistic principles and methods and adapting them in accordance with the context of the future performance. Adapting choreographic language to theatrical action helps in achieving both visual and auditory perception. Malleable language in dramatic action, which is aimed at revealing the director's idea, helps to highlight the main aesthetic concepts of the beautiful, ugly, comic, tragic, sublime and lowly in stage art. The relevance of the use of malleable as a decoding and «retelling» of images and mise en scenes is of great interest, both from researchers and creators.

Methods

The solution of the tasks set in the work was solved on the basis of the use of general scientific research methods in the framework of comparative, logical analysis. The study of various sources of information on the emergence of the concept of «malleable»: from the dialectical reasoning of philosophers, the emergence of the first experiments on the use of malleable

movements in the course of merging such terms as «theatricality» and «choreography» to modern implementations of malleable language in a complex dramatic fabric. The comparative method revealed the attitude of directors-researchers of the 20th century to the malleable nature of the actor as a new way of expression. For the first time, Russian theater theorists, directors and actors K. S. Stanislavsky, V. E. Meyerhold, A. Ya. Tairov, E. B. Vakhtangov, M. A. Chekhov, and A. Efros began to develop theoretical issues of malleable art. Foreign authors include G. Krag and M. Reinhardt, A. Artaud, E. Decroux, B. Brecht, J.-L. Barro, J.-P. Sartre, P. Brook, and E. Grotowski. In their works, they developed ideas about stage malleability. Thus, K. S. Stanislavsky considered it necessary to achieve a harmonious, psychophysical state of the body, the organics of internal life and external expression. V. E. Meyerhold developed a system of «biomechanics», ignorance of which he considered the main drawback of the modern actor. G. Krag justified malleability as subordination of the body to the will of the actor, the manifestation of feelings through a «symbolic gesture». For A. Ya. Tairov, the defining basis of the malleable art of the drama actor is pantomime and ballet. A. Artaud, in turn, highlighted the «metaphysics of gesture», the creation of a «physical language» based not on words, but on signs. Thus, malleability was understood, first of all, as a means of organizing the actor, as an opportunity to expand the space of the role, image, and performance.

The description, as an empirical method of research, helped in understanding and fixing the signs of aesthetic categories of the studied malleable language in some performances of the Korean theater. The method of interviewing the author with the

directors indicated the importance of the choreographer-director creative union and focused to the correct interpretation of the malleable symbols used in the work on the performance.

Results

The author analyzes the appearance and evolution of malleable language in the drama theater and the attitude of prominent figures of theatrical art to this as the main way of broadcasting ideas of the play. Malleable language is becoming a favorite means of expression in the modern theater space, a new stage in the creative experiments of directors. The most common uses of dance in performances are indicated:

- choreography, which is used in the course of the action according to the development of the dramatic action;
- choreography, which is aimed at revealing the character and inner state of the characters;

The chronicle of the development of trends, preferences, in the course of which the creative views of directors of the Korean theater were developed and considered by O. S. Lee, E. V. Kim, R. P. Kim. Based on this, the features of these stages in the repertoire of the Korean theater from the beginning of the 20th century and at the present stage were identified. The main role of using malleable language in the formation of metaphorical images in Korean theater performances was determined. The main categories of aesthetics in the interpretation of malleable images from the point of view of understanding the beautiful, ugly, comic and tragic, low and sublime in some works of the Korean theater of the 20th century are revealed.

Discussion

Throughout the dramatic action, the main means of visual expression are malleable and dance. However, unlike choreographic and malleable performances, which are limited to two main texts – music and dance, the word plays a significant role in the dramatic action. The synthesis of music, malleable and words, which «hits» on all fronts, should contribute to the main idea of the performance. When working on a performance, the choreographer faces a number of tasks, which includes the concept of how much the actor knows how to control his own body. The study of elementary dance choreographic skills is necessary for structuring the physical material for further stage work. This is what V. E. Meyerhold's biomechanics says: «the actor's creativity is expressed in movements that give brightness, color and the ability to infect the audience through emotion» [4, p. 46]. It is worth emphasizing that only choreography can prepare the actor's body for malleable transmission – a kind of translation of the Director's idea and idea, the emotional state of the characters in their close interaction.

One of the main postulates in the work on malleable in the drama theater is the choreographer's thinking, his versatile development in all areas of dance, the ability to combine, compose a simple malleable-dance vocabulary that can be mastered by an actor, but not a professional dancer. Taking into account the personal-oriented approach to each actor of the play, malleable should be so suitable that later, learned and acquiring the ease of automatism, it is included in its organic structure, serves its nature and contributes to the most accurate disclosure of its internal experiences.

If we talk about the highest form of choreographic art - ballet, then comparing it with the dramatic art of the theater, we can note that in a dramatic performance there are no inserted fragments where the actor, suddenly stopping in the middle of the storyline, would make a couple of pirouettes to show his abilities, and then, as if nothing had happened, continued the action. Thus, a malleably organized action for an actor should be harmoniously combined with a dramatic storyline. L. N. Stolovich definitely spoke about the inner background of the aesthetic value of choreographic art: «whatever concept of aesthetic value we take, we will find in it an indication of the two-dimensional or two-layered nature of this value. The first plan is a sensory reality as an object or image, the second – what is behind this reality, what is manifested in it» [5, p. 93].

The repertoire of the state Republican Academic Korean theater, which celebrated its 90th anniversary in 2019, has undergone many changes, crossing the threshold of the 20th century. Theater directors O. S. Lee, Kim, E. V. Kim, R. P. Kim, following modern theatrical trends and innovations, experimented and reformed the dramatic art in Korean theater, bringing their own vision and interesting solutions to it. The uniqueness of this theater is that it is the only Korean theater in the world that is located on the territory of the post-Soviet space and has preserved its traditional character, language and culture. Examining and analyzing the materials of Korean theater performances, carefully considering the appeal of directors to bodily expression and their use of various malleable and choreographic techniques, it can be noted that the attitude has transformed and acquired new forms. At the beginning of the 20th century, such a form of performance as a musical, which is

unthinkable without choreographic scenes, was popular on the stage of the Korean theater. «The musical was born in which different genres and traditional means of expression of acting and directing practice are mixed in a special way», – so says the legendary artist of the Soviet circus, R. M. Nemchinskaya [6, p. 29]. This genre of performance was born, experienced its heyday and fell in love with the audience of the theater, because, as in the Kazakh culture of the Korean nation, there is a special musicality and dance. Examples include the comedy «Bear» directed by D. A. Skirta, the musical «Prince of the three kingdoms» (Figure 1), the musical-drama «Sim Chen Den», «Fairy's path in the garden», «Hynbu and Nolbu» directed by O. S. Lee. However, this in turn limited the flow of new viewers who required a modern and new approach to solving the dramatic action. Here, the choreography was entertaining, helped to unfold the storyline, and served as a side component for the development of dramatic action.

At the beginning of the 20th century, an attempt was made to update human sensitivity. The appeal to avant-gardism helped «to turn a person to his own nature, to understand and feel both the presence and the possibilities of the body in a new way» [7, p. 106]. With the introduction into the repertoire of the Korean theater of such original readings as «Love of a woman» (2014) by Zh. K. Soltieva and director E. V. Kim, in creative union with choreographer A.V. Tsoy, the problem of compliance with the malleable content of the production becomes paramount. The main character is Zlikha, a faithful companion of the outstanding poet M. Zhumabaev, constantly lives in fear and worries about the fate of her husband. Not trusting even the neighbors, she selflessly tries to protect and convey to the younger

generation the works of the master, copying poems by hand and distributing them to the masses. In parallel to it, the

role of the second «I am» of Zlihi, is the actress N. Li, who does not say a word for the entire action, works malleably (Figure 2).



Figure 1. The musical «The prince of three kingdoms», 2012

By this it is already marked out from all others by its unreality of existence. Her malleable being on the stage is justified by the inner restless state of the main character, it insistently echoes the troubles that her marriage with the poet brought her, laughs at her fears, comforts and mourns with her, causes pain and gives hope. The image of a young girl who is a mental prototype of a real heroine is ideal in the physical embodiment (white dress, loose hair). In the categorical struggle of opposites, the antipode is its chaotic, disordered malleable existence, built by the choreographer. Jerky, ugly movements, body kinks, sharp drops of arms and legs, rotations, deliberately framed by illogical, inorganic approaches, collected in one image, they serve to build a dialectic of the beautiful and the ugly.



Figure 2. The part «The love of woman», 2014

The first appearance of the young Zlikha from under the bed evokes horror: first there are "talking" hands that express uncertainty and fear, then the head and eyes that constantly peer into the soul of the heroine. The language of malleability of the mystical presence of the young Zlikha on the stage is accompanied by a low-frequency sound that continuously acts on the nerves throughout the

performance. The scene is divided into two spaces a transparent material, the director as it immediately separates our reality from the world of dreams and reality. Especially interesting is the scene of Zlikha's farewell to Magzhan Zhumabayev, where he, fascinated by the idea of believing in the young strength of the people, seeing in it the bright future of the nation, enthusiastically dedicates poems to it. The sublime, in this example, as a category of aesthetics, characterizes the poet's attitude to faith in youth and is of a contemplative nature. As a result of the perception of M. Zhumabaev (is an actor A. Mahpirov) experiences a complex sense of admiration, delight, awe, fear and horror, a sacred awe at the possibility of such a stage in life, exceeding the possibilities of its understanding and perception. At the same time, he feels that there is no threat of real danger to himself. The poet, moved by the spiritual freedom that the young Zlikha expresses, behind the fabric, in a rapid run and turns towards a new life, malleably expressing freedom from the shackles and old foundations,

swinging the harnesses that hang from the ceiling, exults and laughs. The main sources of the sublime are the spiritualized activity of the main character at crucial moments of social development, exposing the precariousness of the social structure, the system in which the characters live. The poet shouts that it is high time for them to stop silently existing; he tries to overcome negative aesthetic emotions and assert the strength and power of a person, even if imaginary. And if only one line was choreographed in this work, then the experimental work in the next play «General Ko Song Di» directed by E. V. Kim was already saturated with a fairly large number of dance fragments performed by both actors and ballet dancers

(Figure 3).

The choreographic language here was subordinated to the stylization of Korean dance, which, in the main, was still an accompanying element of artistic expression. Malleable did not play a major role here, although its use became fundamental in the repertory policy of the Korean theater in the future..



Figure 3. The part «General Ko Son Di», 2015

Further performances of the Korean theater were aimed at revealing the acting abilities of ballet dancers who, in collaboration with the drama troupe, participated in the creation of such musical works as «Hey, Trufaldino!» based on the play by K. Galdoni, «Actress» based on the novel by D. Isabekov, «All over again» based on the play by A. Ro.

Unfortunately, the flow of actors to the drama troupe of the Korean theater is very poor, as it directly depends on the knowledge of the Korean language. According to the artistic director of the theater and chief director E. V. Kim, a modern artist of the Korean theater should be able to do everything: have acting skills, perform choreographic elements, sing and play Korean drums. Based on this, thanks to the creative initiative of E. V. Kim, a system of choreographic, vocal and acting

classes was created for all theater artists, which were supported by regular trainings and rehearsals. The new mode of work, which develops the physical and malleable culture of actors, soon brought artistic results.

The appearance of the next work in the Korean theater was a confirmation of this «Legend of love» (2017), directed by D. K. Zhumabayeva, and marked the birth of a malleable-drama performance in the Korean theater, in which the choreography served as a deep psychoanalysis of each character (Figure 4). The prologue part, which tells about the murder of a sacred Goat and the birth of a goat – Korpesh and Bayan-Sulu, plunges into the atmosphere of mystery of what is happening. Here, dance fragments become part of the action, often replacing the mise en scene with malleable.



Figure 4. The part «The legend of love», 2017

Along with auditory perception, the text of which is performed by the actor A. K. Mahpirov, in the role of Kodar, the physical existence given to him in constant falls, rotations and interaction with corpuscles, gives a strong visual perception that enhances the effect of what he heard. This idea was emphasized at the time by another well-known researcher in the field of choreographic art, L. D. Mendelev-Block, who argued that «the perception of dance penetrates deeper into the mind than visual and auditory impressions alone; motor impressions are mixed with them – the most firmly remembered and assimilated» [8, p. 255]. S. Tatubaev argues well about this, emphasizing: «all sign systems associated with the visual channel of perception have a greater spatial characteristic than systems associated with auditory perception. The exception is malleable, which has both variable and spatial characteristics» [9, p. 29]. In the categorical sense of the aesthetic, the hero Kodar has, inherent in his image, such desires as the wish to be with Bayan Sulu, self-assertion in the status of a winner in life, and a number of other lowly qualities. The sphere of Kodar's lack of freedom, his dependence on circumstances, suffering, social and psychological dependence is marked by the director's signs of alienation, loneliness, and is reinforced by his frequent presence on the stage, standing far away from everyone. The close connection of the lowly with the ugly and evil in the play is reflected in the image of Kodar

In this work, the actors, without the additional «design» function of ballet dancers, grew up malleably, performing themselves duet, solo choreographic inserts, fragments. Theater director of the «Artishok» theater G. Pyanova states that

«the original malleability is already inherent in the nature of Korean theater artists - this is an amazing ability to feel the music and atmosphere of the performance. They look on the stage like a good European theater, in which the concept of a synthetic actor has long existed» [10]. The Kazakh epic about love in the Korean interpretation sounded particularly interesting. The play successfully participated in national theater festivals, and also won the Grand Prix in the festival of ethnic theaters in 2019 in the city of Kostanay, where the director's work and the growing potential of actors of the Korean theater were noted.

The appearance of the play in the repertoire of the Korean theater «the Legend of the girl Chun Hyang: remake» directed by E. V. Kim had the character of a malleable-drama musical. In a new interpretation of an ancient Korean legend, the main characters, who are in «boxes like inanimate dolls telling their stories» [11], existed in parallel with the ballet dancers of the Korean theater (Figure 5, 6).





Figure 5, 6. The part «Chun Hyan: remake», 2018

They malleably transmitted the states of the characters, their interactions, and they were assigned the task of acting. Ballet dancers and actors interacted non-verbally, non-contact, however, harmoniously coexisting together, both groups of artists complemented each other, which contributed to the development of the storyline of the performance. The main character Chun Hyang is a girl who is faced with a series of life's tragic circumstances. The drama of this role is that she has to pay for her external beauty with her life. As a result, all the destinies connected, one way or another, with its collapse. Brought up in the best traditions of the nobility, she meets her beloved Ben Hak To and the son of sato is E Mon Nen. The love that every character in the play aspires to is unattainable. Chun Hyang realizes this, comprehends that she is going to die, but continues to go to the end. This ability in Greek tragedy was revealed in the work «Philosophy of art» by the German philosopher F. V. Y. Schelling, which consists in the struggle of freedom in the subject and the necessity of the

objective», with both sides «simultaneously represented as winners and losers – in perfect in distinguishability» [12, p. 400].

If it continues in this direction, the next major work on the novel «Farewell, Gulsary!» Ch. T. Aitmatov was entrusted again to the young director D. K. Zhumabayeva. This performance was a revelation and discovery in the theater space of Almaty. The strong philosophical subtext of the play, the internal restraint of the actors and their stage existence «on the verge of despair» together created an indelible impression, which was long talked about by critics and theatrical figures. The smell of the earth, the sound of Korean drum «PUK», symbolizing the sun, a noose hanging from the ceiling, mirror, bald actors, together with V. Tsoy's song «The group of blood» delivered in the Korean language - all contributed to the metaphorical atmosphere of the play (*Figure 7*).



Figure 7. The part «Farewell, Gulsary!», 2018

The prologue is striking in its symbolism. From the earth, life is born, and at the head of everything is a man who beats the passage of time. The foremother earth – Umai raises above all its presence «outside» time: with unhurried steps along the proscenium, it steps, telling about the white camel. The super idea of the play depicts the image of Umai, which is the ideal, the understanding of the sublime, God, the totality of all greatness, «incommensurability with human contemplation and imagination», to which every hero aspires [13].

The malleable language of the heroes was already acting as an organically flowing substance of the internal state. D. Zhumabaeva uses the image of a pacing horse and a faithful friend of

Tanabai Gulsary in the narrative, which is not declared in the play, only a lasso hanging from the ceiling, the director hints at it, rather as an elusive, invisible and philosophical energy. A sad leitmotif of the play, emphasizing the manifestation of true feelings, in the form of loyalty, honesty, mutual assistance, loyalty to friendship, unbroken in difficult life situations. Here, each character suffers in his own way. Having shouldered a heavy burden in the form of a drum, the collective farmer-communist is Tanabay (is an actor A. Makhpirov) goes his way, trying to fight with the foundations of society, goes against the system that kills him. His lover Byubyuzhan (is an actress N. Li), tired of loneliness and hard life, aware of all the pain of feelings for Tanabay, also experiences the break

and death of a person inside herself. Tanabai's wife (is an actress M. Lee), with disheveled hair, moves around the stage with heavy, tired steps, clutching tightly to her chest the boots that represent the spirit of her daughters. In the scene where she learns about her husband's infidelities, her pain reaches its climax in the silent crying of the heroine. «Every hero is, in fact, terribly lonely and is looking for happiness» [14]. The most acute life contradictions (conflicts), situations and circumstances that unfold in the process of interaction between freedom and necessity and are accompanied by human suffering, death and destruction of important values for life – this is what forms the basis of this work and determines the understanding of the tragic.

In the Korean reading of CH. T. Aitmatov, the actors had a difficult task to combine malleable existence with text. «Filled with the depth of thought and action, physics should make it easier for the actor to find the most accurate hit in the psychophysical state of the hero at the moment. Malleable helps in expressing the necessary nature of the semantic subtext of the main action. At first it is inconvenient, then it becomes so harmonious that the actor begins to

exist in it for real, complementing it with his colors and shades» [14].

The experiment on the introduction of malleable scenes in the performance goes into an active search for more subtle, imaginative models of dance art. An example of this is the premiere of the new play «Step into the abyss» directed by E. Kim based on the play by N. A. Ostrovsky «The girl without dowry». The musical material was based on the works of A. G. Schnittke, the rest of the musical arrangement was written specifically in the spirit of the Soviet composer, in whose works «the fight against evil, the moral catastrophe of human betrayal, and the appeal to the good inherent in the human person» [15] sound so sharply. This definition is true to the main idea of the play. The author of the modern stage version tried to solve key points outside of everyday reality with the help of a malleable equivalent. A well-known beauty in society, Larisa, who survived the strongest infatuation with the «brilliant master» Paratov, is represented by a weak-willed doll, for which a price is set. Hence, the physics of the actress N. Lee emphasized the inability of the heroine to control her fate (Figure 8).



Figure 8 The part «The step into the abyss, 2019

The scenes of the feast in the Ogudalovs' house, at the wedding party, the love of Larisa and Paratov on a transparent cube standing in the middle of the stage were solved by malleable *mise en scenes*, in which, with the help of gestures, symbols and physics, the relationship of the characters to each other was built. In fear of the «pathetic semi-Christian life», sycophancy, groveling and a sick love of money in Ogudalova, constantly appearing on the stage in heels, was expressed in sharp, aggressive attacks and kinks of the body, indicating perseverance and determination to achieve results at any cost, the ability to adapt parasitically to the conditions and rules of high society. Confidence and imperious attitude to people of low order in Paratov, Mokyri Parmenych, Vasiliy Danilych, who do not know what a «pity» is, who if they can find a profit, «they will sell everything, anything» was expressed in impudent, «boorish» movements on the stage. They could sit on the stage and have their conversations. A long-time admirer of Larisa Karandyshev is represented in the play in the malleable of a shy, insecure loser who, like Ogudalova, wants to become part of the high society in which they are trying to stay. It is no coincidence that more than all the other characters, he exists in the play, standing on his knees. The aesthetics of Karandyshev's free malleability did not involve beautiful movements, they were found to concretize the character and worked on expressing the idea. This was manifested in moving around the stage on legs bent at the knees, quickly mincing their feet. All the *mise en scenes* of the play were declared by the director, from the point of view of the comic category of aesthetics, which characterizes the funny, insignificant, ridiculous or ugly sides of reality and mental life through the

prism of ugly, exaggerated images of the characters. The mechanism of action of the comic is a game with meaning. Thus, the Russian thinker N. G. Chernyshevsky defines the comic through the ugly: «it is unpleasant for us to be ugly in the comic; it is pleasant that we are so perceptive that we comprehend that the ugly is ugly. Laughing at him, we become higher than him» [16, p. 191]. Here, through a comic understanding, comes the realization of the complex and contradictory state of Karandyshev, who is pushed by circumstances, makes a judgment on everyone in the final. Larisa's laughter and Karandyshev's indifference in the death scene have a twofold effect on the viewer: the resolution of the situation and its absurdity.

The directors of the Korean theater of the 20th century, forming a philosophical and aesthetic ideology, first on the intuitive level, then on the conscious and scientific level, worked on the subject of art in the key of forming a true idea. In his experiments, contrasting the theater of struggle with the theater of ideas, enriching the methodology created by him with new and new resources, increasingly using malleable as a new means of expression. The theatrical and philosophical search for modern theater coincides with the modern view of stage art.

Thus, the philosophical and aesthetic foundations of the theatrical concept of Korean theater contain:

- 1) combining a specific artistic and aesthetic form with everyday realistic truthfulness;
- 2) proclaiming directing around beauty as the highest independent value
- 3) creating a new philosophical metaphysical, malleable theater based on: continuous experiment in a creative laboratory, comprehensive aestheticism of

directing, conceptual analysis of dramatic material, and appeal to art as the center of the visible existence of truth.

Conclusion

Thus, it should be noted that the situation with the use of malleable language in dramatic performances today has increased relevance. Not only did the number of dance fragments and scenes in the play increase, but the attitude to choreographic art in the drama theater itself changed. Dance in the performance becomes multifunctional. «In some works, malleable interpretation exists on a par with dramatic action, deepening it, making it more imaginative, adding new meanings to it» [7, p.109]. Increased demands on the actors involved in the malleable and dramatic performances. The appeal of directors to the possibilities of choreographic art and its use in their productions is becoming one of the

vectors of the development of modern theater. Formed aesthetic categories in dramatic paintings through the prism of malleable language enrich the aesthetic experience and expand its scope. The distance between the real world and the ideal art is reduced, and this is expressed, first of all, in the interest of the viewer to be a participant in what is happening on the stage, who considers each image and action within the framework of an aesthetic relationship to the surrounding world. On the example of the performances of the State Republican Korean theater, it becomes obvious that the synthesis of dramatic action and dance significantly expands the possibilities of searching for new means of stage expression. With the help of malleable, the dramatic symphony of the performance, as a complex synthetic canvas, becomes more filled, bright and spectacular, which sounds in the spirit of modernity.

References:

1. Nietzsche, F. U. The Birth of tragedy from the spirit of music // tr. Of G. A. Rachinsky. Sankt Petersburg: – Alphabet – Classic, 2007. – 201 p.
2. Matushkina, M. V. Dance and thinking in the German philosophy of art of the late twentieth – early twenty-FIRST century. Features of modern dance // Theory and practice of social development. – 2014. – P. 17 – 20.
3. Popova, N. Pina Bausch – «the main article of German export» and the legend of choreography // Russia K-Internet magazine of the TV channel. URL: <https://ria.ru/20100727/258905564.html>. / [accessed 12.12.2019].
4. Meyerhold, V. E. On the history of the creative method: Publications. Articles. // SPb.: Kultinformpress, – 1998. – P. 46 – 51.
5. Stolovich, L. N. Nature of aesthetic value // Moscow: – 1972. – 271 p.
6. Tomilin, D. Features of malleable preparation of the musical // Moscow: – 2009. – 52 p.
7. Grigoryants, T. A. Actualization of malleability in the performances of the A.V. Lunacharsky Kemerovo regional drama theater (late 20th-early 21st century) // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. – Kemerovo, 2015. – No. 33. – P. 105 – 110.
8. Blok, L. D. The Emergence and development of classical dance techniques Leningrad: 1987. – 590 p.

9. Taubaev, S. S. Gestures as a component of Art. – Almaty, 1979. – 108 p.
10. Tsoy, A.V. Conversation with G. Pyanova. – Almaty, 2019. – 23 Oct. Personal archive of the author. Published for the first time.
11. Tsoy, A.V. Conversation with E. V. Kim. – Almaty, 2019. – 16 Oct. Personal archive of the author. Published for the first time.
12. Schelling, F. V. Y. Philosophy of art. – Moscow: Thought, 1966. – 496 p.
13. Kant, I. Critique of the ability to judge. – Moscow: «Art», 1994. – 367 p.
14. Tsoy, A.V. Conversation with D. K. Zhumabayeva. – Almaty, 2019. – 16 Oct. Personal archive of the author. Published for the first time.
15. Kholopova, V. Alfred Schnittke: «Music is the overheard cries of time» // Classical music news.ru – online magazine. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/signdates/alfred-schnittke-birthday/> [accessed 12.12.2019].
16. Chernyshevsky, N. G. Full. Coll. Op. Moscow. – 1949, Vol. 2. – 943 p.

А. В. Цой

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

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Аннотация. В поисках новых средств выражения драматического действия в театральном искусстве 20-21 века режиссеры все чаще прибегают к экспериментам по синтезированию и развитию форм актерского существования в спектаклях. Применение пластического языка, посредством которого открывается новая область выразительных средств, становится все более актуальным средством решения в данном вопросе. Выразительная особенность пластического языка является своеобразным способом общения без слов на уровне восприятия чувств и мыслей. Она составляет основу пластического искусства в искусстве актера, как человека в первую очередь действующего, а не говорящего. К тому же, это еще один способ передачи информации на тонком уровне в раскрытии и понимании эстетических категорий философии хореографического искусства в современном театральном пространстве. Драматическое действие XXI века, где основной канвой служит существование пластического языка, подчиняющееся четкой драматургии всего спектакля, развивается и обогащается смелыми опытами творческих единомышленников – режиссера и хореографа.

В настоящей работе автором предпринята попытка охватить основные грани интерпретации пластического языка с точки зрения философско-эстетической рефлексии на примере некоторых драматических спектаклей, возникших в XX–XXI веках в репертуаре Государственного Академического Корейского театра.

Ключевые слова: философско-эстетический дискурс, драматический спектакль, пластический язык, хореография, Корейский театр.

А. В. Цой

*Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы қ., Қазақстан)*

ДРАМАЛЫҚ ТЕАТР СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ ПЛАСТИКАЛЫҚ ТІЛДІҢ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ ДИСКУРСІ

Андатпа

XX–XXI ғасырдың театр өнеріндегі драмалық әсерді білдірудің жаңа құралдарын іздеуде режиссерлер спектакльдерде актерлік өмір сүру формаларын синтездеу және дамыту жөніндегі эксперименттерге жиі жүгінеді. Мәнерлі құралдардың жаңа саласы ашылатын пластикалық тілді қолдану осы мәселеде шешудің неғұрлым өзекті құралы болып табылады. Пластикалық тілдің мәнерлі ерекшелігі сезім мен ойларды қабылдау деңгейінде сөзсіз қарым-қатынастың өзіндік тәсілі болып табылады. Ол актердің өнеріндегі пластикалық өнердің негізін құрайды, бірінші кезекте сөйлеуші емес, әрекет етуші адам ретінде. Сонымен қатар, бұл заманауи театр кеңістігіндегі хореографиялық өнер философиясының эстетикалық категорияларын ашу және түсінуде нәзік деңгейде ақпарат берудің тағы бір тәсілі. XXI ғасырдың драмалық әрекеті, мұнда барлық спектакльдің нақты драматургиясына бағынатын пластикалық тілдің бар болуы қызмет етеді, Шығармашылық пікірлестер – режиссер мен хореографтың батыл тәжірибелерімен дамытылады және байытады. Осы жұмыста автор мемлекеттік академиялық корей театрының репертуарында XX–XXI ғасырда пайда болған кейбір драмалық спектакльдердің мысалында философиялық-эстетикалық рефлексия тұрғысынан пластикалық тілді интерпретациялаудың негізгі қырларын қамтуға тырысты.

Түйінді сөздер: философиялық-эстетикалық дискурс, драмалық спектакль, пластикалық тіл, хореография, Корей театры.

Сведения об авторе:

Анна Вадимовна Цой, магистр искусств, докторант I курса Казахской Национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, специальности «Режиссура хореографии»
(г. Алматы, Казахстан)
e-mail: fannyannya@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Анна Вадимовна Цой, өнер магистрі, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының I курс докторанты, «Хореография режиссурасы» мамандығы
(Алматы қ., Қазақстан)
e-mail: fannyannya@mail.ru

Author's bio:

Anna V. Tsoy, Master of Arts, 1st year doctoral student of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of arts, specialty "Directing choreography" (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: fannyannya@mail.ru



MPHTI 18.45.01

L. Chkhartishvili ¹

¹Georgian Theatre and Film State University
Modern Georgian Theatre Research Center
Ilia State University and Caucasus University
(Tbilisi, Georgia)

MODERN AND CONTEMPORARY THEATRE – DEFINITIONS AND BOUNDARIES

MODERN AND CONTEMPORARY THEATRE – DEFINITIONS AND BOUNDARIES

Abstract

In today's theatrical science, the definition and settling of the boundaries of two words – 'modern' and 'contemporary' - is of the greatest importance.

The article discusses periodization of modern and contemporary art, and the determination of the boundaries between transitional epochs. The author makes an attempt to draw the line between modern and contemporary art on the example of Georgian and European theatre periods. In the international world of art, scientists have agreed that the foundations of modern art can be found in the late 19th and early 20th centuries. For most scientists, the reference point of 'contemporary theatre' is considered to be 1990. In Georgian theatre studies there is an accepted and prevailing terminology: modern Georgian/contemporary art/theatre. Like in Europe, these terms are sometimes used as synonyms and sometimes for the separation of eras.

Keywords: modern art, contemporary art, theatrical science, periodization

Introduction

In the 21st century, processes and movements in the arts are becoming both chaotic and accelerated. In this multicultural and multidisciplinary era, art has become hybrid, with styles, movements and genres interconnected and intertwined without logic.

In such a reality, even the most experienced art researchers find it difficult to construct boundaries, not only with regard to epochs or movements, but also to genre, as in theatrical art there is a variety of multicultural and multistylistic products. It is not surprising then that the periodization of modern and contemporary art, and the determination of the boundaries between transitional epochs, both represent major issues.

In today's theatrical science, the definition and settling of the boundaries of two words – 'modern' and 'contemporary' – is of the greatest importance.

So, what exactly does 'modern art' or 'contemporary art' mean in terms of the theatre? Where does the modern end and the contemporary begin? Where does the border between them lay? Does it exist at all? These questions have been asked by numerous art researchers and scientists and have proven delicate issues much in need of the attention of the field of modern theatrical science.

Methods

Nowadays, two notions – 'modern' and 'contemporary' – are used to represent the latest art in the international art sciences. In Georgian, both terms are translated as 'modern'. In different manuals, these terms are sometimes used as synonyms; however, they have varied definitions which help in the placing of boundaries between periods in modern art.

Results

First, let us take a look at how the Oxford English Dictionary defines the term 'modern':

1.1. Relating to the present or recent times as opposed to the remote past. Representing the current century; 1.2. Sometimes characterized by or using the most up-to-date ideas; 1.3. Denoting a current or recent style or trend in art, architecture or other cultural activity marked by a significant departure from traditional styles and values. [1]

In the same dictionary, 'contemporary' is explained as: 1.1 belonging to or occurring in the present, its synonyms being modern, present, current; 1.2. The time occurring at present, currently.

According to the definitions, the term 'modern' has a wider concept in comparison to that of 'contemporary'. Despite the fact that these two notions are synonyms, there is a semantic difference between them. The same is seen in the Georgian language, where we also have different meanings for the two words.

In English, both words originate from the Middle Ages; more precisely, in the English language the word "modern" appeared in 1450 from the dialect of the East Midlands (now UK territory), while 'contemporary' was first seen in 1630, emerging from Latin.

The Oxford English Dictionary gives an important explanation for the word 'contemporary': "The modern (the latest) can be said of today's period. In order to avoid uncertainty, it is better to distinguish between these two words: If we talk about Othello and the Elizabethan period, then we should use the term 'modern', while, when talking about today's art, which is happening now, it is better to use the word 'contemporary'; thus, we can avoid inconvenience and uncertainty."

Over time, the notion of 'modern' has become a synonym of 'contemporary', which itself became a term for defining the most recent time. [2]

In the arts, scientists and researchers have long used these two terms as synonyms to construct borders and distinguish epochs and times. Yet, these borders are not generally accepted, since the exact separation of modern and contemporary is impossible. Besides, modern and contemporary art are distinguished differently by various scholars, depending which period, country or theatre is being referred to.

In the international world of art, scientists have agreed that the foundations of modern art can be found in the late 19th and early 20th centuries. To describe the art of this period, the term 'Modernism' prevails in both English and Georgian languages. [3]

Modernism encompasses several movements (isms) in all types of art, each of which has in turn had its own period of development. Since the 1970s, scientists have referred to this movement as 'Postmodernism'. By the end of the 20th century, a new term had emerged: 'Post-postmodernism'.

The term 'Modern Art' (literature, theatre, music, cinema, visual art) has a wide range of uses and is mainly seen in two areas of art studies: 1. as a synonym of modern and contemporary art; 2. as a term to describe an event of the present time.

For most European scientists, the earliest period of modern literature and art is thought to be the 1880-90s. In his work "The Modern Theatre", Robert Cohen, theoretician and professor at the California University, states that the birth of modern theatre occurred in 1875.

"Along with the political revolutions in France and the United States, revolutions

in philosophy, science and religion had no less significance. The works of Darwin and Carl Marx overturned the human mind. The modern era came into the theatre." [4]

It is commonly accepted that Modern Art encompasses art created in the 1860-1970s. Despite polystylism and other concepts, works of this period were created in a complex and diverse era, though they were united by an aspiration towards experiments, where traditions are completely abolished.

In his book "The Story of Art", E.H. Gombrich refers to the art of the early 20th century as "experimental" and "modern art." He writes: "'Modern art' has completely broken away from the traditions of the past and tries to create something that was once only dreamt about... This new approach has appeared worldwide but has never been so consistent as it is in the United States, where technological progress was less hindered by the inertia of old traditions." [5]

According to British theatre critic and author of numerous monographs Aleks Sierz, 1904 represents a major moment for modern dramaturgy as this was the date when new writing emerged in Britain. In 1904, in the Royal Court Theatre, Harley Granville Barker and Je Vedrenne completely altered the concept and policies of the theatre repertoire. Sierz wrote: "'The new playwright' exhorted the theatre to become modern. Theatre and drama were placed in a historical framework. This 'new' idea gradually became 'original' and therefore 'good'. 'New theatre' became a synonym for 'contemporary theatre.'" [6]

Author of the book "Independent Theatre in Modern Europe", Manfred Brauneck, wrote: "In European performing art, modernization begins with naturalization, when Emil Zola, Henrik Ibsen, Lev Tolstoy, Gerhard Hauptmann

came to the theatre. These authors created a modern theatre in Europe, which, with its experiments, confronted all traditions of olden times. From 1894, political processes in France and Germany greatly contributed to these experiments". While investigating the borders between 'modern' and 'contemporary' theatre, Brauneck relies on the theory of the German playwright and cultural researcher Henning Füllele, who said: "when the crisis of modern art began, thus started the Post-modernism movement, which focused on new forms of theatre. This process, though, ended in 1990." [7]

While working on the periodization of the American theatre, Melissa Gross, Professor at the University of Michigan, considers modern theatre to have existed from the 1900s to the 1960s, and contemporary American theatre from the 1960s to the present.

Discussion

"How is contemporary theatre determined? Where does it begin and where does it end? There are so many things going on at the same time in today's theatre that it's hard to tell where the line is between new and 'the newest' theatres. It might have started in the 1900s, when a new theatre was born, or in the 1960s, when the world saw performances in other dimensions".

Researchers of modern/contemporary art have introduced new terms: "Performing Art", "Live Art", "Event", "Body Art", "Contemporary Dance/Theatre", "Multimedia Performance", "Installation", "Physical Theatre", "Urban Dance", "Street Dance" and many others.

Each is a conditional term, as, in its content and genre, a single contemporary performance might encompass a number of areas for which we use the

abovementioned terms. Consequently, the terms 'modern' and 'contemporary' theatre seem unsustainable.

For most scientists, the reference point of 'contemporary theatre' is considered to be 1990. For example, Aleks Sierz put the latest British drama and theatre borders as 1990, when Chris Lee created a parody of Sarah Kane. Sierz deems the theatrical texts created after 1990 as contemporary drama, and the traditional or innovative performances staged during this time as contemporary theatre. [8]

Caden Manson, the curator of the Network of International Discussion Centre, explains the term 'contemporary performance':

"'Contemporary performance' is used to define a hybrid artistic work, when different theatre spheres (dance, video art, visual art, performing arts, etc.) experimentally travel through each other. Sometimes, it resembles anarchistic chaos; however, it is actually based on a complex, interactive-intellectual system." [9]

On February 9, 2012, the Münchner Kammerspiele Theatre hosted an international conference at which Johann Simons, artistic director of the Münchner Kammerspiele, presented a report: "Less Art - More Substance. New Tendencies in Contemporary Theatre". According to his definition, 'contemporary theatre' is the theatre of the epoch that we are now in. "It might look like modern theatre and might use modernist or postmodern theatrical aesthetics; it can even be related to antique theatrical form; nevertheless, it is still contemporary as it is being created in our time..." he said. [10]

Can we call 'contemporary theatre' 'modern'? Yes! Because what is being created around us is modern. When we use the word modern, we mean our epoch; however, when we want to talk about the

art of the 20th century as a specific period in history, we are unable to use the word modern as it is the latest period of history and in this case, we should use the term 'contemporary' and not 'modern'.

Contemporary Art is an art form that originated at the end of the 20th or beginning of the 21st century. It is eclectic, chaotic, varied, and far from uniform, and specialists are still working to formulate terms to separate and establish boundaries in the transition periods of art.

In Georgian theatre studies (music, arts and film), there is an accepted and prevailing terminology: modern Georgian/contemporary art/theatre. Like in Europe, these terms are sometimes used as synonyms and sometimes for the separation of eras.

In the early 2000s, in Georgian theatrical science (as in other similar sciences), a new periodization of the Georgian theatre history took place according to which the Georgian theatre was divided into four periods: old, new, modern and contemporary. For the division of the Georgian theatre periods, theatre historians used the periodization of the history of Georgian literature, which fully coincided with that of the Georgian theatre.

It has been several years since the students of the Shota Rustaveli Theatre and Film State University, specializing in Directing of Drama, first began studying the history of the Georgian Theatre in four semesters. Each semester is focused on one particular period of the history of Georgian theatre. According to the syllabus, the periodization of the Georgian theatre is as follows: 1. Old Georgian Theatre (from ancient times until 1910), 2. New Georgian Theatre (1910-1935); 3. Modern Georgian Theatre (1935 - 1990); 4. Contemporary Georgian Theatre (1991 to present). [11]

In The Georgian Theatre Modernism started in early XX. In Georgian Theatre Modernism started from naturalism, which was changed with Symbolism. In 1905-1906 The direction of the Georgian theatre was changed by Georgian Director Valerian Gunia and actor Lado Meskhishvili.

They were creating latest dramaturgy, which became the reason to revert from traditions. This process was logical and natural. In 1909 Valerian Shalikashvili created his first performance, but as a first modern performance we have to consider "Berdo zmania" (1920) written by Sandro Shanshiashvili and made on stage by Sandro Akhmeteli., which was full of innovations with its content and shape. At the beginning of XX the professor Mikheil Kalandarishvili has studied modern Georgian theatre and published book "Modernism in Georgian theatre." [12]

There is no disagreement among scholars regarding said divisions of periods of Georgian theatre history; however, according to scientists A. Amaglobeli, G. Megrelidze, M. Vasadze, M. Kalandarishvili, I. Ghoghoberidze, and G. Tskitishvili, the premiere day of Kote Marjanishvili's play "Sheep Well" (author -Lope de Vega) staged in 1922, is considered to be the starting point of the modern era in Georgian theatre. In their articles, Marjanishvili's play is not only considered a modern performance for the era, but also as a special example of the modern Georgian theatre. That is why I believe that in theatre studies, the periodization of Georgian theatre history needs to be reviewed.

Conclusion

It is indisputable that in 1991 a new period in history began for Georgia, with the country declaring its independence. As in its political-economic and social life, in

its art and theatre a new period of life also began. That is why when dividing periods of Georgian theatre history, the boundary between the Georgian contemporary and modern theatre should be underlined from the point of '1991'. That said, in her dissertation work, theatre historian/critic Tea Kakhiani refers to contemporary theatre as the "modern theatre". In this case, the term 'modern' has been used as a notion of the present time and not as a reference to a period in the history of Georgian theatre. This is a modern and widespread term used not only to define

19-20th century art, but also to show the current process of what is happening now.

To conclude, while referring to a periodization of time, we can use the term 'modern' to refer to 20th century theatre (though the exact boundaries might fluctuate from the 1880-90s to the end of the 20th century), while the contemporary theatre would be the period from 1990 to the present (unfinished) time.

'Modern' is the notion of a broad meaning and use, and 'contemporary' is the synonym of 'modern' for a more concrete definition than simply 'modern'.

References:

1. Oxford English Dictionary [Internet resources] // <https://www.dictionary.com/browse/contemporary> [accessed 7.01.2019]
2. Modern English | Definition of Modern english at Dictionary.com [Internet resources] // <https://www.dictionary.com/browse/modern-english> [accessed 7.01.2019]
3. Nealon Jeffrey T. Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism. – Stanford: Stanford University Press, 2012. – 248 p.
4. Cohen Robert. The Modern Theatre [Internet resources] // (<https://www.emporia.edu/~bartruff/docs/Chap%208.pptx>) [accessed 7.01.2019]
5. Gombrich E.H. The story of Art. Tbilisi: Logos Press, 2012. – 498 p.
6. Sierz Aleks, New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary? The Sidcup Structures – Aesthetics – Cultural Policy, transcript Verlag, Bielefeld, 2007. – 345 p.
7. Brauneck Manfred. ITI Germany (eds.) Independent Theatre in Contemporary Europe. International Theatre Institute. German Center. – Volume 80. – 602 p. [Internet resources] // <https://lib.ugent.be/catalog/ebk01:385000000001012> [accessed 8.01.2019]
8. Gross Melissa. What would you define as Contemporary Theatre? Where does it start and where does it end? [Internet resources] // <http://www.metamodernism.com/2012/02/22/less-art-more-substance-new-tendencies-in-contemporary-theatre/> [accessed 6.01.2019]
9. Manson Caden. How do you define Contemporary Performance, International View Discussions, February 24, 2011. [Internet resources] // <http://contemporaryperformance.ning.com/forum/topics/how-do-you-define-contemporary> [accessed 9.01.2019]
10. Das Theater der Stadt München - Münchner Kammerspiele [Internet resources] // <https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/calender> [accessed 8.01.2019]

11. The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University [Internet resources] // http://www.tafu.edu.ge/wm.php?page=hum_BA_silabusebi&parent=hum [accessed 10.01.2019]
12. Kalanadrishvili M. Modernism in Georgian Theatre. – Tbilisi, 2007. – 257 p.

Л. Чхартишвили

Грузия мемлекеттік театр және кино университеті Қазіргі грузин театрының зерттеу орталығы Илья мемлекеттік университеті және Кавказ университеті (Тбилиси, Грузия)

ЗАМАНАУИ ТЕАТР ҚАЙ КЕЗЕҢДЕ АЯҚТАЛАДЫ ЖӘНЕ ЖАҢА ТЕАТР ҚАШАН БАСТАЛАДЫ?

Аңдатпа

Қазіргі заманғы театр ғылымындағы «заманауи» және «жаңа» деген екі сөздің арасындағы шекараны анықтау және орнату үлкен мәнге ие. Мақалада заманауи және жаңа өнердің кезеңге бөлінуі, сондай-ақ өтпелі кезеңдер арасындағы шекараларды анықтау қарастырылады. Автор грузин және еуропалық театр кезеңдерінің мысалында заманауи және жаңа өнер арасында шекара жүргізуге әрекет жасайды. Халықаралық өнер әлемінде ғалымдар заманауи театр 19 ғасырдың соңы мен 20 ғасырдың басындағы кезеңге сай келеді деген пікірге келеді. Көптеген ғалымдар үшін «жаңа театр» бастау алған уақыт 1990 жыл болып саналады. Грузин театр зерттеулерінде жалпы қабылданған және басым терминология бар: заманауи/жаңа өнер/театр. Еуропадағы сияқты, бұл терминдер кейде синонимдер ретінде, кейде дәуірлерді бөлу үшін пайдаланылады.

Тірек сөздер: заманауи өнер, жаңа өнер, театр ғылымы, кезеңдерге бөлу.

Л. Чхартишвили

*Грузинский государственный университет театра и кино
Исследовательский центр современного грузинского театра Ильинский государственный университет и Кавказский университет (Тбилиси, Грузия)*

ГДЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР И НАЧИНАЕТСЯ ТЕАТР НОВЕЙШИЙ?

Аннотация

В современной театральной науке определение и установление границ между двумя словами – «современный» и «новейший» – имеет огромное значение.

В статье рассматривается периодизация современного и новейшего искусства, а также определение границ между переходными эпохами. Автор делает попытку провести черту между современным и новейшим искусством на примере грузинского и европейского театральных периодов. В международном мире искусства ученые сошлись во мнении, что истоки современного искусства находятся в конце XIX и начале XX веков. Для большинства ученых точкой отсчета «новейшего театра» считается 1990 год. В грузинских театральных исследованиях существует общепринятая и преобладающая терминология: современное/новейшее искусство/театр. Как и в Европе, эти термины иногда используются как синонимы, а иногда – для разделения эпох.

Ключевые слова: современное искусство, новейшее искусство, театральная наука, периодизация.

Authors bio:

Lasha Chkhartishvili – Doctor of Arts, Theatre critic, Researcher, Blogger, Associate Professor at Georgian Theatre and Film State University; Director Modern Georgian Theatre Research Center, Former lecture of Ilia State University and Caucasus University. (Tbilisi, Georgia).
e-mail: lasha.chkharto@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Лаша Чхартишвили – өнертану докторы, театр сыншысы, зерттеуші, блогер, Грузин мемлекеттік театр және кино университетінің доценті; Қазіргі грузин театр зерттеулері орталығының директоры, Илья мемлекеттік университеті мен Кавказ университетінің бұрынғы лекторы. (Тбилиси, Грузия).
e-mail: lasha.chkharto@gmail.com

Сведения об авторе:

Лаша Чхартишвили – доктор искусствоведения, театральный критик, исследователь, блогер, доцент Грузинского государственного университета театра и кино; директор Центра современных грузинских театральных исследований, бывший лектор государственного университета Ильи и Кавказского университета. (Тбилиси, Грузия).
e-mail: lasha.chkharto@gmail.com



DYNASTY GEORGIAN WOMEN FAMILY IN CINEMA

MPHTH 18.67.15

L. Ochiauri¹

¹Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
(Tbilisi, Georgia)

DYNASTY GEORGIAN WOMEN FAMILY IN CINEMA

Abstract

The article analyzes the outstanding sector of Georgian women's cinema, which deserve a place in the cinematography. Despite the fact that there always have been women filmmakers in Georgia, their number has dramatically increased in the beginning of the 20st century. Certainly, we could speak about the gender misbalance in the past, but nowadays this problem has been solved. One of the significant segments of the Georgian cinematography today could be called 'female films', not just because they are made by women directors, or because they have been successful, but because their subject is women and their everyday life in the environment of contemporary reality.

We do not consider that the female films exist separately and/or are out of context of Georgian cinematography. Films produced by the representatives of both sexes do have many common features and they are organic parts of the one whole called Georgian cinema. Common concerns of contemporary Georgian cinematography and the determinants and tendencies when choosing subjects for their field of art are as follows: spiritual status of contemporary society on the milieu of the contradictory lifestyles; relation and collision with reality; problems of spiritual crisis; choices of the younger generation.

Keywords: Georgian cinematography, "women cinema", representatives, determinants, tendencies, status, features, contemporary society.

Introduction

Before starting the analysis of the current situation in Georgian cinematography, we need to look back to the history as it is impossible to define its present or future without the people who represented it during many years.

The very first Georgian women film-maker Nutsa Ghogoberidze (1902–1966) made the first fiction film in the Soviet Union.[1] It happened in 1934 and the name of the film was «Fever» (Uzhmuri). Nutsa's life (same as the life of other Soviet artists) and the destiny of her films were really dramatic. One of her films BUBA (1930) was returned home only 82 years later. Someone incidentally discovered it in one of the archives in 2012. The reason is that Nutsa Ghogoberidze had undergone repressions and in 1937 she was exiled to Siberia. Nutsa spent 10 years in the GULAG camps just because her husband Levan Ghogoberidze held one of the high-rank positions during Bolshevik period, and, when the October Revolution started to «swallow» its own children, Levan and his family happened to be the victims of their own party. As a result, the art and any other information on so called «Enemies of people and motherland» were tabooed. The film BUBA did not contradict the ideas of Social Realism, though. On the contrary, it served to express the above-mentioned ideas. BUBA is a documentary-fiction film of specific direction called Cultural Films. Nothing helped Nutsa Ghogoberidze though, and the young female director was exiled to Siberia anyway. The new life turned her perfect past life into hard labour at the River Pechora (Siberia) and painted her life in dramatic colors. After coming back home she never returned to cinematography.

Methods

There was a big pause after the repression. Even men film directors had problems making films. The Soviet Government used cinematography as a tool for ideological propaganda. Not everybody could form part of such mechanism. Gender discrimination took place and they used to say that making films is not a job for women. In addition, there were some illogical cultural traditions.

After decades had passed, in the early 60s (the so called 'warming' period) an outstanding representative of the younger generation of filmmakers was a female director Lana Ghogoberidze – the daughter of Nutsa Ghogoberidze. The main subject of Lana's films was based on women's destiny, their role in the social life, and their personal and social activities in extreme situations.

Results

The main themes of Lana Ghogoberidze's films are: passions, interests, emotions and spiritual state of contemporary women. Her most outstanding films are: Under One Sky (Erti Tcis Kvash, 1961) [2], Transfiguration (Periscvaleba, 1968), I See the Sun (Me vxedav mzes, 1965), Several Interviews on Private Matters (Ramdenime Interviu Pirad Sakitxebze, 1981), Day Is Longer Than Night (Dges Game Utenebia, 1982), Waltz on the Pechora (Valsi Pechoraze, 1992) and so on. [3] These films will be discussed in detail below.

Another interesting Georgian woman film-maker of the same generation was Leila Gordeladze (1927–2002), whose art includes a diversity of genres: comedies and musical comedies (e.g. 'Tamar was Kidnapped' (Moitaces Tamarkali, 1971) and 'From here to You' (Akedana da

Senamde, 1984); Some of her films are based on modern and classical literary works, e.g. – Alooba (1967); Dog (Zagli, 1974); Bata Kekia (1978) and others. These films depict the lives of contemporary people, their hardships, troubles and daily routine.

Nana Mchedlidze is a representative of the same generation of woman film-makers. She mostly described the characteristic features of the contemporary society and focused on specific people and topics rather than stories of concrete persons. Her films are mostly comedies and tragic-comedies – The First Swallow (Pirveli Mertskali, 1975, received Special Prize of the Jury for Best Direction at Tehran International Film Festival and the Grand Prix and FiPresci Prize at Oberhausen International Sports Film Festival); Imeretian Sketches (Imeruli Eskizebi, 1979) and Grandmas and Grandsons – (Bebiebi da Svilishvilebi. 1969) are full of warmth and humorous adventures of children; The White Rose of Immortality (Ukvdavebis Tetri Vardi. 1985) and Inspiration (Agmafrena, 1964) and, finally, films about the youth making choice between moral dilemmas – Someone Misses the Bus (Vigacas Avtobusze Agviandeba, 1971); Crime has Been Committed (Danashauli Moxda – 1988), etc.

Discussion

Among the female directors of the 70s mention should be made of a writer, director and essayist Liana Eliava (Since the military coup of the 90s she has emigrated to Finland). The scope of her interests, same as that of Leila Gordeladze, goes beyond purely feminine problems, and she is interested in various topical issues and genres.[4] Her films are: «Bzianeti» (1968), «Bishop at the Hunting»

(1971), «Cinema» (retro style. 1977) and others. These films are diverse in genre and content.

Several years later, on the edge of the 70s and 80s, a new generation of Georgian women film directors showed up. They were distinguished by their individual style and a strong civil position; new interests and original artistic thinking. These are Nana Janelidze (writer, director) and Nana Jorjadze (architect, actress, director), who are still in the avant-garde of Georgian Cinematography.

Nana Jorjadze attracted the attention by her debut work – Trip to Sopot (Mogzauroba Sopotshi. 1980) where she, for the first time in the Soviet Cinematography, showed the life of hobos, who were not considered as humans and members of the society.[5] Afterwards she continued to discuss «prohibited» topics and the stories of characters that had never been mentioned in Soviet films, e.g. she combined political events from the history of Georgia's Sovietization and romantic histories of her heroes in the films «Robinsoniada or My English Grandfather» (Robinzoniada anu Chemi Ingliseli Papa), awarded Caméra d'Or in Cannes in 1987 and «1001 Recipes of the Chef in Love» (Shekvarebuli Kulinaris 1001 Recepti. 1996) starring Pierre Richard (thanks to whom she gained international fame and became the first author of co-production film in Georgia).

Nana Janelidze plays an outstanding role in Georgian cinematography. She was script-writer and second director of the most popular Soviet film REPENTANCE (MONANIEBA. 1984) made by Tengiz Abuladze (Nana Janelidze also made a marvelous selection of music for the film).[6] Her first independent full length feature film LULLABY (Iavnana. 1990) is distinguished with its poetic style, romantic

esthetics and metaphoric narration. The film was much spoken about and the number of the attracted audience was almost as large as in case of «Repentance».

For years, Nana Janelidze has worked both in feature and documentary cinema, and is equally successful in both genres. Even her documentary films «Will There Be a Theatre up there?» (Netav Ik Teatri Aris? 2011) and «The Knights of Georgian Chant» (Galobis Raindebi. 2010) are characterized by the same artistic features and distinguished by her own fiction – documentary stylistics, depicting heroes from new and old history of Georgia, who created Georgian national folk treasure and shared the tragic destiny of the country.[7]

A representative of the generation of the 80s Ketii Dolidze is an actress, theatrical and film director (she started by staging plays and later turned to filmmaking). Her well-known films are: Cucaracha (based on a famous story by one of the most popular 20th century Georgian writers – Nodar Dumbadze. 1981) – a romantic and tragic story of a Soviet policeman in the period of World War II.[8] The film is both tragic and comic and its main theme is the eternal struggle between good and evil. Although kindness is defeated at the end of the film, strong faith in the immortality and significance of kindness prevails; «Oh, How Sweet is This Tender Sadness of Parting. Euridice» (O, Ra Tkbilia Ganshorebis Es Nazi Sevda... 1991), «Dinosaur Egg» (Dinozavris Kvercxi. 1993) – these films are myths that reflect both eternal and contemporary problems.

In the past decade, especially beginning from 2005–2006, when the generation of the 2000 came to the fore, the interest towards Georgian films increased to an unprecedented scale, and the number of female directors grew. The new generation

of filmmakers transformed Georgian cinema to a new stage. There is notable progress (both qualitative and quantitative) regarding the profession of a producer, which was inexistent in the Soviet epoch. Although the female temperament seems to be unsuitable for this profession, young Georgian female filmmakers achieved great success as producers (and created favourable grounds for coproduction) and led to the success of Georgian films worldwide.

Young female directors who have recently joined the group of experienced filmmakers mentioned above (who still lead cinematographic activity of the country alongside the male Georgian film-makers), prove that Georgian cinema has moved to a special stage of its history and development. It needs to be noted that almost all the film-makers and their films listed below have won international prizes. They are: Felicity by Salome Aleksi (2010), KEEP SMILING (2012) by Rusudan Chkonia (also producer of the film), In Bloom and My Happy Family (2012–2013) by Nana Ekvtimishvili (with Simon Gross);. The following fiction films were also successful: Salt White (2011) by Ketevan Machavariani; Susa (2010) by Rusudan Pirveli (producer of the film – herself); 'Born in Georgia (2011) by Tamar Shavgulidze; «Brides» (2013) by the debutant director Tinatin Kajrishvili (also one of the most successful producers); «Brother» (2013) by Teona Mghvdeladze– Grenade. Mention should also be made of the documentary films: Bakhmaro (2011) by Salome Jashi; Tinatin Gurchiani's – The Machine Which Makes Everything Disappear (2011–2012), Chechnian Lullaby (2002), Durakovo: Village of Fools (2008) and «Something about Georgia» (2009) – all by Nino Kirtadze (actress, reporter and director, producer of films in

hot spots, winner of multiple international festivals), etc.

The above-mentioned generation which emerged in Georgian cinematography at the beginning of the 21st century has become an indivisible part of the world cinema by depicting interesting characters, expressing something new and at the same time eternal i.e. familiar to the rest of the world. Anyway, we should start by analyzing the beginning of female films in the history of Georgian cinema. With this aim, we have to go 85 years back, as the foundation laid in in 20s and 30s of the past century has given its fruits in the first decade of the 21st century. The main focus of the given article is the life and activities of representatives of three generations of one and the same family – grandmother, mother and granddaughter. Lasha Bakradze, a specialist in German philology and Director of Giorgi Leonidze Georgian State Museum of Literature, published an article «Nutsa Ghoghoberidze (1902–1966)– the First Female Georgian Director» in Hot Chocolate magazine (in 2012). In this article he brought all the existing documents to light. The novelty of the article is the fact that the biography of the author is directly linked to Georgian reality, and to the story told in the film, which exposes history from several angles–personal, social, artistic and cinematographic. The Soviet Union, a state run by the Communists for 70 years, no longer exists. There are no more commissars or repressions, no more «gulags» or executions of passionate, idealist Bolsheviks, no more Soviet ideology, no more governmental decrees, sessions or directives. Prohibitions are a matter of the past, and most hidden materials have come to light. However, the film created by the first female Georgian

director has only returned to life 82 years after it was produced. Unfortunately, the director herself did not live to witness the revival of her film.

While working on archive materials, Lasha Bakradze discovered the film by chance. According to him, a copy of Buba was ordered from «Gosfilmfond» (where all Soviet films are kept) in the 1980s.[9] However, despite its return to Georgia, the film was shown only twice, in narrow circles – then forgotten again, perhaps due to the hardships of the 1990s. Without Lasha Bakradze, the film would have remained forgotten for many years more.

Apart from some fragments kept in the National Archives, there was no other copy of the film in Georgia. The documentary and archive materials about Buba and its director are scarce. Why didn't Buba find favor with the Soviet authorities, and why was it condemned to anonymity? Strangely enough, a film that fulfilled all the criteria of Soviet ideology and censorship and conformed to the decrees of the Communist Party was nearly lost. It almost failed to become part of the history of Georgian cinema!

She painted, wrote scripts, worked out projects and searched for new themes.

Her first independent film Felicità («Happiness») was created in 2009 and in the same year the film was awarded special prize of the Jury at the festival in Venice. Later, the film was awarded special prize of the Jury at Trieste festival. At Torun festival in Poland the film was recognized as the Best Film of «Tofifest». The film was successfully screened at festivals in Brussels, New–York Lincoln Center, San Francisco, Creteil, Rome and Hungary.

In 2010 at the Italian festival Lessinia XVI, Felicità was awarded the main prize LESSINIA D'ORO. [10] The attention of the Jury and the audience was caused by two

reasons: the problem depicted in the film and the artistic approach of the director, consisting in «new and humorous vision of serious economic and political problems» (to quote the festival of Venice) and original when her husband dies, she cannot arrive in Georgia for the funeral and cries bitterly on the phone (in general, the mourning ritual is very important for Georgian society, especially in the regions, and consists of loud outcry of various texts about the deceased person, his/her character, actions etc. It often contains emotional phrases «out of context», a mixture of weeping and sadness).

Salome Alexi's observation and experience, her love and sympathy to suffering people are reflected on the vivid artistic generalization, as well as the film's structure, narration, emotional background and style.

«Felicita» is an organic mixture of sadness and humour, imagination and reality. Emigration itself is multi-sided phenomenon: people are free to travel throughout the world and live and work wherever they like, but frequently in this process they lose contact with family, children, motherland and even freedom.

Conclusion

People living under the Soviet regime strived for freedom. This aspiration was revealed in their inner freedom. Opening of the borders relieved the physical barriers, but freedom in another country turned out to be illusionary.

Economic hardships force people to abandon their homes and search for «happiness» in more developed countries. However, many people have to pay hard for this happiness.

Is this «happiness» worth striving for? (majority of people are illegal immigrants; their payment is so small that they have

no time for anything but hard work; they are unable to come back to their country periodically to see their relatives and friends or relieve the pain of loneliness in this way. They are even unable to say farewell to their deceased family members).

Is it happiness when villages and towns are abandoned, houses are locked and the boards hammered to the windows remain so forever?!

Is it happiness when children grow up without seeing their parents and communicate only via Skype or mobile phones?! Will they be able to recognize one another after years?!

Salome Alexi shares this pain, although she herself is free to travel around the world and arrive in her motherland whenever she wishes to. This pain is the main theme of her film.

With refined humour, she tries to disguise the pain and shorten the distance separating wives and husbands, parents and children, friends and relatives. The director draws a panorama of human tragedy in a refined manner, and depicts feelings and passions in each frame and mise-en-scene of the film.

Salome Alexi was assisted in creating «Felicita» by her French friends, Koka Togonidze and her mother Lana Ghoghoberidze. The crew consists of: Giorgi Beridze, Gia Kancheli, Nasim El Munabi, Vazha Jalaghania, Mariam Kandelaki, Elene Murjikneli, Salome Machaidze, Asya Ziffer, Cyril Holtz. The cast consists of: Marina Kobakhidze (voiceover), Gia Abesalashvili, Nika Kakhia, Paata Guliashvili, Nino Kasradze, Ia Sukhitashvili, Ana Gordeziani, Lana Togonidze, Gio Togonidze and Sandro Togonidze. This international crew worked on sheer enthusiasm and did their best for the success of the film.

Currently Salome Alexi is working on a new film. It seems she has found the right material that will enable her express her attitude, position and relationships with people in a new and interesting manner. She has found «New happiness» of being able to work and express herself. The shootings are close to an end and soon, following the contemporary rhythm of life, «its laws and standards», she will present the film to professionals and ordinary audience. Thus, she is continuing the century–old filmmaking traditions of the family.

The circle is closed, but the story goes on, same as any other story and life as such. Naturally, there have been joys and sorrows. The train of happiness of the legendary artist Nutsa Ghoghoberidze is following its route for the third time. It continues moving forward. The grandmother started making films in the 30s of the past century, and the granddaughter continues the tradition in the 21st century. This is the only creative dynasty in Georgia, which has been led by the feminine line. Thus, in return for the sufferings, torture and losses, the family has obtained peace, comfort and true happiness.

References:

1. Buba - Nutsa Ghoghoberidze Georgia 1930 40m U. [Internet resources:] / <http://www.britishgeorgiansociety.org/films-a-z/132-buba-nutsa-ghoghoberidze-georgia-1930-40m-u> (Date of acceptance 3th of April 2019.)
2. Some Interviews on Personal Matters - Berwick Film & Media ... [Internet resources:] / <https://www.bfmaf.org/programme/2018/films/some-interviews-on-personal-matters> (Date of acceptance 16th of April 2019.)
3. Valsi Pechoraze (1992) - Release Info – IMDb. [Internet resources:] / <https://www.imdb.com/title/tt0105723/releaseinfo> (Date of acceptance 21th of May 2019.)
4. Leila Gordeladze, Georgian National Filmography. [Internet resources:] / <http://www.geocinema.ge/en/rejisor.php?kod5=64> (Date of acceptance 25th of May 2019.)
5. Mogzauropa Sopotshi, Georgian National Filmography. [Internet resources:] / <http://www.geocinema.ge/en/index.php?filmi=355> (Date of acceptance 28th of May 2019.)
6. Monanieba (Repentance) (1984) - Rotten Tomatoes. [Internet resources:] / https://www.rottentomatoes.com/m/1017410_repentance (Date of acceptance 29th of May 2019.)
7. Will There be a Theatre Up There ... - British Georgian Society. [Internet resources:] / <http://britishgeorgiansociety.org/films/25-embassy-screenings/90-will-there-be-a-theatre-up-there-netavi-iq-teatri-aris> (Date of acceptance 29th of May 2019.)
8. Nodar Dumbadze: Soviet writer (1928-1984) - Biography, Life ... [Internet resources:] / <https://peoplepill.com/people/nodar-dumbadze/> (Date of acceptance 10th of June 2019.)

9. Lasha Bakradze | Heinrich Böll Stiftung | Tbilisi - South ... [Internet resources:] / <https://ge.boell.org/en/person/lasha-bakradze> (Date of acceptance 13th of June 2019.)
10. 2010 Interno Catalogo FFL.indd - Film Festival della Lessinia. [Internet resources:] / <https://www.yumpu.com/it/document/view/15613193/2010-interno-catalogo-fflindd-film-festival-della-lessinia/6> (Date of acceptance 17th of June 2019.)

Л. Очиаури

*Грузия мемлекеттік Шота Руставели атындағы Театр және кино университеті
(Тбилиси, Грузия)*

КИНОДАҒЫ ГРУЗИН ӘЙЕЛДЕРІНІҢ ОТБАСЫ ДИНАСТИЯСЫ

Аңдатпа

Мақалада кинематографияда маңызды орын алатын Грузин әйелдер киносы талданады. Грузияда кинематографист әйелдердің бұрыннан болғанына қарамастан олардың саны 20 ғасырдың басында күрт өсті. Әрине, бұрындары біз гендерлік теңсіздік мәселесі болғаны жасырын емес, бірақ қазіргі уақытта бұл мәселе шешілді. Бүгінгі грузин кинематографиясындағы маңызды бір сегменттердің бірі «әйелдер фильмі», олардың маңыздылығы фильмдерді әйел режиссерлер түсіргендіктен немесе жетістікке жеткендіктен емес, әйел адамдардың заманауи ортадағы күнделікті өмірінің көрініс табуы болып табылады.

Біз әйелдер фильмі грузин кинематографиясынан бөлек деп қарастырмаймыз. Әйелдер түсірген фильмдерде де, ер адамдар түсірген фильмдерде де ортақ ерекшеліктер бар және олар грузин киносы деп аталатын тұтас дүниенің органикалық бөлшектері болып табылады. Қарама-қайшы өмір салты ортасындағы қазіргі қоғамның рухани мәртебесі; шындықпен байланыс және онымен қақтығыс; рухани дағдарыс мәселелері; жас ұрпақ таңдауы сынды дүниелер қазіргі грузин кинематографының жалпы проблемаларын, сондай-ақ өнердің осы саласы үшін тақырыптарды таңдау кезіндегі факторлар мен үрдістерді анықтайды.

Трек сөздер: грузин кинематографиясы, «әйелдер киносы», өкілдер, детерминанттар, үрдістер, мәртебе, ерекшеліктер, заманауи қоғам.

Л. Очиаури

*Грузинский государственный университет театра и кино им. Шота Руставели
(Тбилиси, Грузия)*

ДИНАСТИЯ СЕМЬИ ГРУЗИНСКИХ ЖЕНЩИН В КИНО

Аннотация

В статье анализируется выдающийся сектор грузинского женского кино, занимающего значительное место в кинематографе. Несмотря на то, что в Грузии всегда были женщины-кинематографисты, их число резко увеличилось в начале XX века. Конечно, в прошлом мы могли говорить о гендерном дисбалансе, но в настоящее время эта проблема решена. Один из значительных сегментов грузинского кинематографа сегодня можно назвать «женскими фильмами» не только потому,

что они сделаны женщинами-режиссерами, или потому, что они добились успеха, но и потому, что их предметом являются женщины и их повседневная жизнь в среде современной реальности.

Мы не считаем, что женские фильмы существуют отдельно и находятся вне контекста грузинской кинематографии. Фильмы, снятые представителями обоих полов, имеют много общих черт, и они являются органическими частями единого целого, называемого грузинским кино. Общие проблемы современного грузинского кинематографа, а также определяющие факторы и тенденции при выборе предметов для этой области искусства заключаются в следующем: духовный статус современного общества в среде противоречивого образа жизни; связь и столкновение с реальностью; проблемы духовного кризиса; выбор молодого поколения.

Ключевые слова: грузинская кинематография, «женское кино», представители, детерминанты, тенденции, статус, особенности, современное общество.

Author's bio:

Lela Ochiauri – Professor, Doctor of Arts Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University (Tbilisi, Georgia)
e-mail: lelaochauri@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Лела Очаури — өнертану докторы, Шота Руставели атындағы Театр және кино Грузия мемлекеттік университетінің профессоры
(Тбилиси, Грузия)
e-mail: lelaochauri@mail.ru

Сведения об авторе:

Лела Очаури — доктор искусствоведения, профессор Грузинского государственного университета театра и кино им. Шота Руставели (Тбилиси, Грузия).
e-mail: lelaochauri@mail.ru



«ТОМИРИС» ҚОЙЫЛЫ- МЫНДАҒЫ ҰЛЫ ДАЛА КӨРІНІСІ

МРНТИ 18.67.15

А. С. Еркебай¹

¹Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер
академиясы
(Алматы, Қазақстан)

«ТОМИРИС» ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ ҰЛЫ ДАЛА КӨРІНІСІ

Аңдатпа

Мақалада М. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының жиырма жыл бойы жүріп жатқан «Томирис» спектаклі қарастырылған. Тарихи тұлғаны сахнаға шығарудағы режиссерлік және актерлік ізденістерге жан жақты театртанушылық талдау жасалған. Сақ халқының ерлікке толы өмірі мен әрбір кейіпкердің болмыс-бітімі, мінез ерекшелігі Т. Жаманқұловтың режиссерлік ой тұжырымы арқылы көркемдік биікке көтерілгені айқындалған. Қойылымдағы тарихи шындық пен көркемдік шындық арасындағы байланысты ашуға талпыныс жасалған.

Тірек сөздер: қазақ театры, тарихи тұлға, режиссер, қойылым, актер

Кіріспе

Біздің еліміз сан ғасырлық тарихында кездескен ауыртпалықтар мен қиыншылықтарға қарамастан өзінің мәдени ерекшелігін сақтай алды. Ал Тәуелсіздік жылдары біз мәдени іргетасымызды одан әрі бекіте түстік. Бүгінгі таңда Қазақстанда барлық

ұлттардың өкілдері өздерінің ұлттық өнерін дамытып, насихаттай алады. Елбасы – Тұңғыш Президентіміз Н. Ә. Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» және «Ұлы даланың жеті қыры» атты мақалаларында ұлттық тарих пен мәдениетін білетін, сыйлайтын, өткенімен мақтанyp, бүгінгі күнін

бағалайтын, болашаққа оң көзраспен қарайтын ел үлкен жеістіктерге жететінін баса айтқан. Ұлы далада өмір сүрген әлемдік өркениетке өз үлесін қосқан тарихи тұлғаларды ұмытпай, олардың есімін, жасаған ерлік істерін, бүгінгі күні біздің бейбіт өмір сүруімізге, бақытты да білімді ұрпақ тәрбиелеуімізге қосқан үлесін сақтай отырып дәріптеуіміз керек. Ұлттық рухымыздың қайнар көзі саналатын театр өнері қазақ елінің ұлы тұлғаларының бейнесін сахнаға шығаруда үлкен мән береді. Осыдан ұлттық мүдде мен мақсат тоғысқан, ел идеологиясы қалыптасқан мемлекеттік саясатқа театр өнерінің де қосатын үлесі зор екенін аңғаруға болады.

Соңғы отыз жылда қазақ драматургиясында хан бейнелерінің жарқын келбетін танытатын пьесалар жарық көріп, республикалық театрлардың сахнасында үздіксіз қойылып келеді. Бұл қойылымдардан уақыттың талғамы мен талабының өзгергендігі айқын байқалады. Бұған Шахмарденнің «Томирис», Ә. Кекілбаевтің «Абылай хан», М. Байсеркеновтың «Абылайдың ақырғы күндері», М.Әуезовтың «Хан Кене», Д. Рамазанның «Абылай ханның арманы», «Кенесары – Күнімжан», А.Тілеуханның «Керей хан – хан Жәнібек», Р. Отарбаевтың «Бейбарыс сұлтан», Иран Ғайыптың «Шыңғысхан» т. б. пьесалар дәлел. Осы шығармалар бойынша қойылған спектакльдер театр репертуарында ұзақ тұрақтап, ондағы хан бейнелері, олардың сөздері мен ұстанған саясаты, ұлтын азаттық пен тәуелсіздікке жеткізу жолындағы ерлік істері бүгінгі ұрпақты туған ел-жерімізге деген сүйіспеншілікке баулып, патриоттық сезімдерін оятты.

Әдістер

Мақалада «Томирис» қойылымының тақырыбы, режиссерлік шешімі мен актерлік ойыны, сценографиялық жұмысына театртанушылық талдау жасалып, тарихи салыстыру, семантикалық, ғылыми жүйелеу секілді әдіс-тәсілдер кеңінен пайдаланылды.

Нәтижелер

Қазіргі кезеңдегі Қазақстан театр мәдениетінде тарихи спектакльдердің алатын орны зор екені байқалады. Талданған қойылымның халықтың патриоттық сана-сезімін көтерудегі ролі мен міндеті айқындалды. Томирисінің іс-әрекеті, күресі, сол тұстағы ел тұрмысының реалистік бейнесі, әдеби шындық пен тарихи шындықтың тұрғысынан алып қарағанда, бұл пьесаның қазақ драматургиясына, театр өнеріне қосылған өзіндік орны бар туынды. Сондықтан да «Томирис» қойылымы ұлттық театрдың даму процесіне қосылған қомақты дүние деп тұжырымдағанымыз дұрыс болар.

Дискуссия

1989 жылы Болат Жандарбековтың «Томирис» атты орыс тілінде жарық көрген тарихи романы оқырман қауымның жоғары бағасына ие болып, халқымыздың көне дәуірінен сыр шерткен елеулі көркем туындылар шоғырынан орын алды [1]. Араға жылдар салып сақ падишасы Томирис тұлғасы қазақ сахна төрінен өз орнын тапты.

Тұңғышбай Жаманқұлов 2000 жылы Қазақтың М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында қойған драматург Шахмарденнің «Томирис» трагедиясының да басты идеялық нысанасы – халықтың ғасырлар бойы аңсаған азаттық пен бостандық жолындағы күресі. Режиссер

халқымыздың көне замандағы ерлік істерін шынайы бейнелеген. Пьесаның мазмұнына, автордың ойына терең бойласақ, мұнда біздің бабаларымыз – сақтардың еліне, жеріне деген сүйіспеншілігі, ішкі-сыртқы жауға, қанаушылыққа қарсы күресі, әділет үшін айқасы суреттелген. Ежелден келе жатқан бақталастық пен билік, құмарлықтың нәтижесінен тайпатайпаға бөлінген ұлы Тұран даласының сол кездегі әлеуметтік жағдайы тарихи дәлдікпен көрініс тапқан. Шығармада негізгі идея ел тағдыры, жер тағдыры болғанымен басты кейіпкерлердің жеке тағдырлары да кең қамтылған.

Халқының бостандығы жолында жеке басының бақытын құрбандыққа шалған сақ патшайымы Томирис бейнесін сомдаған Дария Жүсіптің бойында батырлық пен сұлулық бірдей тоғысқан. Ол Томирисі әр қырынан көрсетуге күш салған. Жалғыз ұлына деген сүйіспеншілігі, ақырын айтқан ақылы, Спаргапистің Балқашты «тастап кетті, тақты тартып алады» деген күдік отын сөндіру мақсатымен әке мен баланы жақындастыруға барған патшайымның аналық характерін нанымды суреттеген. Қызу қанды, жас ұлының әркімнің сөзіне еруін, әкесіне жала жабуын, таққұмарлығын патшалық ақылмен басқан Томирис – Д. Жүсіптің сөзінен аналық мейірімнің, көзінен жалғыз баласына деген сүйіспеншілігінің лебі анық байқалады. Бірақ, Спаргапис ұрыс алаңынан қашып келгенде оның алдында мейірімді ана емес, сақ заңын екі етпей орындайтын патшайым тұрады. «Тегінді тап!» – деп ақырған патшайымнан кейін баласының өлі денесін құшақтап жоқтаған ананы актриса контрасты бояулар арқылы керемет бейнелеген. Томирисің елшісі Шұғыла ретінде парсылар шатырына

барып өзінің толымды ақылымен Кирді тоқтатып, райынан қайтарамын деп ойлағанымен, оны көргенде махаббаты тұтанып, жауласып келген парсы патшасына өз қолын, тағдырын іркілмей ұсынуға дейін барады. Әсіресе, Кир екеуінің қан байласқан сахнасында Томирисің оны айналып, күкештене де наздана күліп, әр сөзін әйелге тән еркелікпен айтып, махаббат отына толы жанарымен «патшалардың патшасының» басын айналдыруы сәтті шыққан. «Қаны тасып, желке тұсының солқылынан зардап шегіп жүрген Кир патша, Томирисің жұмбақтап айтқан «ақылымен» тамырындағы көтерілген қан қысымынан құтылады, сөйте жүріп скифтердің «емшілігіне» ғана емес, ерлігіне, қайсарлығына көз жеткізеді» [2, 133 б.], – деп режиссер бұл сахнаны түсіндіреді. Кирға ғашық болып, өзімен-өзі арпалысып, лаулап жанған жас денесі мен махаббат оты өртеп бара жатқан жанын қоярға жер таппай сахнада теңселе жүгіріп, жерге аунап, Көк тәңірге қойған сұрақтарына жауап ала алмаған Томирисің іштей мазасыздануын, көңіл-күй толқынысын Д.Жүсіп психологиялық толғаныспен жеткізді. Ғашықтық өртіне күйіп-жанып, бойына енген нәпсіні тоқтата алмай ұйықтап жатқан Кирға ұмтылған патшайымға тосқауыл болған Елесті шапалақпен ұрып жіберіп, кемпірдің ауыр алақаны өз бетіне түскенде ғана есін жиып, ендігін баса алмай үнсіз тұра қалуы – актриса шығарған сәтті сахналарының бірі. Бірақ Томирисің тәні – әйел, жүрегі – ана болғанымен, ол ең бастысы – сақ патшайымы. Кирдің кеңесшісі Мард патшасының тілхатын естірткенде махаббат сезімін жүрегінен бірден жұлып тастап, есін жиып бір сәтте өзгеріп шыға келеді. Сүйіктісінен махаббат сөздерінің орнына елімен

бірге соғыссыз оның қоластына кіруі туралы тілегін естіген патшайымның жүзі суытып, Мардқа қараған әр көзқарасында тәкаппарлық орнайды. «Қырық ру болсақ та жатырымыз бір», «Бізді құл қып ұстау қиын, тұяқ астында тапталмайтын жұртпыз», «Сарай мен қорғанға тығылып отырған тулақтай жұрт сары далаға сыймаған сақтарды қорқытпақ!», – деген актриса Томирис сөздерінің астарлы мағынасын көрерменге байсалды да нақты үнмен жеткізуде ерекше ден қойған. Д.Жүсіп Томирисінің екі ұдай сезім үстіндегі күрделі мінез-күйін, оның махаббаты мен арманын, өз елінің бостандығы жолында құрбан болуын, трагедиялық өмір болмысын өте иланымды, әсерлі, әдемі бейнеледі. Актриса соғыс апатына ұшыраған елімен, өзіне жақын адамдарымен азапты өмір кешкен сақ падишасы Томирисінің мінез табиғатындағы адамгершілік, адалдық, ерлік, тапқырлық сияқты асыл қасиеттерді өрнекті сахналық ойынымен жарқырата ашып көрсетті. Қойылымның финалында сүйікті жарынан, жалғыз ұлынан айырылған Томирисінің тағдыр тауқыметіне мойынсымай «Сақ біткен бізді тірі деп түсінсін. Біз сары далаға әлі сан рет ораламыз» – деген сөздері азаттық пен еркіндіктің рухын бүгінгі ұрпақ зердесіне жеткізгендей. Ал, сахна төріне қарай ақырын кетіп бара жатқанда бүкіл сақ жауынгерлерінің оның алдында тізе бүгіп тағзым етуі қазақ халқына тән қайсарлық пен өжеттілік қаншама асулардан өтсе де өшпегеннің белгісіндей. Томирисінің сан қилы сырын, қатпарлы қырын аша білген Д. Жүсіптің ойыны – шын шеберліктің озық үлгісі ретінде өз бағасын алған. Қазақ сахнасында патша әйелдің бірінші бейнесін жасаған актриса алдында үлкен міндет тұрды. Көне сақтардан бері қазақ

елінің өткен тарихының әр кезеңдерінен бастап бүгінгі күнге дейінгі қол жеткізген тәуелсіздіктің оңай келмегенін, бостандықтың жолында талай қаһарман ата-бабаларымыздың бастарын қауіпке тігіп, ерлікпен күрескенін – бүгінгі ұрпаққа сахна төрінен жеткізуге Д. Жүсіп жауапкершілікпен қараған.

Спектакльдің басты табысы – Оразхан Кенебаев кескіндеген Балқаш бейнесі диалектикалық бірлікте, қайшылық-қасиеті сом тұтастықта алынған. Актёрдің сырт сымбаты, батырға лайық тұлғасы мен ширақ әрекеті нанымды үндестік тауып, Балқаш бейнесі сақ жауынгерлеріне тән батырлықты, бектік пен тектілікті айқындай түскен. Балқаштың елін, жерін қорғаудағы табандылығын, жауына кекшілдігін, баласына деген мейірімділігін, жарына деген махаббатын, өз халқына деген сүйіспеншілігін батырға лайық әрекетпен актер нанымды ашқан. Жалғыз ұлын өлімге қия алмай, «елден кетсін» деген үкім шығаруы, Дай патшасының қанжарын қолына ұстатып соңғы деміне дейін Спаргапистің қасында болып әкелік парызын орындауы, «Сенде шешенің жүрегі, әкенің білегі бар еді» – деп өксіген жан айқайы көрерменді немқұрайлы қалдырмайды. Кенебаев Балқаштың мінез табиғатына тән ұлылық пен қарапайымдылықты бөлек-жара қарамай, оны характер тұтастығы етіп бейнелеуге ұмтылды. Еліне қауіп төнерін сезген ол жеті жылын өткізген өзге елден қол астындағы бес мың сардарымен қайтып оралу арқылы өліспей беріспейтін тектілік танытып, Кирдің басын өз қолымен алады. Спектакльдің финалында Ардаширдің улы оғынан өліп бара жатса да көмектесейін деп ниеттенген сарбаздарды ысырып, сүріне жүріп Кирдің өлі денесін сүйреген күйі патшайымның алдына тастап барып

өзі де құлайды. Балқаштай батырдың елі мен жері үшін, Томиристей жары үшін жасаған ерлік ісі көңілге көп сыр ұялатады, ұрпаққа үлгі болып қалады.

Саят Мерекеұлы – қандай күрделі роль болса да меңгеретін аса талантты актер. Бірақ тарихи мәні зор қойылымды көре отырып, Кирдің оған лайық роль еместігін байқадық. Бұл ойымызды «Бұл рольдегі Саят Мерекеұлының актерлік шеберлігіне шек келтірмейміз. Ол патшаның психологиялық толғаныстарын ашуға барған... Дегенмен, патша бейнесінің тиісті көркемдік деңгейге жете қоймағаны көрініп тұр. Актер мен режиссер Кирдің болмыс-пішініне, пластикалық қимыл-қозғалысына басқа бір тұрғыдан келіп, оны ірілендірудің жолын қарастырса – қойылымның ұтатыны ақиқат» [3, 7-9 б.], – деген Б. Құндақбайұлының сөзі толық растайды. Пьесада Томирис Кирді бір көргеннен-ақ ғашық болады. Ал, Мерекеұлының ойынынан мағынасыз қимылдайтын, ауруға шалдыққан, ұйқылы-оюу, не істеп, не қойғанын білмейтін Кирді көреміз. Сұлулығы мен батырлығы, байлығы мен билігі бір өзіне жетерлік Томирис мұндай адамға ғашық болды деу логикаға қайшы пікір. Осы жолда актер махаббат жолында пендешілік деген ұғымға терең бойламай, актер өз роліне басқа көзқараспен келсе деген ойдамыз. С. Мерекеұлы кейіпкер бейнесін «Жігіттің көркемі Кир патшадай болсын!» – деген Томиристің сөзін негізге ала сомдаса, ұлттық сахнадан патшалардың патшасын көрер едік. Бұл ойымызды С. Латиеваның: «Өзгелер бір сәттік пейіліне зар болып жүрген... Томиристің, көлеңкесінен қалтырап-дірілдеген Кир – Саятқа құлай қалуы қисынға келмейді. Әрине, «ғашықтық сұлулықты талғамайды». Әйтсе де сахнада дәлелді заңдылық қажет» [4, 2-3 б.], – деген

пікірі де дәлелдей түседі.

Болат Әбділманов Кирдің кеңесшісі Мардтың айлакерлігін, ішкі пиғылын сыртқа сездірмейтін қулығын, патшаға барынша жағынып, сеніміне ену үшін жанын салып қызмет ететін жағымпаздығын көрсетуге көңіл бөлген. Негізінен Әбділманов қандай кейіпкердің болмасын ішкі болмысы мен сыртқы кескін-келбетін жан дүниесімен шебер қабыстыра білетін тәжірибелі орындаушы.

Томирис пен Балқаштың жалғыз ұлы Спаргапис роліндегі Дулыға Ақмолда жас жігіттің албырттығын, сөзге сенгіш характерін, ішкі психологиялық ауыр күйзелісін, оның соңғы сәттегі ашу-ызасын келісті бейнеледі. Осыдан жеті жыл бұрын Балқаштың шешесі екеуін тастап кеткенін жас жігіттің әлі ұмыта алмай, жүрегінде кек сақтауын актер әрбір қимылынан, шешесімен тістеніп сөйлеген сөзінен, әкесіне алая қараған көзінен аңғартып тұрды. Ұрыстан қашқан сатқындарға өлім жазасы кесілетін сақ заңын білсе де Спаргапис – Д. Ақмолда соғыс даласын тастап кетеді. Бірақ жалғыз тұяғын өз қолымен өлтіруге қимаған Томирис пен Балқаштың алдында сақ заңын орындау міндеті тұр еді. Спаргапистің тірі қалуын ойлаған әке оған елден қуу туралы қатал үкімін шығарады. Бірақ көсемдер шығарған үкімді өзі орындап, Спаргапис сақ жауынгерлерінше өле біледі. Тек өліп бара жатқанда ғана әкесінің қадірін біліп, оның адалдығына таңқалып: «Өмірге екі Балқаштың қажеті жоқ деп қызғаныштан екеуін де жоқ қылдым-ау» – деп өкінішпен көз жұмуы актер ойынында жақсы ашылған. Сонымен бірге қойылымда автор мен режиссер Спаргаписті ХХ ғасырда Есік қорғанынан табылған Алтын адам бейнесінде алған. Мұны біз алтын костюм киінген

Спаргапистің денесін күміс табытпен жерлеу сахнасынан көреміз.

Спектакльге фантастикалық элемент және көне дәуір колоритін беріп тұрған кейіпкер Елесті – Торғын Тасыбекова мен Ғазиза Әбдінәбиева Жәдігөй кемпір емес, керісінше еліне жаны ашитын, ортақ мүдде үшін патшайымнан да сескенбейтін Томиристің ақылшысы, жамандықтан сақтап қалар қорғаушы, данагөй ана ретінде бейнелеген. Ол Кир сарайында патшаға көңілі ауған Томиристі пенделік қылықтан аман алып қалып, Тұран даласының иесіз жатқанын, оның бірден бір билеушісі өзі екенін үнемі есіне салып отырады.

Сақ әйелдері қоғамдық өмірдің барлық салаларына, тіпті соғыс шайқастарына да ерлермен бірдей белсене қатынасып, ерлік көрсетіп отырған. Грек авторы Ктеси: «Сақ әйелдері ержүрек келеді, соғыс қаупі төнгенде ерлеріне көмек көрсетеді» деп жазылған тарихи деректердегі сөздері осы қойылымның шешіміне дәлел. Томиристің батырлығымен бірге спектакльдегі өжет сақ қыздарының бірі – Амага патшайым мен оның «амазонкалар» әскері де өткен замандағы баба аналарымыздың қайратын меңзейді. Данагүл Темірсұлтанованың орындауындағы Амага – ұстамды, шын мәнінде тәкаппар ханым, ыстық сезіммен қатар қаталдық пен іскер ақылдылықтың иесі. Амага бойындағы қым-қиғаш сезім сәттерін амазонкаларымен соғыс биін билегенде, Балқашты көріп назданып, әскери қабілетімен қатар әйелдік қасиеттерінің бойында тоғысқандығын шебер ойынымен жарқырата ашқан Темірсұлтанова өз қаһарманын алғыр да қайсар жан кейпінде кескіндеді.

Трагедияны сахналаған режиссер драмалық шығарманың көркем-

идеялық мазмұнын ашып, жүйелі ойын, тапқырлығын, қиял жүйріктігін танытты. Т. Жаманқұлов қойылымды декорациялық көркемдеуде де трагедияның жанрлық сипатына сәйкес келісті шешім тауып, сахналық кеңістік пен көркемдік шарттылықты ескерген. Ол пьесада суреттелген әрбір құбылыс пен кейіпкерлердің ішкі әлемін, қаһармандық бағыт-бағдарын дәл анықтаған. Режиссер қойылым суретшілері Құрбан Ақбаев, Ерік Әдісбекпен бірлесе отырып, пьесаның көркемдік мазмұнына сай декорация жасаған. Сахнада Кир патшаның сарайы, Томиристің патшалығы, Амағаның шатыры, ұрыс даласы бірінен соң бірі әрекетке сай ауысып отырады. Әсіресе, Сақтың шексіз аспанмен тілдескен жусанды даласы, алыста көрінген жоталар, биік мұнараларда елі мен жерінің амандығын қорғап тұрған сақшылар, алтынмен көмкерілген Томирис патшайымның шатырлары спектакльге эпикалық сарын береді. Киім үлгілері де тарихи және этнографиялық дәлділіктерді байқатады. Сонымен қатар спектакльдің музыкалық көркемделуі де трагедия табиғатына лайықты шешіліпті. «Сахнаның бүкіл кеңістігін пайдаланған сценографиялық көркемдік, актерлер ойынындағы салтанатқа лайық астамшыл, өршіл пафос спектакльге эпикалық тыныс беріп, тарихи оқиғаның маңызын аспандатып тұр» [5, 5-6 б.], – деп өнертанушы М. Жұмабаева жазғандай режиссердің шығарманың ұлттық бояуын, патриоттық сезімін орынды пайдалануы туған жері мен елін сүйуге тәрбиелейтін саяси-әлеуметтік мәні үлкен, нағыз патриоттық рухтағы спектакль жасауға жетеледі. Б.Құндақбайұлының жоғарыда айтылған мақаласында: «Тарихи қойылымдарда

көпшілік сахналардың көркемдік шешімі жинақтылық пен нақтылықты талап ететіні белгілі. Спектакльде сол принцип сақталған. Режиссер оқиғаға тікелей араласпайтын кейіпкерлерді екінші планға орналастырып, авансценадағы әрекетін аяқтағандар сахнаның төріне қарай бет алып, солармен араласып кетуі – өтіп жатқан оқиғаға эпикалық ауқым, көркемдік тұтастық, шексіз кеңістік берген. Және сәтімен берілген жарық, композитор Әділ Бестібаевтың шығарманың мазмұнына сай жазылған музыкасы бұл мақсаттың орындалуына мол септігін тигізген» [3, 7-9 б.], – дегенін пікірінің жаны бар. Т. Жаманқұлов сақ халқының өзіне тән тұрмыс тіршілігін, олардың ерлікке толы өмірі мен табиғатын және әрбір кейіпкердің болмыс-бітімін, мінез ерекшелігін даралап көрсетуде режиссерлік ой-қиялының байлығын байқатты.

Спектакльдегі олқылықтардың бірі – шығарманың көркем-эстетикалық құнын төмендететін «қатын, ұрғашы» деген сөздердің жиі қолданылуы. Тағы айтып кететін жай – актерлердің сахнада бар екпінмен айқай салып сөйлеуі. Көркем тілмен жазылған пьеса сөздерінің астарлы мағанасының көрерменге толық жетпеуі осыған байланысты. Бірақ Т.Жаманқұлов өз ойын кейбір актерлер ойыны арқылы тұтас жүзеге асыра алмағанымен, трагедияның көркемдік табиғатын терең танығанын аңғару қиын емес. Сонымен қатар Балқаштың жеті жыл бұрын елі мен жерін, сүйікті жары мен баласын неліктен тастап кеткені пьесада да, қойылымда да ашылмай қалған. Десек те, шығарманың тарихи ерекшелігін, идеялық ой-бағытын дұрыс

түсініп, шынайы ашқан режиссер көп эпизодты трагедия оқиғалары мен кейіпкерлерін шеберлікпен жинақтап, сахналық тұтастыққа жетті.

Қорытынды

Қазақ драма театрының «Томирис» спектаклінің патриоттық рухты дәл сипаттайтын, ерлік-елдік сезімдерді оятатын қойылым болып шыққаны анық. «Томирис» – сақ дәуіріндегі қазақ халқының қаһармандық айбыны мен патриоттық сезімінің бірігуі арқылы бүгінгі ұрпақтың да мықты асулардан қаймықпай өте алатындығын сезіндіретін қойылым. Сондықтан еліміз ертеңіне сеніммен қол созған егемендік тұста қазақ халқының ерлік қасиеттерін бейнелейтін тарихи тақырыпты бұрынғыдан да терең жаңғырта түсу драматургтер мен сахна шеберлері үшін үлкен міндет болу керек. Шахимарденнің «Томирис» пьесасы қазақ театр сахнасында ұзаққа тұрақтады. Бұл шығарманы өз репертуарына Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық драма театры (реж. Р.Есдәулетов), Н. Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық қазақ драма театры (реж. Г. Мерғалиева) да енгізіп, жылдар бойы көне тарихымыздан асыл мұра болып жеткен оқиғаны өз көрерменіне паш етті. Томирисай тарихи тұлғаға деген қызығушылықтың барған сайын арта түскенін жуырда Астана қаласындағы М.Горький атындағы академиялық орыс драма театрының Қазақ хандығының 550-жылдық мерейтойына арнап Б. Жандарбековтың «Сақ патшайымы – Томирис» атты эпикалық драмасы да дәлелдейді (реж. Г. Мерғалиева).

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Жандарбеков Б. Саки: Исторический роман-диалогия. – Алматы: Жазушы, 1993. – 624 с.
2. Әл-Тарази Т. Сөз. 1 том. – Алматы: Нұрлы әлем, 2008. – 272 б.
3. Құндақбайұлы Б. Томирис мәңгі тірі // Қазақ әдебиеті. – 2000, тамыз-11. – Б. 7 – 9.
4. Латиева С. Ақиқатқа айналған аңыз // Жетісу. – 2000, тамыз-22. – Б. 2 – 3.
5. Жұмабаева М. Ұлы құрбандық // Егемен Қазақстан. – 2001, қаңтар, 31. – Б. 5 – 6.

А.С. Еркебай

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

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ В СПЕКТАКЛЕ «ТОМИРИС»

Аннотация

В статье рассматривается спектакль «Томирис», который уже 20 лет не сходит со сцены Казахского государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова. Сделан всесторонний театроведческий анализ режиссерских и актерских поисков в создании на сцене исторической личности. Выявлено, что в спектакле героическая жизнь сакского народа и характер каждого героя через режиссерское видение Т. Жаманкулова поднялся на высокий художественный уровень. Постановка пытается раскрыть связь между исторической и художественной правдой.

Ключевые слова: казахский театр, историческая личность, режиссер, спектакль, актер.

A. S. Yerkebay

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

IMAGE OF THE GREAT STEPPE IN THE «TOMIRIS» PERFORMANCE

Abstract

The article discusses the play "Tomiris", which for 20 years has not left the stage of the Kazakh State Academic Drama Theater named after M. Auezova. A comprehensive theatrical analysis was made of directing and acting searches in creating a historical person on the stage. It was revealed that in the play the heroic life of the Saka people and the character of each hero through the director's vision of T. Zhamankulov rose to a high artistic level. The production attempts to reveal the connection between historical and artistic truth.

Key words: Kazakh theater, historical figure, director, performance, actor.

Автор туралы мәлімет:

Анар Еркебай — өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: aerkeбай@bk.ru

Сведения об авторе:

Анар Еркебай — кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).
e-mail: aerkeбай@bk.ru

Authors bio:

Anar Yerkebay — candidate of Arts, associate professor at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: aerkeбай@bk.ru



МРНТИ 18.49.07

Г. Ж. Капанова ¹

¹Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық
өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ

Аннотация

Музыкальная выразительность для артиста балета является одним из наиболее важных сценических качеств. В связи с этим, процессу обучения классическому танцу присуща особенная педагогическая методика, направленная на согласованность движения с музыкой. Отмечается, что развитие музыкальной выразительности неразрывно связано с повышением общего уровня культуры и личностным ростом артиста балета.

Ключевые слова: хореография, музыкальная выразительность, сценический образ, профессиональная компетентность.

Введение

Согласно энциклопедическому определению «балет – это вид музыкального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Чуть позже понятие «музыкальное», было заменено на более широкое «сценическое», а

затем и вовсе – на синтетическое искусство. Однако и поныне балет и опера являются двумя самыми крупными театрально–музыкальными жанрами. Это свидетельство того, что, музыка не потеряла своей значимости, даже в условиях бурного развития альтернативных подходов

к пению и танцу. Более того, так называемые бессюжетные балеты без последовательного разворачивания событий выражают исключительно содержание симфонической или иной музыки. Следовательно, наиболее универсальное определение классического танца будет выглядеть таким образом: балет – это вид синтетического музыкально-театрального искусства, воплощенное в пластике человеческого тела. Поэтому одним из самых главных сценических качеств для артиста является музыкальность, которую правильнее было назвать музыкальной выразительностью.

Поскольку, как было сказано выше, балет – «история, написанная музыкой и рассказанная хореографией», то классическому танцу присуща особенная педагогическая методика, направленная на согласованность движения с музыкой. Выработка такой связи, а тем более единства с музыкальным текстом достигается годами педагогической, репетиционной и сценической практики. При этом совсем необязательно, что, столкнувшись с необычной музыкальной трактовкой создаваемого образа даже выдающийся исполнитель сумеет в равной мере проявить пластическую и музыкальную выразительность.

Дискуссия

Одним из главных условий создания точного сценического образа является соответствие движений музыкальному сопровождению. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки, была той средой воспитания выразительности, на которую опирались в своей педагогической деятельности выдающиеся балетные педагоги. Анализируя этот опыт, преподаватель

классического танца должен уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало. Когда по определению Зигмунда Лоланда, «танцовщик способен «жить», полностью находясь внутри выступления, в нем он может раствориться и превзойти различия между телом и разумом, между собой и социальным и физическим окружением» [1, с. 153].

Известный балетный педагог Николай Тарасов призывал своих коллег: «Не надо бояться проявления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения... Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации «заставит» учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца» [2, с. 16].

Но сказанное касается учеников хореографических училищ, а вот с состоявшимися артистами положение намного сложнее. В «Путях балетмейстера», говоря о принципах взаимодействия музыки и хореографии, выдающийся хореограф и педагог Федор Лопухов весьма остроумно обыгрывает словосочетания «танцы около музыки», «танцы на музыку», «танцы под музыку» и «танцы в музыку». Когда танец попадает в музыку – это полная гармония, когда ложиться на музыку – это эмоциональный фон, а когда исполняется под музыку – это ритмическое совпадение» [3, с. 101, 102].

Федор Лопухов стал основателем

самостоятельного жанра в балете – танцсимфонии. Метод симфонизма стал основой хореографических изысканий целого ряда выдающихся балетмейстеров Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса и многих других. Георгий Алексидзе в своей книге «Школа балетмейстера» отмечал, что при таком подходе «два искусства – музыка и хореография – объединились в одно целое, существуя самостоятельно друг от друга. Музыка давала основу – ритм, метр, эмоциональный фон, импульс для движения. Музыкальная драматургия стала движущей силой хореографических композиций. Партитура оживала в зримом воплощении. Балетмейстер переносил музыкальные приемы в хореографические построения...» [4, с. 68].

Хотя у сторонников такого слияния музыки и танца были не менее авторитетные и талантливые оппоненты. Михаил Фокин, известный своими революционными хореографическими взглядами писал в своей знаменитой книге «Против течения»: «Как же можно призывать одно из искусств (пластику) к вечному рабству у другого искусства (музыки)? Не рабство, а равноправный союз – вот форма для всякого слияния искусств. ... Музыка и телодвижения – это два разных языка, и если переводить с одного языка на другой, то дословный, подстрочный перевод всегда будет в художественном смысле ничтожен. Да и зачем переводить? Зачем говорить одно и то же на двух языках, да еще разом? Иногда музыка говорит там, где жест бессилён, иногда жест может сказать то, чего музыка не скажет» [5, с. 313].

Методы

При исследовании данного вопроса применялся комплексный

подход, основанный на системном анализе. В свою очередь, системный анализ предполагал использование следующих методов: абстрагирование и конкретизацию, индукцию и дедукцию, сравнение и экспертное оценивание.

Результаты

С точки зрения профессиональной компетентности система критериев музыкальности в балете обычно рассматривалась с позиций общего музыкально–ритмического воспитания. Исходя из этого, музыкальные компетенции – это совокупность знаний, способностей и практических умений, выработанных в процессе обучения и мобилизуемых в хореографической деятельности. Но если для развития ранних музыкальных способностей у детей существуют большое количество программ направленного действия (специализированное сольфеджио для учащихся хореографических училищ и др.), то для состоявшихся артистов балета подобные методики обычно не применяются. Происходит это отчасти и потому, что сами критерии музыкальной выразительности имеют весьма субъективный характер.

Для наличия музыкальности у среднестатистического артиста балета вполне достаточной считается его постоянная вовлеченность в репетиционный процесс, где обязательно присутствует аккомпаниатор, вносящий коррективы по темпу, ритму, размеру музыкального сопровождения. А поскольку художественный образ в балетном спектакле создается из трех составляющих: хореографии, музыки и драматургии, то «по умолчанию» считается, что артист балета просто обязан слышать и чувствовать музыку.

Однако в хореографической практике по этому поводу часто встречаются довольно резкие характеристики некоторых артистов балета: «танцует поперек музыки», «спешит», «плетется», а то и вовсе не слышит музыки – «глухой». Таким танцовщикам по меткому выражению балерины Майи Плисецкой «музыка танцевать не мешает». В тоже время в любой балетной труппе имеются ведущие солисты, которых отличает исключительная музыкальность.

Очевидно, что при исполнении заданной комбинации или создании сценического образа, артист балета согласовывает движения одновременно с мелодией, ритмом, темпом, размером и музыкальной динамикой. Поэтому даже одно только перечисление необходимых согласований с музыкой показывает важность развития выразительности такого рода.

Для точного соответствия хореографии с музыкальной первоосновой артисту балета необходимо строго придерживаться канонов музыкальной выразительности в репетиционной работе. Лишь при этом условии артисты балета могут сопоставлять заданные движения со своими мышечными ощущениями. Отвечая напряжением мышц на громкое звучание, уменьшая на тихое, ускоряя и замедляя движения соответственно темпу музыки, танцовщики приобретают умение тонко регулировать силу и скорость своих движений. В итоге у них формируются условно-рефлекторные связи между музыкой и движением, позволяющие танцевать точнее и лучше.

Наиболее ощутимо сказывается на характере движения недостаточная музыкальность танцовщика, как погрешность процесса обучения. Поэтому воспитание музыкальности

– это всегда стремление к четкой, но достаточно мягкой, легатированной фразировке исполнения балетных комбинаций. В этом случае мягкость техники движений будет постепенно приобретать пластическое разнообразие и емкость выразительных средств, свойственных классическому танцу. Очень образно говорит о связи музыки и движения в «Лебедином озере» балерина Наталья Макарова: «Музыка этого балета – как симфония, в которой – и за которой – танцуешь. Она ведет тебя за собой, властно подчиняет своей лирической стихии и буквально заставляет длить движение, как певцы держат ноту, выпевать танцевальную фразу. Поэтому я воспринимаю эту музыку наподобие арии и добиваюсь пропевания ее фраз, а паузы между ними заполняю экспрессивными нюансами и акцентами... Танцевать таким образом тяжелее, потому что когда стараешься заполнить музыку выразительностью пластики, это забирает всю твою энергию [6, с. 182].

Кроме того, для восприятия и осмысления услышанной музыки требуется определенный уровень общей культуры, зависящий от музыкального воспитания. Такая способность к пониманию услышанного называется музыкальной восприимчивостью. Основные принципы профессионального воспитания этого качества связаны с пониманием того, что музыка имеет множество аспектов: познавательный, воспитательный, интеллектуальный, рациональный, волевой, чувственный, эстетический, философский, духовный, этико-моральный и многие другие. В идеале, их гармоничное соединение с личностью артиста балета отражается в профессиональной деятельности.

Заключение

Преобладающий в обществе потребления тип, так называемого клипового сознания активно использует только развлекательный аспект присутствия музыки в жизни человека. Для того, чтобы музыка стала средством духовного обогащения личности артиста балета должны быть соблюдены несколько принципов музыкального восприятия: слушания-поиска, слушания-сопереживания, слушания-понимания, слушания – сопоставления, слушания-знания. То есть в самом общем виде – это постижение музыки, сопряженное с духовными переживаниями и эмоциональной реакцией, вызывающее ассоциативное мышление, рождающее музыкальные образы и понимание характера произведения.

При этом восприятие музыки должно стать художественным отражением явлений природы, человеческих чувств и переживаний, событий национальной и мировой культуры, а также выражением своего эмоционального содержания. Соответственно, понимание ценности музыкальных произведений будет происходить путем личного постижения

и сопереживания, а также за счет приобретения все новых знаний.

В зависимости от степени приобщения к музыкальному наследию человечества, социальных условий, духовного окружения и личных предпочтений складывается уровень музыкальной культуры артиста балета. Чем выше культурный уровень личности, тем соответственно богаче и ярче его музыкальная восприимчивость, а соответственно, и выразительность. Отсюда вывод – музыкальная выразительность танцовщика развивается через приобщение к музыкальному искусству в процессе профессиональной деятельности (слушание, овладение музыкальными инструментами, репетиционный процесс, создание сценического образа) и повышение общего культурного уровня. Важно понимать, что формирование музыкальной выразительности представляет собой непрерывный процесс постоянного накопления новых эмоций, знаний и умений, создающих новые возможности для профессионального роста

Список литературы

1. Анжела Пикард. Балет. Нарративы балетного тела. Боль, удовольствие, совершенство и воплощение идеала / Пер. с англ. – Хабаровск: «Гуманитарный Центр», 2018. – 212 с.
2. Тарасов Н. И. Классический балет. Школа мужского исполнительства. – Москва: «Искусство», 1981. – 479 с.
3. Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера: Учебное пособие. – Москва: ГИТИС, 2013. – 176 с.
4. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – 179 с.
5. Фокин М. М. Против течения. – Ленинград: «Искусство», 1981. – 510 с.
6. Макарова Н. Р. Биография в танце. – Москва: Артист. Режиссер. Театр. 2011. – 376 с.

Г. Ж. Капанова

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

БАЛЕТТЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ БЕЙНЕЛІЛІКТЕРДІҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ

Аңдатпа

Музыкалық бейнелілік балет әртісі үшін ең маңызды сахналық компоненттердің бірі болып табылады. Осыған орай, классикалық биді үйрету үдерісіне қимылдарды музыкамен үйлестіруге бағытталған ерекше педагогикалық әдіс тән. Музыкалық бейнеліліктің дамуы балет әртісінің жалпы мәдениет деңгейі мен тұлға ретінде дамуымен тығыз байланысты.

Түйінді сөздер: хореография, музыкалық мәнерлілік, сахналық бейне, кәсіби біліктілік

G. J. Kapanova

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

SOME ASPECTS OF MUSICAL EXPRESSION IN BALLET

Abstract

Musical expression is one of the most important stage qualities for a ballet dancer. In this regard, classical dance's teaching process is characterized by a special pedagogical technique aimed at coordinating movement with music. It is noted that the development of musical expression is inextricably linked with the general level of culture and the personal growth increase of a ballet dancer.

Key words: choreography, musical expression, stage persona, professional competence

Сведения об авторе:

Гульнара Капанова — магистр искусств, преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова. (Алматы, Казахстан).
e-mail: kapgul@mail.ru

Авторлар туралы мәлімет:

Гульнара Капанова — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: kapgul@mail.ru

Authors bio::

Gulnara Kapanova — master of arts, lecturer of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: kapgul@mail.ru



МРНТИ 18.41.45

Е. Б. Алиев¹, Н. С. Бекмолдинов²

^{1, 2}Т. К. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

ЗАМАНАУИ ЭТНО- ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛЬДЕРДІҢ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

ЗАМАНАУИ ЭТНО–ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛЬДЕРДІҢ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

(«Тұран» этно–фольклорлық ансамблінің негізінде)

Аңдатпа

Мақалада қазақ музыкасының тарихы, даму жолы, фольклорлық өнеріндегі синкреттік болмысының хәл–ахуалы зерттеліп, ерекшеліктеріне, сонымен қатар, қазіргі кездегі ансамбльдерде ойналып жүрген аспаптардың қолдану тәсілі мен әдіс-амалдарына кеңінен талдау жасалып, ғылыми тұрғыда сарапталады. Қазіргі таңда шығармашылығымен, репертуар кеңідігімен көпшілікке танымал «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің композициялары негізге алына отырып, топтың даму тенденциясы кеңінен зерттеледі.

Тірек сөздер: этно–фольклорлық ансамбль, композиция, репертуар

Кіріспе

Қазақтың музыкалық төл мәдениеті ғасырлар қойнауында тамырын жайған, өзіндік өшпес орны бар сап өнер. Қазақ халқы ХХІ ғасырдан бастап өзінің даму жолында жаңашылдық сатысын бастан кешуде. Қазақстанның өркендеуіне,

қоғамның дамуына үш мың жылдық тарихы бар ұлттық өнеріміздің байлығы дәйек бола алады. Жалпы көшпенді халық, оның ішінде қазақ елі өзінің осы уақытқа дейінгі тарихын, мәдениетін, бар өмірлік болмысын негізінен,

ауызекі түрде: өздерінің ән–күйлерінде, жырларында, аңыз–әңгімелерінде, ұрпақтан–ұрпаққа аманатқа қалдырған. Мұны ұлттық өнерді уақыт пен дәуірдің сүзгісінен өткізудің өзгеше жолы деп қарастыруға үлкен негіз бар. Себебі, көшпелі өркениетте жазу, тасқа басу мәдениеті кеш жетті. Бірақ, көшпенділердің жады бұл олқылықтың орынын толтырды. Яғни, олар ауызекі әңгімеде ұрпақтан–ұрпаққа тараған ән–күйлерде өзінің ұлттық болмысын, қалпын бұзбай сақтап қалды. Сондықтан, қазақ халқының әрбір әнінің, этно-фольклорлық мұраларының астарында үлкен ұлттық мағына, тәлім-тәрбие, ұлттың болмыс бітімі жатыр. Ендігі ұрпақ соны жіңішкелікпен аршып, мән–мағынасын ашып көрсете білу керек.

Әдістер

Фольклор – халықтың музыкалық мұрасы мен шығармашылығын жинайтын, зерттейтін ғылым саласы. Музыкалық фольклор қарастыратын мәселелердің ауқымы кең. Аталмыш жанр мәдениетінің тууына себеп болған қоғамдық – әлеуметтік құбылыстарды қамтып, халық музыка өнерінің өмірдегі колданысы мен орнын, ауызекі шығармашылығын, авторлық ән–күйлердің табиғатын қарастырады. Демек, бұл атаулардың өзара байланыстылығымен қатар, бір-бірінен айырмасы да бар. Муз. фольклордың тұрмыс-салтқа байланысы («Жар-жар», «Тойбастар», «Шілдехана», «Сыңсу», «Жоқтау», т.б.) салтанаттық фольклор үлгілерін, өнердің синкреттік сипатын, музыкалық-эпикалық дәстүрді (жыр, толғау, терме, желдірме), халық әндерінің жанрлық-көркемдік сипаттарын, халық аспаптарын (қобыз, домбыра, сыбызғы, асатаяқ, дабыл, даңғыра, кепшік) [1, 65б.], осының барлығын біріктіре білген

ұлттық өнердің үлкен өзегі. Дегенмен, қазақ этно-фолклорлық ансамблі уақыттың және дәуірдің талабына сәйкес әр уақытта өзінше қалыптасып, дамып отырды. Мысалы, Қазақстандағы алғашқы фольклорлық–этнографиялық ұжым қайталанбас талант иесі, ғажайып композитор Н.Тілендиев жетекшілік еткен «Отырар сазы» фольклорлық–этнографиялық ұжымы болды. Кейін «Шертер» фольклорлық ансамблі 1974 жылы Арқалық (бұрынғы Торғай облысы филармониясы жанынан) қаласында ұйымдасқан еді. Ансамбльде тұңғыш рет қазақтың көне халық музыкалық аспаптары шертер, жетіген, сырнай, шаңқобыз, асатаяқ, қамыс сырнай, т.б. пайдаланылды. Үш ішекті шертепелі көне музыкалық аспаптың бірі «шертер» ансамбльдегі басты аспап саналды. Ансамбль репертуарынан сирек орындалатын қазақтың халық музыкалық шығармалары (терме, күй, ән мен билер) кең орын алды.

«Ғасырлар пернесі», «Сазген», «Адырна», «Алтынай», «Сарын» т.б фольклорлық ансамбльдер осы өнердің одан әрі дамып өркендеуіне үлкен үлесін қосты. Бүгінгі таңда қазақтың төл өнерін заманға лайықтап, бейімдеген зерттеуші Болат Сарыбаев, осы күнге жеткен әртүрлі музыкалық аспаптардың бірталайынын тарихын мән–мағынасын ғылыми тұрғыда зерттеп жеткізді. Осы байырғы аспаптарды түрлі формада тыңдарман қауымына жеткізумен қатар, аға буындарымыздың жолын қуып ұмыт болған дәстүрлі музыканы қайта жаңғыртып жүрген бірнеше этно-топтар бар. Соның ішінде «Тұран» этно–фольклорлық ансамблінің алар орыны айрықша.

Нәтижелер

«Ертеде Түркістанды Тұран дескен, Тұранда ер түрігім туып-өскен...» [2, 86 б.] – деп ақын Мағжан Жұмабаев жырлағандай, тур деп аталған көшпелі бабалар ең жайлаған Тұран – Түркістан өлкесінің көне атауы болған. «Авеста» мен Фирдоусидің «Шахнамасында» бұрын бір болған Иран мен Тұран елінің өзара байланысы мен тайталасы айтылады. Тұрандықтар деп сақ, массагет, кушан, оңтүстік эфталиттер, солтүстік ирандық халықтар аталған. Түріктердің болашағы көптеген ұлттарға қарағанда берік» деп бағалаған. Леон Каэн 1896 жылы Парижде «Азия тарихына кіріспе» (Introductional Histoire de l'Asie) еңбегінде «Батысқа өркениетті алып келген – Тұран ұрпағы» [3, 25 б.]-деп жазды.

Тұран – Түркілер мекен еткен жер болғандықтан «Тұран» ансамблінің аталуы да осы түркілік салт–дәстүрді, әдет–ғұрыпты, көне әуендік үндестік пен байырғы қоңырлықты сақтай отырып, қайта жаңғыртуында. «Тұран» фольклорлық–этнографиялық ансамблі Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы студенттерінің бастамасымен 2008 жылы ұйымдастырылды. Ансамбль құрылмас бұрын оның мүшелері «Сарын» фольклорлық ансамблінде консерватория қабырғасында оқып жүріп, өнер көрсетіп жүрген. Кейіннен өздері бөлініп шығып, жеке ансамбль болып құрылады. Ансамбль қазіргі мәдениет және спорт министрі, қазақ өнерінің жанашыры, ұлттық өнердің дамуына елеулі үлес қосқан айтулы тұлға Ақтоты Райымқұлованың тікелей атсалысуымен құрылды.

Бұл ансамбльдің құрылуының негізгі мақсаты– ескі архаикалық аспаптардан жаңа дыбыстарды іздеу арқылы жаңа шығармашылық бағытта орындау

тәсілдерін жанжандырып, жаңғыртып, бүкіл әлемге қазақ музыкасын, ұлттық аспаптарының өзіндік ерекшелігін таныту. «Тұран» этно–фольклорлық ансамблі әу баста алдарына қойған осы мақсаттан ауытқыған жоқ. Олар ата–бабамыздан қалған алтын мұраны көз қарашығындай сақтап, байырғы төл дәстүрді жалғастырумен қатар ұмыт бола бастаған ұлттық аспаптар сүйемелдеуімен ер түріктің жауһар жыры мен гауһар күйін жаңғырты, қолданысқа енгізіп келеді. Айтар болсақ, көптен ұмыт болған мессырнай, қамыссырнай, үскірік, мүйіз сырнай, ұра сияқты т.б. аспаптарды қайта қолданысқа енгізді. Сонымен қатар, көмеймен ән айту мәнерін өзара үндестіру арқылы көне сарынды заманауи тұрғыда қайта жаңғырту мақсатында қолданысқа енгізіп, қарғыра, сығыт тәсілдерін өз шығармаларында қолданып келеді. Жалпы «Тұран» ансамблінде 30–дан астам халықтық саз аспаптары бар. Атап айтар болсақ ансамбль мүшелері -сыбызғы, сазсырнай, домбыра, мессырнай, қамыс сырнай, жетіген, қылқобыз, шаңқобыз, шертер, шіңкілдек, даңғыра, дауылпаз сынды ескірген аспаптардың үніне жан бітірді.

Дискуссия

Тұранның авторлық шығармаларының ерекшелігі тыңдарман қауымға өте жетімді. Себебі, қазақ халқының зарын немесе қуанышын аспап арқылы барынша жоғары деңгейде орындауында. Ол тек аспапта шебер орындалумен шектелу емес, орындалған әр дыбысын эмоциялық түрде жеткізе білуінде. Тұран ансамблінің 11– жылдық тарихы болса да, осы уақытқа дейін қырақтан астам авторлық шығармаларының ешбірінің нотасы сақталынбаған, түсірілмеген. Баяғы

ата–бабамыздың үрдісін жалғастырушы бұл ансамбль құйма құлақпен үйрену және өз шәкірттерін де осылай тәрбиелеуде. Себебі Құрманғазы, Тәттімбет, Дина, Қазанғап сияқты ұлы дүл–дүл күйші бабаларымыздың күйлері кейінгі ұрпаққа тыңдап үйрену әдіс-тәсілмен біздің заманымызға дейін еш өзгеріссіз жетті. Ол уақытта техниканың енді дамып келе жатқан дәуірі болғандықтан мүмкіндік болмаған. Кейіннен әр күйлері нота тілінде ақ қағазға түсіріліп, қазіргі таңда қазақ өнерінің саңлақтары бертін келе жазылып алынған аудиотаспалар арқылы күйлерді үйреніп шыңдалуда.

Ансамбль Қазақстанның «Мәдени мұрасы» мемлекеттік бағдарламасын іске асыруға белсене араласуда және дүние жүзі бойынша өтетін мәдени іс-шаралық концерттерге қатысып келеді. Тұран ансамблі осы 11-жылдың ішінде әлемнің 70–мемлекетінде 800–ге таяу шығармашылық концерттерін берген. Атап айтсақ: Израиль, Түркия, Қытай, Оңтүстік Корея, Венгрия, Германия, АҚШ және Франция, Испания, Өзбекстан және т.б. көптеген елдерде өткен конкурстар мен фестивальдердің лауреаты атанды. Нью–Йорктегі Carnegie Hall, Вашингтондағы Кеннеди орталығы, Берлиндегі концерттік үй және т.б. сияқты ансамбльдің шығармашылық жұмысы туралы Discovery, BS Asahi (Жапония) арналары фильмдер жасады. Үздіксіз дамып, толығып отырған топтың шығармашылық репертуары көптеген қазақстандық және шетелдік тыңдаушылардың қызығушылығын тудырды.

2011 жылы «Тұран» ансамблінің «Ер Тұран» атты күй жинағы ҚР Тұңғыш Президенті – Елбасы қорының қолдауымен жарық көрді. Бұл жинақтың ішіне 11 шығарма енді. Айтар болсақ,

«Ертұран» (сөзі И. Сапарбайдікі), «Мұқағали толғауы» (әні С.Шаханұлы, сөзі М. Мақатаевтікі), «Жарапазан» (халық әні, өз сөзімен толықтырған С. Медеубек), «Қайыстың зары» (Ш.Құдайбердиевтікі «Ләйлә-Мәжнүн» эпосынан), «Ортеке» (Тұран ансамблі), «Аққу» (Н.Тілендиев және Тұран ансамблінің өңдеуінде), «Аңшылық» (сөзі С.Медеубектікі және Тұран ансамблі), халық әндерінен – «Елім-ай», «Шилі өзен» М. Сәдуақасованың жеке орындауында, «Қара жорға» (халық әні), «Іңір» атты шығармалар жарық көрді.

Аталмыш этно–фольклорлық ансамбль жаңа дыбыстарды үнемі іздестірумен қатар, музыкалық идеялардың жаңа формалары бойынша белсенді батыл қадамдар жасайды. Ансамбльдің репертуарында түрлі аспаптық композицияларға, атап айтсақ: камералық, симфониялық, халықтық оркестрлерге арналған шығармалар бар. Бұл симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен – Шыңғыс Айтматовты еске алуға арналған «Жәмила», «Дала сыры», «Толғау» өлеңдері орындалды. Музыка авторы – белгілі қазақстандық композитор Ақтоты Райымқұлова. Халықтық және симфониялық музыканың ерекше дыбысы қазақ халқының тарихын таңқаларлықтай дәлелдеді.

Тұранның халыққа танымал, өзіндік ойып алар орны бар бірнеше композициялық шығармаларына талдау жасасақ, соның ішінде 2008 жылы ең алғаш шыққан «Қазақ елі» шығармасына кеңінен тоқтала кетейік

Бұл шығарма қазақ елінің асқақ та айбынды, жауынгерлік рухқа толы, өзгеше болмысын сипаттайды. Мысалы, ақиық ақын Мұқағали Мақатаевтің «Қазақ жері» өлеңінің:

«Пай! Пай! Пай! Киелі неткен жер!
Батырлар дүрілдеп өткен жер,
Тұлпарлар дүбірлеп төккен тер,
Ғашықтар бір-бірін өпкен жер,
Сарылып сал-сері кеткен жер.
Бас иіп, иіскеп топырағын,
Тағзым жасамай өтпеңдер!» [4, 125 б.]

– жолдарын шығармаларының өзегі етіп, тыңдармандарына айрықша рух силады. Бұған дейін поэзия түрінде алғаш рет ансамбль құрамында өлең оқу кездескен емес.

«Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің еңгізген жаңалықтары өз алдына бір төбе. Мысалы, елімізде көмеймен ән айту дәстүрін Еділ Құсайынов тек бір дыбыс алу арқылы әр түрлі аспаппен жалғыз өзі айтып келген. Ал «Тұран» болса, бұл дәстүрді өзгеше дамытып түрлендірді. Яғни, олар Махамбеттің жырына өзгеше мақам, айрықша әуен қоса отырып, көмеймен жырлап көркем түрде жеткізді. Сонымен қатар, ансамбль құрамына қыл қобыз аспабымен желдің дыбысын әрлеуді еңгізді. Қазақ елінің барлық көрінісін, батырлығын, табиғатын әсемдеді. Қобыз аспабымен қасқыр үнін музыкалық әдістермен, жетігенде - судың сылдырын, домбырда- аттың шабысын көрсетті. Осындай көпке мәлім «Тұран» ансамблінің бойтұмарына айналған бұл туындыларды кез келген сахна төрінен естуге болады. Мысалы, би топтарының көпшілігі арнайы осы шығармаға би қойып өнер көрсетіп жүр. Келесі, кино әлемінде саундтрекке айналған, ансамбльдің айрықша шығармаларының бірі «Ер Тұран».

Шығарма алғаш «Өрлеу» деген атпен дүниеге келген. Кейіннен атауына өзгерту енгізілді. Композицияның сөзін жазған Исрайл Сапарбай. Қазақ өнерінде ұрмалы аспаптар тек әсемдік ретінде қолданылып, бірінші

қағыстарға көңіл бөлінсе де, еш уақытта екпін түсіріліп ойналмаған. Тұран ансамблі эксперимент ретінде барлық шығарманы ұрмалы аспаптың, яғни даңғыра аспабының ырғағына көңіл бөлу арқылы және ұрмалы аспаптың жаугершілік заманында жаудың келе жатқанын ескерту мақсатында қолданса, Тұран ансамбль құрамымен дабыл қағу, рухты ояту, намысты ояту мақсатында ең алдымен ұрмалы аспапты қолданды.

«Тұран» ансамблінің репертуарындағы ең кеңінен таралған музыкалық шығарма, жалпы Түркия елінің саяси партияларының әнұранына айналған және «Ертұғырыл» телехикаясының саундтрегі ретінде қолданылған. Қазіргі кездегі тарихи киноларда да жиі қолданылады. Сонымен бірге, Мұхтар Әуезов театрының қойылымдарында соғыс, шайқасты, батырлықты көрсететін сахналарына спектакль атмосферасын беруде үлкен роль атқарып жүр. «Ер Тұран» шығармасының негізгі ойы барлық түркі елдерін бірігуге шақыру, қазіргі таңдағы жаһандық мәселелерге байланысты рухты ояту, сұйылып бара жатқан жастарымызға ой салу. Ансамбльдің дәл осындай рух көтеретін, намысты оятатын шығармалардың бірегейі «Ұлы Тұран Мәңгілік» шығармасы.

«Ұлы Тұран Мәңгілік» деп ұрандатқан ансамбль Тұран ойпатында мекен еткен түркі тілдес елдердің ерлігін айтуымен қатар, қазіргі ұрпаққа ата-бабаларымыздың сол ерлігін еске салу мақсатында орындалып жүр.. Шығарма сөзін жеті буындық жыр мақамында жазған – Бақыт Беделхан. Бұл композицияның ерекшелігі ансамбль құрамында «қамыс сырнай» атты қазақтың көне музыкалық аспабы алғаш рет қолданылған. Сонау сақ тайпаларының заманынан бастап,

қазіргі заманға дейінгі кезеңдерді жырлайтын бұл шығарма:

«Сақтан қалған салтымды, Ғұннан қалған ғұрпымды,
Түп қазыққа байлаған, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Түркіден қалған жұртымды, Жәнібек-Керей ту қылып,
Ұлық қылған ұлтымда, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Есімнің ескі жолымен, Қасымның қасқа жолымен,
Көрінген Тәуке төрінен, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Абылайы жыр болған, Тұғыр болған, ту болған,
Кеңесары мұң болған, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Кәрісің бе, жассың ба, кеуде толған тасқынға,
Алаш туы астында, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Көк бөрідей тегі бар, Жер ұйықтай жері бар,
Қазақ деген елі бар, Ұлы Тұран мәңгілік!
Аштықта азып көрмеген, Жоқтықта тозып көрмеген,
Өлсе де намыс бермеген, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Ажал оғын атса да, бір-біріндеп сатса да,
Жазықсыз жала жапса да, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Ақындары ар болған, Батырлары нар болған,
Бір тәңірге жар болған, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Тектіден туған тек болған, Кер заманға кек болған,
Айтқан сөзі серт болған, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Қазақтықтың құнары, Жүрегінде жыр әні,
Азаттықтың жұмағы, Ұлы Тұран Мәңгілік!
Қолдан намыс бермеген, жер бесігін тербеген,
Өлсе де намыс бермеген, Ұлы Тұран Мәңгілік» [5, 18 б.]

-деп адамзат рухын оятарда ерекше сезім силары хақ.

Үш бөлімнен тұратын композицияның алғашқы бөлімінде көне кезеңнің сағымдары (архаикалық мәдениет) елестесе, екінші бөлімінде көз алдымызға жиналып жатқан саңмындаған батырлардан құралған әскери жасақтың бейнесі көрінердей. Кейін жырдың өзі басталады. Шығарма 2016 жылы 16 желтоқсанда «Голос Великой степи». Заключительный концерт V «Абязов-фест» атты фестивалінде Камералық оркестрге лайықталынып, алғаш рет Қазан каласында Ла Примера оркестрімен орындалды. Жеті буынды, Қызылорда өңірінің жыр мақамдарына ұқсастырылып жазылған. Келесі талдайтын шығармамыз «Қилы заман» композициясы. «Қилы заман» - Мұхтар Әуезовтің повесі желісінде

жазылған музыкалық шығарма. 1916 жылғы Ұлт-азаттық көтеріліс желісі бойынша дүниеге келген. Алғаш рет үш ішекті домбырамен шығарылған, кейін ансамбльге лайықтап өңделген. Шығарманы тыңдарман тыңдаған сайын көзіне жас алмай тұра алмайды. Себебі, әр адамның өзінің өмірінде көрген қиын кезеңдер болуы мүмкін. Өақсы мен жаман қатар жүреді демекші, бұл шығармада Қазақ болып, жеке ел болғалы көптеген қиыншылық кезеңдер кездесті. Сол қиыншылық кезеңдерде марқұм болған ата-бабамыздың ерлігін еске ала отырып шыққан шығарма – «Тұран» ансамблі репертуарындағы орындалатын композициялық құрылымы жағынан ең күрделі шығармалардың бірі

«Ортеке» – 2010 жылы «Тұран» ансамблі Халықаралық «Ортеке» фестивалінде Гран-При иегері атанды. Ата-бабаларымыздың театр қойылымы сияқты, «Ортеке» өнері ХІХ ғасырдың басында қазақ даласында кеңінен таралған. «Ортеке» арнайы жасалған тұғырға орнатылады да, домбырашының саусағына жіппен байланады. Күйші аспапта ойнай бастағанда, перне басқан саусақтардың қозғалысымен қуыршақ әсем биге баса жөнеледі. «Тұран» орындайтын «Ортеке» шығармасында өмір сабақтастығы әуен арқылы немесе үш қуыршақтың көрінісімен бейнеленеді. Өмірдің үш кезеңі. Ол – бала кезең, орта буынғы кезең және қарттық кезең [3]. Шығарманың бірінші бөлімінде шертер аспабының қоңыр үнімен Абзал Арықбаев үлкен қарт кісінің бейнесін баяндайды. Яғни, алдыңғы буынғы аталарымыздың айтқан салиқалы сөздерін сипаттайды. Кейінгі бейнеде орта буындағы жастардың құлшынысы көрсетіледі. Жастардың ойын-сауық құруы, ауылдағы тойды домбыра аспабымен Бауыржан Бекмұханбет жеткізеді. Ал үшінші кезеңде – еш уайымсыз, ойын күлкімен өткізген балалық шақ. Бұл кезеңде Серік Нұрмолдаев шіңкілдек немесе балақай домбырада ортекені билету арқылы сүйемелдейді.

«Бүркіт» – ҚР Тәуелсіздік символымен тікелей байланысты. Бұл шығармада Бүркіттің даусы қобыз аспабымен ең алғаш рет орындалған. Шарықтау шыңы, яғни кульминациясы ұрмалы аспаптар арқылы жеткізілген. Шығармада қыран бүркіттің бейнесі анық көрсетілген. «Тұран» ансамблі орындайтын ең қысқа шығарманың бірі. Шығармада тәуелсіз қыран Бүркіттің жоғарғы әлемде еркін ұшып жүргені бейнеленеді.

«Тұран»-ның қазақ музыкасына енгізген жаңалықтарының бірі – алғаш рет фольклорлық аспаптардың симфониялық оркестрмен үндестік тауып, бірігіп шығарма орындауында. Он жыл ішінде ансамбльге арнап Қазақстандағы белгілі композитор Ақтоты Райымқұлова бірнеше симфониялық шығармалар жазса, бүгінде ағылшын композиторы К.Дженкинс те өзінің шығармаларын ансамбльге лайықтап жазуда. Сонымен бірге, Израильдің симфониялық оркестрінің қазақстандық ансамбльмен шығармашылық байланыста болуды дәстүрге айналдырғанын біздер әрқашан да мақтаныш тұтуымыз керек.

Қорытынды

Бүгінгі күнге дейін мұра болып, сақталып келген этно-фольклорлық аспаптар қазіргі таңда түрлі фольклорлық ансамбльдерде қолданылып келсе де, жан-жақтылы зерттеуді талап етеді. «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің шығармашылығына терең үңілу ұлтымыздың ұмыт болған ұлттық аспаптарымызды жете танып қана қоймай, ұлттық болмысымызды да жан-жақты білуімізге де кең жол ашады. Яғни, біз жоғарыда тілге тиек еткен ансамбльдің әрбір туындысы тарихпен ұштасып, болмысымызбен біте қайнасып, салт-дәстүріміздің жарқын үлгісі іспетті. «Тұран» этно-фольклорлық ансамблінің шығармашылығын жете түсіну жалаң музыкалық танымымызды арттырып қана қоймай, ұлтымыздың байырғы түсінік пайымына қайта оралуымызға үлкен мүмкіндік береді. Ең бастысы «Тұран» этно-фольклорлық ансамблі ескі әуендерімізбен байырғы аспаптарымызды заманға лайықты

жаңа үлгіде жаңғыртып тыңдарманға ұсына білді. Қандай да бір өркениет өзінің рең бояуын жоғалтпай уақыттың қатаң сүзгісінен сүрінбей өте алса, ол шынымен де адамзатқа ортақ мәдениет жауһарына айналады.

Аталмыш ансамбльдің тереңнен тамыр тартқан жаңаша үрдісі дәл осы мүддені өздеріне темірқазық еткендей. Біз жоғарыда мұның мән мазмұнына қысқаша тоқталдық. Алдағы уақытта осы тақырып кеңінен зерттелуді қажет етеді.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Алшанов Р. А., Аханов С. А. – Алматы: Қазақстан рекордтар кітабы «КинЭС», 2018. – 720 б.
2. Жұбанов А. Өн-күй сапары. – Алматы: Өнер, 1975. – 245 б.
3. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Жалын, 1981. – 390 б.
4. Медеубекұлы С. Сазды аспаптар сыры. – Алматы: Өнер, 1996. – 540 б.
5. Ербол М. Қазақстандағы қазіргі заманғы фольклорлық-этнографиялық ансамбльдер // Saryn art and science journal. №4 (17) 2017. – Б. 74 – 79.

Е. Б. Алиев, Н. С. Бекмолдин

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

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЭТНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ АНСАМБЛЕЙ

(на основе этно-фольклорного ансамбля «Туран»)

Аннотация

В статье рассматривается история казахской музыки, путь развития, состояние синкретной действительности в фольклорном искусстве, анализируется с научной точки зрения, говорится о методах и приемах использования современных инструментов в ансамблях. В настоящее время широко изучается тенденция развития группы, исходя из композиций этно-фольклорного ансамбля «Туран», популярного своим творчеством, широким репертуаром.

Ключевые слова: этно-фольклорный ансамбль, композиция, репертуар.

E. B. Aliev, N. S. Bekmoldinov

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

FEATURES OF DEVELOPMENT OF MODERN ETHNO-FOLKLORE ENSEMBLES

(Based on the ethno-folk ensemble «Turan»)

Abstract

The article deals with the history of Kazakh music, the way of development, and the state of syncretic reality in folk art. It is analyzed and analyzed from a scientific point of view, as well as methods and techniques for using modern instruments in ensembles. Currently, the trend of the group's development

is widely studied, based on the compositions of the ethno-folk ensemble «Turan», which is popular for its creativity and wide repertoire.

Key words: ethno-folk ensemble, composition, repertoire

Авторлар туралы мәлімет:

Ержігіт Алиев – Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты;
e-mail: erzhibit.aliev.1994@mail.ru

Бекмолдинов Нартай Сағымбекулы - Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының дәстүрлі музыка өнері кафедрасының ұстазы, Алматы, Қазақстан.
e-mail:nartaybekmoldinov@hotmail.com

Сведения об авторах:

Ержигит Алиев – магистрант 2 курса Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова;
e-mail: erzhibit.aliev.1994@mail.ru

Бекмолдинов Нартай Сағмбекулы, преподаватель кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова, Алматы, Казахстан.
e-mail:nartaybekmoldinov@hotmail.com

Author's bio:

Erzhibit Aliyev – 2nd year master's student of the Academy of arts.
T. K. Zhurgenov;
e-mail: erzhibit.aliev.1994@mail.ru

Bekmoldinov N.S.— teacher in traditional music art of the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan
e-mail:nartaybekmoldinov@hotmail.com



МРНТИ 18.49.15

Т. Ж. Молдалим¹, Д. Д. Уразымбетов²

^{1, 1}Казахская национальная академия искусств им. Т.
К. Жургенова (г. Алматы, Казахстан)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ А. А. ТАТИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ КАЗАХСТАНА

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ А. А. ТАТИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Айгуль Абикеновна Тати – известная казахстанская танцовщица, педагог и хореограф, заслуженная артистка Казахстана, доцент искусствоведения, лауреат национальной театральной премии «Сахнагер» в номинации «Лучший хореограф», балетмейстер-постановщик театра «Astana Ballet». За свою творческую деятельность она осуществила множество хореографических постановок в различных танцевальных коллективах. Сегодня А. А. Тати продолжает неустанные поиски в обогащении и развитии высоких традиций казахского танца, заложенных ее предшественниками, стремясь передать современной молодежи все лучшие достижения национальной хореографии. В статье впервые систематизируются хореографические постановки А. А. Тати в различных хореографических коллективах Казахстана.

Ключевые слова: Айгуль Тати, балетмейстер, хореограф, педагог, хореография, казахский танец, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, Astana Ballet.

Введение

Казахский танец является одним из культурных достояний страны. На сегодняшний день он подразделяется на фольклорный, народный, народно-сценический, стилизованный стили. В 1934 году с появлением

профессионального балетного искусства в стране Казахскому Государственному музыкальному театру (ныне Государственный академический театр оперы и балета им. Абая) была поставлена задача развития национальной культуры. С этого периода

казахский народно-сценический танец внедряется в репертуар казахстанских театров и концертных организаций «изучается в специальных учебных заведениях и широко бытует в коллективах художественного самодеятельного искусства республики» [1].

С 2016 года открыла двери Казахская национальная академия хореографии в столице Нур-Султан, в которой функционирует научно-методическая лаборатория казахского танца. Здесь же проводятся республиканские конкурсы казахского танца и мастер-классы с ведущими специалистами казахского танца с целью сохранения и развития национальной культуры.

Большую роль в сохранении и развитии казахского танца играет творчество Айгуль Абикеновны Тати. Более 40 лет она работает в сфере хореографического искусства и образования. За период своей творческой деятельности она исполнила большое количество хореографических композиций на многочисленных сценах внутри страны и за рубежом, преподавала в Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева, Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж. Елебекова, Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, Казахской национальной академии хореографии. А. А. Тати является создателем уникального методического пособия для дисциплины «Теория и методика преподавания казахского танца» [2], которое стало настольной книгой для многих педагогов казахского танца.

Помимо исполнительской и педагогической деятельности А. А. Тати осуществила множество постановок хореографических миниатюр в

различных коллективах и театрах Казахстана, создала танцы в оперных спектаклях НТОБа им. К. Байсеитовой, ГАТОБа им. Абая, ГТОБа «Астана опера». Сегодня она продолжает свою деятельность в качестве балетмейстера и репетитора в столичном театре Astana Ballet.

Изучение творческой деятельности А. А. Тати и в частности ее авторских постановок казахских танцев может оказать вклад в развитие национальной хореографии, а также в образовательный процесс хореографического искусства Казахстана.

Методы

Авторы применяют в настоящей работе аналитический, сопоставительный, описательный методы, а также методы архивно-изыскательной работы и интервьюирования, которые способствовали раскрытию предметного и научного аппарата статьи.

Результаты

В ходе проведенного исследования были выявлены принципы работы А. А. Тати в танцевальных коллективах, раскрыта ее балетмейстерская и репетиторская деятельность в театре Astana Ballet. Как хореограф-постановщик она сотрудничала с танцевальными коллективами страны учащимися АХУ им. А. В. Селезнева, эстрадным ансамблем «Гульдер», ансамблем «Қос алқа» при РЭЦК им. Ж. Елебекова, театром танца «ASD» при КазНАИ им. Т. К. Жургенова, театром Astana Ballet, КазНАХ, ансамблем народного танца при государственной филармонии «Шалқыма», создала танцы в оперных спектаклях ГАТОБа им. Абая,

НТОБа им. К. Байсеитовой, ГТОБа «Астана опера», а также с сольными исполнителями.

В существующей научной, методической и специальной литературе практически отсутствуют исследования постановочной деятельности А. А. Тати. Большую помощь оказали авторская разработка А. А. Тати программных требований по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» (Алматы, 2009), публикация А. А. Тати («Танец подражания», 2011), ее интервью на различных YouTube-каналах. В периодике (газетах и журналах) и интернет-изданиях частично освещаются творческие достижения А. А. Тати, созданы репортажи о ее постановках. Помимо этого, авторы обратились к исследованиям В. М. Красовской, Л. П. Сарыновой, Д. Т. Абирова, Г. Н. Бейсеновой, А. В. Палилея, С. В. Буратынской, Ю. А. Кившенко, которые сосредоточены на педагогике хореографии и балетмейстерском искусстве. Все перечисленное стало источниковой базой настоящего исследования.

Дискуссия

С 1976 по 1981 годы А. А. Тати училась в Алма-Алматинском государственном хореографическом училище (сегодня – Алматинское хореографическое училище им. А. В. Селезнева), где ей посчастливилось исполнять танцы выдающихся казахских балетмейстеров Д. Т. Абирова, З. Г. Райбаева, Б. Г. Аюханова. Она много почерпнула знаний о казахском танце от одной из его родоначальниц – Ш. Б. Жиенкуловой, которая оказала значимое влияние на исполнительские, педагогические и балетмейстерские навыки А. А. Тати.

А. А. Тати начала свою балетмейстерскую деятельность в 1997 году, работая преподавателем специальных дисциплин в АХУ им. А. В. Селезнева. Здесь она поставила казахские танцы: «Дайдидау» (1999), «Қыз қайың» (2000), «Аққу» (2000) и другие. В этих хореографических постановках помимо синхронности исполнения требуется и присущая казахскому танцу слитная пластичность исполнения каждого танцевального элемента, активная работа верхней части корпуса. Одна из учениц выпускного курса, на который ставился танец «Дайдидау», Асель Кусаинова вспоминает: «Этот номер полюбили все: и мы – исполнители, и педагоги, и зрители» [3].

Балетмейстерская деятельность А. А. Тати продолжилась в Государственном эстрадно-молодежном ансамбле «Гульдер». Хореографическая направленность коллектива отличалась от других существующих танцевальных ансамблей и требовала особого подхода к постановке танцев. В этом направлении впервые начали работать Дэйля Бакиевна Киякова, Гульжихан Галиевна Галиева. Тогда были первые осуществлены первые попытки направить национальный танец в так называемое «эстрадное» русло. Их путь продолжила А. А. Тати, осуществив постановку ряда хореографических миниатюр: «Сылқылдақ» на музыку Таттимбета, «Қуыршақтар» на музыку А. Бесеуова «Мұңайма», «Арулар шеруі» на музыку А. Кунанбаева «Желсіз түнде жарық ай», на народную музыку «Япырай», «Бір бала».

А. А. Тати перед постановкой тщательно обдумывала свои хореографические задумки, понимая, что это не должен быть традиционный

казахский танец, состоящий из одних фольклорных движений. Она находилась в поиске новой танцевальной пластики, которая должна быть в контексте национального танца. Результатом кропотливого труда и творческий исканий стала новая хореографическая постановка в «Сылқылдақ», поставленная для 35-летнего юбилея ансамбля «Гульдер» в 2003 году. В этом танце хореограф совместила фольклорный жанр со стилизованным. В 2009 году в честь 40-летия коллектива «Гульдер» она осуществила постановку новых танцев: «Қуыршақтар» и «Арулар шеруі». Про создание танцевальной композиции «Қуыршақтар» автор постановки рассказывает: «Это не должен был быть просто танец, а танец с “изюминкой”» [4]. Эту «изюминку» пытались найти и в танцевальных костюмах, которые были пошиты по созданному ею эскизу и представляли из себя короткое расклешенное платье с несколькими слоями материала на подоле, миниатюрное, невысокое “сәукеле” с зауженным концом. В результате был создан современный, стилизованный костюм детали которого, характеризовали кукол. Одна из артисток танцевального ансамбля Тахмина Валиева вспоминает: «Танцы Айгуль Абикеновны, ее построения рисунков – это что-то невероятное. Для меня они были какими-то математическими задачами, а не простыми передвижениями по сценической площадке. Двенадцать девушек исполняли танец “Куклы” в разноцветных сценических костюмах. На репетициях с Айгуль Абикеновной ни разу такого не было, чтобы в одном месте нечаянно оказались два одинакового цвета платья. У нее всегда все просчитано» [5].

Педагог Государственного эстрадно-молодежного ансамбля «Гульдер» Раушан Жораевна Бекжанова рассказывает про совместное творчество с А. А. Тати так: «С большим профессионалом работать всегда интересно и честь для любого коллектива. Я всегда считала и считаю её лучшим в стране постановщиком казахского танца. Запомнился её ответственный подход к работе, начиная от обсуждения постановки танца до пошива костюмов. Она, прежде всего, учитывала хореографическую направленность ансамбля, сохраняла стилистику, присущую именно для ансамбля “Гульдер”. Танцы в её постановке всегда отличались красотой и разнообразием рисунка, движений, особенно движений рук, плавностью, выразительностью, красивой лексикой» [6].

Работа в новом стилевом направлении казахской хореографии вызывала у А. А. Тати «необходимость поиска свежих тем и идей, драматургического построения, образного решения танцевальных композиций» [7, с. 55]. Она рассказывает про постановочный процесс так: «Любовь к танцу, наша музыка [курсив Д. У.] повела за собой на творчество. Я не хотела оставаться в том формате режиссерских приемов, в котором ставили до нас. Ведь до нас был определенный стиль постановок. Мне хотелось выйти за рамки традиционного казахского танца, создать что-то новое, копнуть глубже, поискать новые формы, как-то раскрыть нашу казахскую индивидуальность, колорит, степь, тонкость казахской девушки, ее душевность, ее любовь» [4].

С 2000 по 2012 годы А. А. Тати преподавала в Казахской национальной

академии искусств им. Т. К. Жургенова, где с 2007 по 2009 годы заведовала кафедрой педагогики хореографии. Она вела дисциплины «Теория и методика преподавания казахского танца», «Казахский фольклорный танец», «Композиция казахского танца», «Методология режиссуры казахстанских хореографов» студентам и магистрантам кафедр педагогики хореографии и режиссуры хореографии. Здесь А. А. Тати столкнулась с проблемой отсутствия систематизированных методических пособий по преподаванию казахского танца для бакалавриата. В тот период существовали книги и учебные пособия Ш. Б. Жиенкуловой «Казахские танцы» (1955), «Тайна танца» (1980), «Өмірім менің өнерім» (1983), «Сымбат» (1987), «Танцы друзей» (1989), «Би өрнектері» (2010), Л. П. Сарыновой «Балетное искусство Казахстана» (1976), С. Ескалиева «Казахские народные танцы» (1976), О. В. Всеволодской-Голушкевич «Пять казахских танцев» (1988), «Школа казахского танца» (1994), «Бақсы ойыны» (1996), Д. Т. Абилова «Қазақ билерінің тарихы» (1997), где среди прочего описывались движения, танцевальные связки, разнообразные элементы казахского танца, а также фигуры нескольких танцев, но отсутствовала систематизированная методика обучения студентов-педагогов. А. А. Тати стремилась к тому, чтобы студенты – будущие педагоги-хореографы, открывая методическое пособие, понимали какой танцевальной лексикой обладает казахский танец. В целях охватить все хореографические элементы казахского танца А. А. Тати изучила все существующие на тот момент учебные пособия, книги деятелей хореографического искусства Казахстана. Собрала в одно

целое основополагающие движения, описанные в трудах казахстанских хореографов, А. А. Тати поступательно выстроила программу для студентов бакалавриата. В ней присутствуют четкие разграничения в разделах уроков – женского и мужского, ходов, движений и специфических положений рук.

По выстроенной программе педагога А. А. Тати следует ее ученица А. Т. Молдахметова. Она преподает казахский танец по методическому пособию своего преподавателя: «В комбинациях Айгуль Абикеновны всегда присутствовала системность, которая проявлялась и в музыкальной раскладке. Она объясняла материал точно. В ходе своего анализа, который я провожу по ее танцам, учебным комбинациям в ее составлении и сочинении развитие танцевальной лексики происходит по вертикали. По вертикали, значит развитие движений из лексики казахского танца идет внутри казахского танца. Как правило, если берется за основу казахский танец, то движения, элементы представляются в синтезе с элементами классического танца, современной хореографии – это явно проявление горизонтального развития танцевальной композиции. Айгуль Абикеновна старается не выходить за рамки казахского танца, стремится развить движение внутри него. Она в своей педагогической стезе, проявляет себя и как балетмейстер, и равных ей нет. Потому что в действительности красота и художественность в ее постановках, составленных комбинациях прививают вкус, выражают доброту», – рассказывает А. Т. Молдахметова [8].

А. А. Садыкова – педагог, занимающийся активной педагогической и постановочной деятельностью казахских танцев,

подчеркивает, что для нее методическое пособие А. А. Тати – это настольная книга: «Она у меня вся перечеркнутая, разрисованная. Есть элементы, которые мы знали, как исполняются, но не знали обозначающие их термины, или, наоборот, термины вроде бы знаешь, а оказывается, что они исполняются по-другому. То есть благодаря этой программе я совсем другими глазами начала смотреть на казахский танец» [9].

Методика работы А. А. Тати с будущими режиссерами-хореографами во многом строилась на основе изданного пособия. Она показывала элементы, движения и позы казахского танца студентам, работала с ними над их учебными этюдами и композициями. Впоследствии они показывались в исполнении студентов на концертах в академии. Сред них танец с пиалами «Атадан мұра» (2006) в постановке Г. Ордабаевой, «Қос ішек» (2006) в постановке Д. Мерғалиевой, «Аққулар» (2009), «Очарование весны» (2011) в постановке Д. Уразымбетова, «Қуанамын» (2009) в постановке А. Цой и многие другие.

Методика А. А. Тати в работе со студентами-балетмейстерами направлена на выработку индивидуального почерка в сочинении хореографической лексики на основе казахского танца. Она призывает студентов быть всегда «в поиске новых форм и нестандартных решений в процессе создания собственной хореографической композиции» [7, с. 55]. Старший преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» Д. Д. Уразымбетов рассказывает про работу над постановочными моментами танца «Аққулар» так: «Айгуль Абикеновна в первую очередь настаивала на том, чтобы музыка была полностью

просчитана. Мелодия “Аққу” Сугира Алиулы очень красивая, но достаточно сложная по счету. Айгуль Абикеновна учила нас ставить хореографические композиции так, как ставит сама. После нашего с ней тщательного подсчета бесконечных смен размера “Аққу”, выяснилось, что я не могу даже шевельнуться, тяжело было даже сделать какое-нибудь передвижение по сценической площадке. Но потихоньку хореография накапливалась, развивалась, получала свое развитие в рисунках, и в лексике. Так в итоге родилась эта хореографическая миниатюра» [10].

В 2010 году А. А. Тати пригласили в качестве хореографа-постановщика в Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова. Для студенческого коллектива «Қос алқа» отделения хореографии РЭЦК им. Елебекова ею были осуществлены танцевальные постановки «Ғасырлар үні» и «Кербез гүлдер». Танец «Ғасырлар үні» был создан специально для участия в республиканском хореографическом конкурсе «Шабьт» в г. Астана (Нур-Султан). В танце исполнителями с помощью танцевальной пластики рассказывалась история казахского народа, прошедшего через многочисленные войны, и в конце, обретшие мир. Танцевальная сюита была насыщена движениями казахского мужского и женского танца и состояла из обилия прыжков, переходов с прыжка на пол, сложных хореографических связок. С этой танцевальной композицией коллектив занял на конкурсе третье место. Одна из исполнительниц этого танца Айгерим Тенизбаева рассказывает: «В этом танце должно было выступать большое количество танцоров, но так как нас

не хватало, нас разделили на десять мальчиков и десять девочек. Танец был очень насыщенным: когда первая группа заканчивала свою комбинацию, начинала вторая, и третья должна была быстро успеть перейти к другой точке сцены. Но Айгуль Абикеновна все это соединила грамотно и музыкально» [11].

Следующей постановкой, созданной для студенческого танцевального коллектива «Қос алқа» был танец «Кербез гүлдер». Эта хореографическая композиция была создана в 2011 году для исполнения на торжественном концерте, посвященном 45-летию РЭЦК им. Ж. Елебекова. Хореографический почерк А. А. Тати выражается в насыщенности специфических положений рук женского казахского танца, такими как: «сәнді қол», «кереге көз», «кішкентай сыйлық», «үлкен сыйлық», «сахналық қалпы», «ұялу», «қос өркеш», «үкі», «қос қол» и многие другие. В постановке рисунка танца она не ограничивается принятыми в обиходе хореографов кругами, диагоналями, полукругами, всегда стараясь найти оригинальные перестроения. Незавершенные линии вдруг прерываются, превращаясь в круг, который лишь на мгновение остается в сознании зрителя. Группа танцоров может плести узор в одной части сцены, в то время как другие изображают иной рисунок и хореографию.

Эти приемы хореографа ярко прослеживаются в танце «Кербез». Исполнители вспоминают, что в настоящем танце она особое внимание обращала на работу корпуса, пластичного верха, нежели на работу нижней части тела, «все в нем должно было быть изящно, вплоть до взгляда» [11]. Танцевальные постановки А. А. Тати успешно исполняются коллективом

и по сей день на театральных сценах страны. Это, в свою очередь, является доказательством их самобытности и успешности у зрителя и таким образом – ценным вкладом в хореографическое искусство Казахстана.

А. А. Тати является балетмейстером оперы «Қыз Жібек» Е. Брусиловского в Казахском государственном академическом театре оперы и балета им. Абая. Она поставила здесь такие хореографические композиции как: «Былқылдақ», «Шашу», «Киіз басу», «Алты қаз», «Сон Жібек», «Садақ би» (мужской танец), «Тепен көк» (мужской танец). Позже она осуществляет эти танцы в Национальном театре оперы и балета им. К. Байсеитовой (ныне театр Государственный театр оперы и балета «Астана опера»).

А. А. Тати ставила танцевальные композиции для студенческого театра танца Asian Students' Dance факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. Ею были созданы хореографические композиции танец с пиалами «Атадан мұра» на музыку Н. Тлендиева (совместная работа со студенткой Гульмиры Ордабаевой, «Қыз қайын» на народную музыку (2006), «Қос ішек» на народную музыку (совместная работа со студенткой Динарой Мергалиевой), «Шашу» на музыку Е. Брусиловского (2012). Последняя хореографическая композиция является одной из часто исполняемых театром танцем. Он отличается динамикой, стремительными перемещениями по сценической площадке, утонченной ювелирной хореографией, требующей высокой исполнительской техники. Этот танец в последствии был поставлен А. А. Тати в Казахской национальной академии хореографии в новой редакции и в

театре Astana Ballet, где продолжилась ее дальнейшая педагогическая и балетмейстерская деятельность.

Театр Astana Ballet был создан в 2012 году и А. А. Тати стояла у его истоков. На труппу театра она поставила ряд танцевальных миниатюр: «Узоры» (2012), «Девичьи мысли» (2012), «Арулар» (2012), «Песни души» (2012), «Шаттық» (2012), «Нұр Шашу» (2014), «Әсем қоңыр» (2015), «Ақ қыз» (2015), «Қыз қайың» (2015), «Ұлы дала» (2018) и другие. Сегодня эти миниатюры входят в концертную программу театра «Наследие Великой Степи». На сегодняшний день театр Astana Ballet достойно представляет Казахстан на мировых сценах, знакомя зрителей разных стран с богатой культурой казахского народа.

А. А. Тати в процессе постановки хореографического произведения уделяет особое внимание характеру поведения артистов на сцене: «Девушки должны символизировать чистоту и нежность. Все их движения должны соответствовать этому. Одеты в национальные костюмы они не могут вести себя иначе» [17]. А. А. Тати тщательно изучает национальный костюм, обращаясь к историческим сведениям. Ей важно все: и цвет, и покррой, и значение узоров. Часто она сама рисует эскизы для своих постановок, «стараясь наполнить их своей эстетикой – порой простой и утонченной, порой возвышенной и насыщенной» [12].

Благодаря богатому

исполнительскому и балетмейстерскому опыту А. А. Тати создает шедевры национальной хореографии, которые успешно воспринимаются как профессионалами, так и любителями танцевального искусства. Стиль сочинения хореографических постановок А. А. Тати представляет собой «сочетание мыслей, чувств, проявлений воли, потребностей, мотивов, желаний, настроений, переживаний, интеллекта, склонностей, профессиональных способностей, образуя, таким образом, уникальную целостную структуру качества личности, способной к созданию нового, неповторимого произведения хореографического искусства» [13, с. 114].

А. А. Тати рассказывает, что она вдохновляется от людей, иногда от народной музыки, «которая живет веками и не умирает» [4]. Общаясь с какими-либо личностями или прослушивая музыкальные произведения, она подпитывается созидательной энергией, что «потом выливается в танец» [4].

К каждому танцу у балетмейстера есть определенные чувства. К постановке хореографической композиции «Арулар шеруі» ее вдохновили молодые артисты балета, поэтому в танце она задействовала образы юных девушек. Очарованная красотой, искрящими глазами, непосредственностью, улавливая в этом что-то ценное для себя, А. А. Тати воплотила эти ощущения в танцевальной пластике. Для этой

¹«Сәнді қол» — в переводе с каз. «нарядная рука».

«Кереге көз» в переводе с каз. «решетчатые стены юрты».

«Кішкентай сыйлық» — в переводе с каз. «маленькое преподношение».

«Үлкен сыйлық» — в переводе с каз. «большое преподношение».

«Сахналық қалпы» — в переводе с каз. «сценическое положение».

«Ұялу» — в переводе с каз. «стиснение».

«Қос өркеш» — в переводе с каз. «два верблюжьих горба».

«Үкі» — в переводе с каз. «перо» — украшение головного убора.

«Қос қол» — в переводе с каз. «две руки».

постановки было решено объединить несколько народных музыкальных композиций «Гауһар тас», «Балқадіша», «Құсни Қорлан». «Если зритель видит и заряжается от этих постановок, получает энергию, значит я выполнила свою задачу, поставленную свыше», – считает А. А. Тати [14].

Одним из недавно осуществленных танцев А. А. Тати является хореографическая композиция «Ұлы дала» на музыку Е. Хусаинова. В этой постановке хореограф использует каноны в рисунке, перемещения артистов сопровождаются зеркальной хореографией. Половина исполнителей могут быть недвижны, другая половина поделена еще на несколько групп танцоров, и у каждой группы свой сценический рисунок. Они начинают сливаться в общей хореографии и снова разделяются в полифоническом движении.

Стоит отметить сотрудничество А. А. Тати с еще одним казахстанским хореографическим коллективом «Шалқыма», где она поставила танец «Інжу маржан» («Жемчуг») на музыку Тайыра. Ансамбль известен национальной направленностью репертуара, где особое внимание уделяется наследию казахстанских мэтров хореографии. Потому постановка А. А. Тати – это дань уважения руководителю коллектива к значению ее творчества.

В одном из своих интервью А. А. Тати объяснила о композиционных решениях своих постановок так: «Это синтез, состоящий частично из классики, неоклассики и характерных для казахского народа красивых жестов. Объединить все это воедино, чтобы они сочетались с друг другом – это большой труд для любого хореографа» [15].

Благодаря богатому сценическому опыту, стремлениям к новизне танцевальной лексики А. А. Тати успешно справляется с этой задачей.

Ученики А. А. Тати, которые на сегодняшний день вслед за своим педагогом практикуют свои балетмейстерские способности поделились своими впечатлениями о творчестве педагога: «Намерение, как я понимаю, сохранения традиционного облика национального кода. И это ее намерение проявляется в ее вертикальном развитии хореографической лексики казахского танца. В любой танцевальной композиции национального жанра, пусть она будет даже стилизованной, этнопластикой или еще чем-то, отличающим ключевым звеном является критерий традиционности. Мы не должны потерять свой облик. Это одно из главных намерений А. А. Тати в ее постановках. В этом заключается ее балетмейстерская изюминка. Она была сторонником развития движения, всегда это пропагандировала и говорила, что всегда нужно искать новые пластические выражения. Если придерживаться этого, мне кажется, в последующем они приведут к развитию танцевальной лексики», – рассказывает А. Т. Молдахметова [8]. Еще одна из последовательниц А. А. Тати А. А. Садыкова считает, что «у нее необыкновенный сценический багаж. Она обладает чуткой генной памятью, очень тонко ощущает природу казахской пластики. По ее хореографическим композициям можно определить, что ее “конек” – это конечно лирика – вершина творчества Айгуль Абикеновны» [9].

В числе ее учеников известные в стране балетмейстеры, педагоги

и руководители хореографических коллективов Дамир Уразымбетов, Мукарам Абубахриева, Алима Молдахметова, Гульмира Ордабаева, Анар Жусипова, Динара Мергалиева, Шынар Ерсеитова, Асель Кирсанова, Надежда Губанова и другие.

А. А. Тати в своем творчестве стремится к тому, чтобы казахский танец был таким же известным как танцы народов Индии, России и других.

Заключение

На формирование А. А. Тати как танцовщицы, а позже как балетмейстера оказали большую роль Ш. Б. Жиенкулова, Д. Т. Абирова, О. В. Всеволодская-Голушкевич, З. М. Райбаев, М. Ж. Тлеубаев, Г. Н. Бейсенова и другие деятели казахстанского хореографического искусства. Благодаря сотворчеству с выдающимися мастерами танца, умению анализировать их уникальные хореографические произведения, А. А. Тати на сегодняшний день является автором многочисленных хореографических постановок в национальном жанре.

Национальная культура казахского народа, выраженная песнями, играми, танцами богата и многогранна. В своей хореографии А. А. Тати стремится показать ее изобилие, наполняя танцы «яркими красками» [4]. В ее хореографических произведениях, составленных в большей степени народного танца, в новых постановках

с элементами классического или даже неоклассического, можно проследить отражение национальной манеры и характера. А. А. Тати считает своей балетмейстерской задачей раскрытие национального танца через призму хореографической пластики, души, через новые режиссерские решения.

А. А. Тати является создателем уникального методического пособия для дисциплины «Теория и методика преподавания казахского танца», которая стала настольной книгой для многих педагогов и режиссеров-постановщиков казахского танца.

Первый казахский балетмейстер Д. Т. Абирова в своей книге «История казахского танца» писал: «Казахский народно-сценический танец занимает важное место в достижениях культуры Казахстана и является неотъемлемой частью его хореографического искусства» [1, с. 6]. Творчество А. А. Тати направлено на сохранение этих достижений и на дальнейшее развитие казахского танца на мировом уровне. Она, переосмысляя танцевальное наследие, потерявшие новизну стили, наполняет казахский танец новым содержанием, расширяя его лексику. В ее творчестве национальный танец «находит сценическое воплощение в синтезе различных техник танца, главным образом казахской хореографии.

Список источников:

1. Абирова Д. Т. История казахского танца. Учебное пособие. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.
2. Тати А. А. Программные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности «050409 – Хореография». – Алматы: TST-Company, 2009. – 56 с.
3. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. Кусаиновой. – Нур-Султан, 2019. – 10 дек. Личный архив Т. Ж. Молдалим. Публикуется впервые.
4. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. А. Тати. – Нур-Султан, 2019. – 22 сент. Личный архив Т. Ж. Молдалим. Публикуется впервые.
5. Молдалим Т. Ж. Беседа с Т. Валиевой. – Алматы, 2019. – 6 дек.
6. Молдалим Т. Ж. Беседа с Р. Ж. Бекжановой. – Алматы, 2019. – 2 нояб. Личный архив автора. Публикуется впервые.
7. Палилей А. В., Буратынская С. В. Формирование индивидуального почерка балетмейстера, Педагога-хореографа в вузе культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №45-2. – С. 53–61.
8. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. Т. Молдахметовой. – Алматы, 2019. – 6 дек. Личный архив Т. Ж. Молдалим. Публикуется впервые.
9. Беседа Д. Д. Уразымбетова и А. А. Садыковой. – Алматы, 2020. – 8 янв. Личный архив Д. Д. Уразымбетова. Публикуется впервые.
10. Молдалим Т. Ж. Беседа с Д. Д. Уразымбетовым. – Алматы, 2018. – 27 фев. Личный архив Т. Ж. Молдалим.
11. Молдалим Т. Ж. Беседа с А. Тенизбай. – Алматы, 2019 год. – 28 нояб. Личный архив Т. Ж. Молдалим. Публикуется впервые.
12. Молдалим Т. Ж. Беседа с Д. Д. Уразымбетовым. – Алматы, 2019. – 17 нояб. Личный архив Т. Ж. Молдалим. Публикуется впервые.
13. Кившенко Ю. А. Формирование индивидуального почерка у будущего педагога-хореографа // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – №5 (71). – С. 112–117.
14. Документальный фильм «Tengri Ýrpaǵy», посвященный творчеству Айгуль Тати. Эфир от 15.11.2019 [Электронный ресурс] // Официальный сайт республиканского телеканала ТВ «Астана» / URL: <https://astanatv.kz/ru/video/6341/> (Дата обращения: 20.11.2019).
15. Документальная программа «Мир классики № 16. Оригинальные хореографические постановки “Астана Балет”». – Алматы: Телеканал «Kazakh TV». – Эфир от 16.02.17 / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z60xicun4W8&feature=youtu.be> (Дата обращения: 7.01.20)

Т. Ж. Молдалім, Д. Д. Уразымбетов

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

А. А. ТАТИДІҢ ҚАЗАҚСТАНЫҢ БИ ҰЖЫМДАРЫНДАҒЫ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ҚОЙЫЛЫМДАРЫ

Аңдатпа

Айгүл Абикенқызы Тати – танымал қазақстандық биші, ұстаз және хореограф, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі, өнертану доценті, «Ең үздік хореограф» аталымы бойынша «Сахнагер» Ұлттық театр сыйлығының лауреаты, Astana Ballet театрының хореографы. Өзінің шығармашылық жұмысында ол әр түрлі би топтарында көптеген хореографиялық қойылымдар жасады. Бүгінгі таңда А. А. Тати өзіне дейін қойылған қазақ биінің жоғары дәстүрлерін байыту мен дамыту жолында тынымсыз ізденістерін жалғастырып, қазіргі жастарға ұлттық хореографияның барлық жетістіктерін жеткізуге тырысуда. Мақала авторының негізгі міндеттері – А. А. Татидің хореографиялық туындыларын тарихи-хронологиялық сипаттау және жүйелеу.

Түйін сөздер: А. Тати, хореограф, режиссер, хореографиялық қойылым, оқытушы, қазақ биі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Astana Ballet театры.

T. Zh. Moldalim, D. D. Urazymbetov

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

(Almaty, Kazakhstan)

A. A. TATI CHOREOGRAPHIC PRODUCTIONS IN THE DANCE GROUPS OF KAZAKHSTAN

Abstract

Aigul A. Tati is a well-known Kazakhstan dancer, teacher and choreographer, Honored Artist of Kazakhstan, associate professor of art history, laureate of the “Sakhnager” National Theater Award in the nomination “Best Choreographer”, choreographer of the Astana Ballet Theater. For her creative work, she has performed many choreographic productions in various dance groups. Today Aigul Tati continues the tireless search for enrichment and development of the high traditions of Kazakh dance laid down by her predecessors, trying to convey to modern youth all the best achievements of national choreography. The main tasks of the author of the article are the historical and chronological description and systematization of the choreographic productions of Aigul Tati.

Keywords: Aigul Tati, choreographer, stage director, teacher, choreography, Kazakh dance, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Astana Ballet.

Сведения об авторах:

Тогжан Молдалим – студентка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
e-mail: togzhan_moldalim@mail.ru

Дамир Уразымбетов – старший преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, кандидат искусствоведения (Алматы, Казахстан)
e-mail: lenida@mai.ru

Авторлар туралы мәлімет:

Тогжан Молдалим – Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография педагогикасы» кафедрасының студенті (Алматы, Қазақстан)
e-mail: togzhan_moldalim@mail.ru

Дамир Уразымбетов – Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография режиссурасы» кафедрасының аға оқытушы, өнертану кандидаты (Алматы, Қазақстан)
e-mail: lenida@mai.ru

Authors' bio:

Togzhan Moldalim – Student at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: togzhan_moldalim@mail.ru

Damir Urazymbetov – Senior Lecturer at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD in Arts (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: lenida@mai.ru



МРНТИ 378.02:37.016

A. O. Iskakova¹

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

LINGUA- DIDACTIC BASICS OF TEACHING LSP FOR ART STUDENTS

LINGUA-DIDACTIC BASICS OF TEACHING LSP FOR ART STUDENTS

Abstract

In the article the author based on her own experience considers the problems of forming foreign professional competence as the most important way to overcome the communicative barrier and develop art students professional creative thinking ability. As one of the fundamental methodological approaches, the principle of professional communicative orientation on the basis of the integration foreign language discipline into the general course of art students professional training is highlighted. Based on the analysis of scientific and methodological sources, the author studies the content and correlation of linguistic and methodological components in the process of teaching foreign languages for special aims.

Key words: professional communication in a foreign language, foreign language for special purposes, linguistic component, methodological component, art majors, contextual education, the dominance of professional component.

Introduction

Learning English language for special purposes enables future specialists in the field of art to acquire skills and abilities ensuring personal competitiveness and the chances of success in professional activities. It should be noted that competitiveness can be achieved only

after overcoming communicative barriers, which, in particular, are foreign languages, therefore foreign-language professional competence is considered as the most important quality of a specialist. In this regard, professionally-orientated approach to teaching foreign languages for art students, which provides forming

students' ability to communicate using foreign languages in specific professional fields and situations, taking into account the peculiarities of professional creative thinking, plays a huge role. A distinctive feature of professionally oriented teaching English language is the maximum consideration the professional sphere specifics: its concepts and terminology, lexical-syntactic and grammatical features, the format of oral and written texts, situational features.

Methods

The goals and content of teaching a foreign language in non-linguistic universities are focused on the students major. The program of teaching foreign languages to students engaged in art formulates these goals as mastering by students the necessary and sufficient level of communicative competence to solve social and communicative problems in the fields of general cultural and professional activity, as well as mastering business communication skills, [1] which implies special approach to the learning foreign language process as a part of the specialization in art. In the process of mastering foreign language, students form and demonstrate the following both general and professional competencies: to be able to logically correctly, reasonably and clearly build oral and written speech; to master one of the foreign languages for international communication at a level that provides oral and written interpersonal and professional communications; to be able to generalize, analyze and critically evaluate works of art from their area of specialization.

The essence of professionally-orientated teaching foreign language lies in its integration with special majors. One of the fundamental methodological

principles in teaching a foreign language in a non-linguistic university is the principle of professional communicative orientation, which implementing ensures the integration of the "Foreign Language" discipline into the general professional training of art students, using the experience gained in the course of studying special disciplines. Foreign languages teachers face the task to teach students, on the basis of interdisciplinary connections, to use foreign language as a means of systematically replenishing his professional knowledge.

Results

Bachelor students of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (cinema and TV, choreography, fine arts and DAA, theater and musical art departments, etc.) should participate in research work: make reports in English at different intra-university and out-university conferences about current trends in world art developing. Currently, within the framework of the trilingual education project at many major courses of the Academy, special disciplines in English language are introduced into the curriculum, for example, Film Criticism Skills, History of Art, History of European Theater, History of Kazakh literature etc. Thus, the functions of English language are expanding significantly, it not only helps to understand the content of foreign language texts, serves as an additional source of knowledge, but also helps to optimize oral intercultural communication in the professional sphere. The Bologna agreement opened the way for Kazakh graduates to the Western educational market and gave a real opportunity to continue their education abroad. In order to bring foreign language into line with the European recommendations on the

levels of English proficiency, adjustments were made to the system of continuous training of university students. The strategic direction for the development of education in modern society provides that graduates of higher schools in the field of art will: provides that graduates of higher education in the field of art will know one of the foreign languages of international communication at a level that provides oral and written interpersonal and professional communication, terminological vocabulary in the relevant direction, they will be able to conduct a discussion, to present their work outcomes in public, conduct professional correspondence in foreign language, will own general ideas about communication styles, basic methods of annotating, abstracting and translating literature on professional topics. Professionally-orientated teaching foreign language is now recognized as a priority in updating education. Foreign language communication becomes an essential component of the professional activities of specialists. The analysis of scientific and methodological sources showed that the term “professionally-orientated education” is used to refer to the process of teaching a foreign language in a non-linguistic university, focused on reading literature on the majors, studying professional vocabulary and terminology, and more recently, on communication in the field of professional activities. [2, p. 306] As a rule, the term “professional communication” means teaching a foreign language, focused on the developing communicative competence in situations of professional communication. Of course, communicative competence is understood as a set of competencies (linguistic, discursive, sociocultural, etc.) based on certain knowledge, skills and abilities. P. I. Obraztsov proposed the

following definition of this training type: “Professionally-orientated instructing is understood as education based on taking into account the needs of students in learning a foreign language dictated by the characteristics of a future profession or major, which, in turn, require its study.” [3] Professionally-orientated training is inextricably linked with a kind of language that caters to a specific area of human activity. It can be special language, language for special purposes, language for professional purposes or language for academic purposes. The content of professionally-orientated training consists of linguistic and methodological components. In relation to the specialties of art, the linguistic component of teaching English is represented by a text library reflecting the classification of texts of this specialty; lexical material in the form of a terminological system for art and corresponding grammatical constructions. The methodological component provides for the ability to work independently with authentic texts and the formation of linguistic and contextual guesses. The texts are selected in accordance with the students' training majors: for example, for students of music majors “Note Values”, “Song Structure”, “Origin of Music”, “Major Scales”, “Minor Scales”, “Language of Music”, for students of theater specialties - “The Origin of Theater”, “Classical Theater”, “Drama Theater”, etc. In addition to the content, teachers should also pay attention to using forms and teaching methods that can ensure formation of students necessary professional skills. Thus, when teaching English at a non-linguistic university, achieving a level sufficient for its practical use in future professional activities is possible only with professionally orientated approach to its study. The

principles, components, methods and content of professionally-orientated training are aimed at developing students' ability to communicate in a foreign language in the professional, business and scientific fields.

Discussion

At present, the idea that, while developing programs for foreign languages, teachers should start from determining what students of a definite major will specifically need in their professional activity in the field of foreign languages, has become universally recognized among Kazakhstan teachers. It became clear that the logic of the subject "foreign language" should to some degree go by the wayside. The logic of professional activity comes to the fore. In foreign studies, the development of theoretical issues of English for special purposes (ESP) is presented today in studies within the framework of Content-Based Language Learning, Context-Based Language Learning, CLIL (Content Language Integrated Learning). The meaning of this approach is to teach foreign languages in the context of professional activities. But here it is important not to rush to the other extreme - completely push back English language and teach a special discipline, only in English. Due to the spread to the field of foreign languages of Russian scientist A.Verbitsky ideas of contextual education, especially in the last decade, defining the goals and content of teaching foreign languages, research methodologists, say that, "The essence of profile-oriented teaching of foreign languages is its integration with special disciplines in order to obtain additional professional knowledge and forming professionally significant personality traits." [4, p.11] Despite the external

attractiveness of such interpretations, it is difficult to completely agree with them. Without denying T. Hutchinson idea of taking into account students professional needs, and, moreover, without questioning the value of the contextual approach, one should beware of excessive exaggeration of the professional component while teaching foreign language communication in the professional sphere.[5] All in all foreign language classes should not replace the content of vocational training. In our opinion, avoiding the excessive dominance of the professional component in teaching foreign languages, it is very important to remember that in 1-2 years at the university, solving the general problems of humanitarian training at the first stage of higher education, it is possible to provide students with "entry into future professional activities" using materials in classes broadening their horizons, general cultural knowledge, orientation in various fields of employment related to their chosen field of training. Moreover, while developing programs for teaching foreign languages, it is necessary to take into account the specifics of certain professional context and mainly, today's, educational and cognitive activity of students, only going to professional in a certain field.

Thus, professionally-orientated English, the discipline so relevant at present, has given rise to many problems and questions regarding both the content and the technology of its training. For most educators, who felt like they were quite competent in General English teaching, being familiar with most of the topics covered by GE textbooks, this was a serious challenge to their authority and level of professionalism. However, the sphere of art, cinema, theater, pop vocal, choreography was little familiar to the

author and it was extremely difficult to get ready for classes. Of course, it is clear that while preparing English teaching class it is supposed to follow the generally accepted recommendations of all researchers in the field of teaching language for special purposes and it is very important to rely on students' knowledge in a specific discipline as in a way experts in particular field of art. Nevertheless, not all the teachers are resolved to follow this recommendation, since this can cause students to doubt the teacher's knowledge and even demotivate them. Not everyone, even an experienced teacher, can maintain a reasonable balance in such a situation. It should be noted that to master the content side of the subject, in definite field of art, is very important for teachers, since this allows them to establish contact with students and feel more confident while discussing professional topics in cinema, theater, etc., which students know much better than teachers do. But it is equally important to rely on students' professional knowledge, openly declaring to them that teachers need their help. This will allow

them to be involved as an equal participant along with a teacher in the educational process, the process of co-creation. Of course, this approach does not always work efficiently.

Conclusion

The author's personal experience in teaching LSP allowed to form her own approach to this problem, which can be summarized as follows:

- An English teacher needs some substantial knowledge of the students' major special content, meaning a teacher needs to be prepared that the workload will double.
- Close contact with students during the training process and appeal to their special knowledge are the key points to effectively organize teaching and learning.
- Students can definitely become equal participants in the training process and their special knowledge can greatly facilitate the solution of mastering LSP problems, but it is the teacher who is responsible for developing learning activities in the class and for their outcomes.

References

1. Кунанбаева С.С. «Концепция развития иноязычного образования в РК», Алматы. Казахский Университет Международных Отношения и Мировых Языков им. Абылай – хана. Алматы, 2006. – 95 с.
2. Актуальные вопросы преподавания профессионально-ориентированного языка. Иностранные языки и мировая культура : сборник материалов научно-практической конференции 15.04.2005. Екатеринбург [Электронный ресурс] // URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-7446> (Дата обращения 16.11.2019 г.).
3. Образцов П.И., Иванова О.Ю. Профессионально-ориентированное обучение иностранному языку на неязыковых факультетах вузов.- Орел: 2005. – 305 с.
4. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. - Москва: Высшая школа, 1991. – 207 с.

5. Hutchinson, T. & Waters, A. English for Specific Purposes: A learning-centered approach. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 342 p.
6. Астафурова Т.Н. Стратегии коммуникативного поведения в профессионально-значимых ситуациях межкультурного общения (лингвистический и дидактический аспекты). – Москва, 1997. – 325с.
7. Мухтарова Н. Р. Понятие профессионально-ориентированного обучения иностранному языку на неязыковых факультетах вузов // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2009. No 2. [Электронный ресурс] // <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-professionalno-orientirovannogo-obucheniya-inostrannomu-yazyku-na-neyazykovyh-fakultetah-vuzov> (Дата обращения 10.09. 2019)

А. О. Искакова

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

ӨНЕР САЛАСЫНДАҒЫ КӘСІБИ БАҒЫТТАЛҒАН ШЕТ ТІЛІН ОҚЫТУДЫҢ ЛИНГВИСТИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ДИДАКТИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Андатпа

Мақалада өз тәжірибесі негізінде автор өнер саласындағы мамандардың кәсіби шығармашылық ойлауын дамыту мен коммуникативтік кедергіні еңсерудің маңызды тәсілі ретінде шет тілді кәсіби құзыреттілікті қалыптастыру мәселелерін қарастырады. Негізгі әдістемелік тәсілдердің бірі ретінде «Шет тілі» пәнін өнер саласындағы маманды кәсіби даярлаудың жалпы курсына біріктіру негізінде кәсіби коммуникативтік бағыттылық принципі айтылады. Автор ғылыми-әдістемелік дәйексөздерді талдау негізінде шет тілдерін оқыту барысындағы лингвистикалық және әдіснамалық компоненттердің мазмұны мен арақатынасын қарастырады.

Трек сөздер: шетелдік кәсіби қарым-қатынас, кәсіби мақсаттағы шет тілі, тілдік компонент, әдістемелік компонент, өнер мамандықтары, контекстік білім, кәсіби компоненттің басым болуы.

А. О. Искакова

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

ЛИНГВО-ДИДАКТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО- ОРИЕНТИРОВАННОМУ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ НА СПЕЦИАЛЬНОСТЯХ ИСКУССТВА

Аннотация

В статье на основе собственного опыта автор рассматривает проблемы формирования иноязычной профессиональной компетентности как важнейшего способа преодоления коммуникативного барьера и развития профессионального творческого мышления специалистов в области искусства. В качестве одного из основополагающих методических подходов выделяется принцип профессиональной

коммуникативной направленности на основе интеграции дисциплины «Иностранный язык» в общий курс профессиональной подготовки специалиста в сфере искусства. Автор на основе анализа научно-методических источников рассматривает содержание и соотношение лингвистического и методологического компонентов в процессе обучения иностранным языкам.

Ключевые слова: иноязычная профессиональная коммуникация, иностранный язык для профессиональных целей, лингвистический компонент, методологический компонент, специальности искусства, контекстное обучение, доминирование профессионального компонента.

Author's bio:

Alyia Iskakova – candidate of pedagogical sciences, associate professor of the foreign languages and KPA department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).

e-mail: aliya.iskakova.1959@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Әлия Искакова – педагогика ғыл. кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Шет тілі және КХА» кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан).

e-mail: aliya.iskakova.1959@mail.ru

Сведения об авторе:

Алия Искакова – кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков и АНК Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова (Алматы, Казахстан).

e-mail: aliya.iskakova.1959@mail.ru



МРПТИ 378.02:37.016

D. Sarsembayeva¹,¹Компания JTI (Куала Лумпур, Малайзия)A.Sarsembayeva²²Т. К. Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts (Almaty, Kazakhstan)

THE EFFECT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE ON STUDENTS' COMMITMENT

THE EFFECT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE ON STUDENTS' COMMITMENT

Abstract

Emotional intelligence is the abilities that help in recognition and management of emotive information. Although the concept of Emotional Intelligence is already known, there is limited information available on the processes through which emotions of supervisor or lecturer can reduce commitment of students. In order to fill up this gap, the present study was undertaken in context of T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts in Kazakhstan. The instruments to measure the constructs were based on the Genos Emotional Intelligence Questionnaires by Palmer and Stough (2006) and the Commitment Questionnaire by Meyer and Allen (1997). The results of the data analysis showed there is a positive relationship between supervisor's or lecturer's emotional intelligence and commitment of their students, and of the EI dimension, emotional expression (EE) and the Students' Commitment.

Keywords: Emotional Intelligence, Emotional Expression, Commitment.

Introduction

Starting from the introduction of emotional intelligence concept in the 1990s, the interest has been continuously growing towards the researching of the impact of emotional intelligence on developing effective leaders. Those lecturers who are able to identify and

perceive interpersonal emotional communication in the classroom are more able to manage and utilize this emotional information and personal relations that occur during the lesson; hence making these lecturers more effective. [1] The concept of EI explains that emotionally intelligent individuals have a remarkable

ability of diagnosing and observing their own internal emotional state and other people's minds during social interactions and demonstrate the skill of managing their dealings and mutually productive outcomes for both. Hence, the EI can be conceived as the sum of mind capabilities that make an individual perceive personal and others' emotions correctly, in real time, and manage these emotions intelligently to create socially desirable transactional outcomes. If to look from a more practical perspective EI can be described as the application and understanding of emotions in a more rational and intelligent way in the situations, which require both emotion and reason. [2, p. 614]

Emotional intelligence is claimed to have an impact on a big variety of behaviour, such as commitment, talent development, innovation, teamwork, customer loyalty, and quality of services. [3, p. 371]

Even though the significance of emotional intelligence in the classroom has been popularized and proved to be important in many universities, there is a criticism among several researchers, who state that there is not enough scientific evidence to support these claims. By reviewing previous studies and the literature made on emotional intelligence, it can be seen that many aspects of emotional intelligence can have a positive impact during the study. However, it looks like the existing empirical research on the validity of the importance of emotional intelligence in the education environment should be related to the popularized ideas about its significance in the classroom. [4]

Despite the fact that the concept of Emotional Intelligence is already known, there is not much research made to determine the effect of emotional intelligence on commitment of students

during the study process. Even fewer research is made to study the effect of the emotional intelligence of lecturer and the commitment of their students. Mostly the previous researches conclude that there is a positive and significant impact of EI on SC; but other findings appear to be mixed. [4]

And even though emotions might be found similar across distinct cultures, little is known of the protective impact of trait emotional intelligence on students' commitment in non-Western developing prospects. Hence, in order to fill up this gap, the study will be made in the context of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts in Kazakhstan.

The Academy is trying to accomplish academic excellence through continuous enhancement of its teaching and research by providing students and faculty with a vibrant environment conducive for creation, dissemination, and assimilation of knowledge.

Academic success or success is the product of instruction—the extent to which a student, educator, and institution have attained their educational aims. It is defined as the degree to which students attain the information, proficiencies, aptitudes, and skills that the teacher is going to teach or assign. Emotional intelligence assumes a significant position within the realm of educational setting i.e., academic success, academic adaptation and psychological well-being of the students. It is a significant determining factor of academic accomplishment in contemporary intensely stressful condition for students at each level of education. The gap between endeavors for learning, powerful learning, and academic success can be covered by emotional intelligence. Emotional intelligence has been considered having a direct association with

the individual's mental health that ensures the individual's wellbeing and happiness i.e., low-stress level, self-satisfaction. [5, p. 14]

The current study has useful implication of providing a contribution to the commitment research field as well as better understanding of the emotional intelligence of lecturer or teacher impacting the students in the class, and specifically in Kazakhstan context. Moreover, the findings of the research have an implication of creating the foundation for future research of emotional intelligence in other Asian countries, which share common ground with Kazakhstan and have some level of similarity in organizational practices.

BACKGROUND

Emotional Intelligence

The researchers and the authors of the study concerning the concept of EI explain that emotionally intelligent individuals have a remarkable ability of diagnosing and observing their own internal emotional state and other people's minds during social interactions and demonstrate the skill of managing their dealings and mutually productive outcomes for both. Hence, the EI can be conceived as the sum total of mind capabilities that make an individual perceive personal and others' emotions correctly, in real time, and manage these emotions intelligently in order to create socially desirable transactional outcomes. If to look from a more practical perspective EI can be described as the application and understanding of emotions in a more rational and intelligent way in the situations, which require both emotion and reason. [2, p. 614]

Measure of the Study

Among the existing and most debated models of emotional intelligence [6], [7],

[8], [9], [10], the current research adopts the framework of Genos EI. The subjectivity plays a significant role in the measurement of the EI construct, therefore the reliability of the ability based EI and the instrument of Mayer and Salovey were questioned. [11] Furthermore, Ashkanasy and Daus [12, p. 441] claim that the Goleman and Bar-On models seem to be too broad in scope and maintain traditional personality or competency models rather than use the form of intelligence. According to O'Sullivan [13, p. 429], the vision of EI developed by Goleman [9] owes its wide appeal to the broad and too inclusive variety of abilities and applications that he suggested. Moreover, the research by Gignac [10] concluded that the five factors of SUEIT are not sufficient. Gignac [10] claimed that seven factors of Genos EI indeed contribute to the EI. Accordingly, the current research has adopted questionnaire originally based on Genos EI trait based EI construct.

Relationship between Emotional Intelligence and Students' Commitment

Not many studies were made to determine the effect of emotional intelligence on commitment of students in the classroom. Even fewer researches were conducted to study the effect of the emotional intelligence of lecturers or teachers and the commitment of their students. Mostly the previous researches conclude that there is a positive and significant impact of EI on SC; but other findings appear to be mixed. [4]

According to Abraham [14], EI is directly related to performance and commitment. Abraham states that EI prevents a person from holding any individual responsible for every issue and conflict and, thus, prevents the decrease of commitment that results from indiscriminate fault-finding. In one study, Abraham said that EI was a powerful

predictor of commitment; fully 15% of the variance in commitment was explained only by EI. Other researchers also confirm that there is a relationship between EI and commitment.

Three hundred thirty-two primary education teachers participated in the study conducted in Greece. [15, p.57] Results, using structural equation modeling, showed that emotional

intelligence, especially the intrapersonal and interpersonal dimensions, has a positive effect on leadership roles, explaining 51% of variance. A strong positive effect was also apparent on teachers' commitment and effectiveness, as measured by teachers' perception.

(Figure 1) shows the constructs of the proposed model as well the relationship between each pair of constructs.

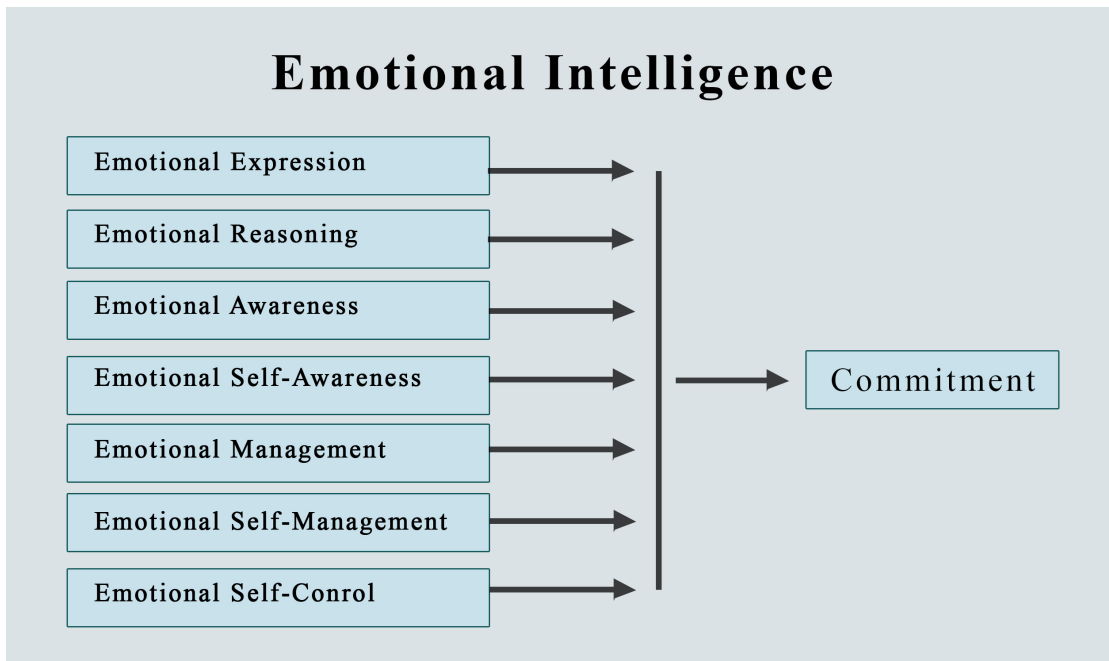


Figure 1. The effect of Emotional Intelligence on Students' Commitment

Based on the literature review the research framework has been developed. The research is determining the effect of EI on SC.

Emotional intelligence is the independent variable, which comprises of 7 dimensions: emotional expression, emotional reasoning, emotional awareness, emotional self-awareness, emotional management, emotional self-management, and emotional self-control. [10]

Students' commitment is the dependent variable in the research. It includes 3

components: affective commitment (AC), continuance commitment (CC), and normative commitment (NC). [16]

Research Objectives

The main objective of the current research is to identify the effect the emotional intelligence has on the students' commitment. The specific objectives are:

- To identify the level of lecturer's emotional intelligence (EI) as reported by students
- To determine the level of students' commitment (SC) operationalized by affective commitment (AC), continuance

commitment (CC), and normative commitment (NC), as reported by students

- To investigate to what extent EI of lecturer affect the commitment of students.

Research Hypothesis

H1a There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional self-awareness and SC.

H1b There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional expression and SC.

H1c There is no significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional awareness and SC.

H1d There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional reasoning and SC.

H1e There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional self-management and SC.

H1f There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional management and SC.

H1g There is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional self-control and SC.

Methods

The present research uses the non-probability sampling technique. For the data collection it uses the purposive sampling approach. The primary data was collected using the survey. The population of the current study is students of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts in Kazakhstan. A total number of 178 completed and usable questionnaires were collected. In order to collect the required data, the survey has been undertaken with the use of a structured questionnaire. The main objective of this survey was to investigate the research questions and objectives. Furthermore, it intended to test

the hypotheses. After the data collection based on the quantitative method, the researcher conducted the analysis of the data using SPSS software version 21.

Results

The relationship between EI (as measured by the Genos EI) and Students' Commitment (as measured by Commitment Questionnaire) was measured using the Pearson's product-moment correlation coefficient.

Table 1 demonstrates the result of the bivariate Pearson correlation analysis for each variable in the current research using the students' perception of their lecturer's EI correlated with the students' measures for commitment. This analysis is performed in order to test the hypothesis outlined in this study. As it can be seen in Table 1, there is positive medium correlation existing between lecturer's EI and total students' commitment. Table 1 also reveals that there is a positive medium correlation between lecturer's EE and total students' commitment. As such, there is enough evidence to reject the hypothesis H1a, H1c, H1d, H1e, H1f, H1g and accept the hypothesis H10 and H1b, which state that there is a significant relationship between immediate lecturer's EI and students' commitment and that there is a significant relationship between lecturer's EI, that is, emotional expression (EE) and students' commitment.

Table 1 Correlation between Emotional Intelligence and Students' Commitment

		Total SC	EE	Total EI
Total SC	Pearson Correlation	1	434	399
	Sig. (2 -tailed)		029	023
	N	178	178	178
EE	Pearson Correlation	434	1	412
	Sig. (2 -tailed)	029		022
	N	178	178	178
Total EI	Pearson Correlation	399	412	1
	Sig. (2 -tailed)	023	022	
	N	178	178	178

Correlation is significant at the 0,05 level (2- tailed)

The results of the quantitative analysis have shown that there is a high level of EI and medium level of SC. Furthermore, it was identified that there is positive relationship existing lecturer's EI and total students' commitment. And there is a relationship between lecturer's EI, which is determined by emotional expression (EE) and the commitment of the students. The Emotional expression is referred to the frequency of the lecturer's emotions which are expressed in an appropriate way during the class, in the right time, and to the right people. [10] This explains the reason why the students feel committed.

The findings using Genos EI, Commitment Questionnaire questionnaires and the structured interview have confirmed the main hypothesis, which states that there is a significant relationship between immediate lecturer's EI and commitment of the students. The scores of the quantitative analysis have shown a statistically positive relationship between lecturer's EI and students' commitment.

Conclusion

The current study focuses on the relationship between emotional intelligence and students' commitment in the context of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts in Kazakhstan.

A positive relationship has been identified between lecturer's EI and level of students' commitment. Moreover, a positive relationship has been determined between the lecturer's EI dimension, that is emotional expression (EE) and the students' commitment.

Looking at the results of the current research it can be seen that the EI plays a significant role during studying process. From the quantitative analysis it was determined that the level of lecturer's EI is high, which affected positively on the commitment level of the students that was found to be in the medium level. Once the lecturers consider their emotions and actions as an important aspect in their teaching process, they achieve greater success and have better relationships with

their students. Moreover, the students are more committed during the class, have better social behaviour, and greater performance results.

The outcomes of the research show that there is a positive effect of lecturer's EI on the students, which means that the emotions can be found similar across distinct cultures. So, the impact of lecturer's EI on students' commitment in non-Western context is not significantly different from the one in Asian, particularly Kazakhstan prospect.

The current study has useful implication of providing a contribution to the commitment research field as well as better understanding of the emotional intelligence of lecturers impacting the students during the class. Moreover, the findings of the research have an implication of creating the foundation for future research of emotional intelligence in other Asian countries institutions, which share common ground with Kazakhstan and have some level of similarity in teaching practices.

References:

1. Ruestow, J. The effect of a leader's emotional intelligence on follower job satisfaction and organisational commitment: an exploratory mixed methodology study of emotional intelligence in public human services // ProQuest. – 2008. – 164 p.
2. Kunnanatt, J. Emotional intelligence: theory and description: A competency model for interpersonal effectiveness // Career Development International. – 2008, Vol. 13, Iss. 7. – P. 614 – 629.
3. Zeidner, M., Matthews, G. & Roberts, R. Emotional intelligence in the workplace: A critical review // Applied psychology: An international review. – 2004, No. 53 – P. 371 – 399.
4. Bennett, D. Examining the Relationship Between Emotional Intelligence of Managers and Organizational Commitment of Subordinates // Pro Quest, 2011. – 311 p.
5. Suleman, Q., Hussain, I., Syed, M., Parveen, R., Lodhi, I., Mahmood, Z. Association between emotional intelligence and academic success among undergraduates: A cross-sectional study in KUST, Pakistan // PLoS ONE. -2019, 14 / 7. – P. 14 – 19.
6. Mayer, J. & Salovey, P. What is emotional intelligence? // New York: Basic Books. – 1997. – P. 3 – 34.
7. Bar-On, R. Bar-On Emotional Quotient Inventory (EQ-i) Technical Manual // Toronto, Canada: Multi-Health Systems, Inc. – 1997. – P. 14 – 17.
8. Goleman, D. Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ // New York: Bantam, 1995. – Psychology. – 352 p.
9. Palmer, B. & Stough, C. Workplace SUEIT: Swinburne University emotional intelligence test manual // Melbourne, Australia: Swinburne University, 2001. – 155 p.
9. Gignac, C. Genos Emotional Intelligence Inventory Technical Manual. -2010, 2nd Edn., Australia: Sydney. – 273 p.
10. Petrides, K. & Furnham, A. Trait emotional intelligence: psychometric investigation with reference to established trait taxonomies // European Journal of Personality. – 2001, Vol. 15 / 6. – P. 425 – 448.

11. Ashkanasy, N. & Daus, C. Rumors of the death of emotional intelligence in organizational behavior are vastly exaggerated // Journal of Organizational Behavior. – 2005, No. 26. – P. 441 – 452.
12. O'Sullivan, M. Trolling for trout, trawling for tuna: The methodological morass in measuring emotional intelligence // Human Resource Management Journal. – 2012, Vol 22/ 4. – P. 428 – 441.
13. Abraham, R. The impact of emotional dissonance on organizational commitment and intention to turnover // The Journal of Psychology, 133 (4). – 1999. – P. 441 – 4 55.
14. Iordanoglou, D., commitment and satisfaction // Journal of Leadership Studies. – 2007. – P. 57 – 66.
15. Meyer, J. & Allen, N. Commitment in the Workplace // Thousand Oaks: Sage, 1997. – 150 p.

Д. Ж. Сарсембаева

ЖТІ Компаниясы (Куала Лумпур, Малайзия)

А. Ж. Сарсембаева

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

СТУДЕНТТЕРДІҢ ОҚУ ҚЫЗМЕТІНДЕГІ ЭМОЦИОНАЛДЫ ЗЕРДЕНІҢ ТИІМДІЛІГІ

Аңдатпа

Эмоционалды интеллект – эмоционалды ақпаратты тануға және басқаруға көмектесетін қабілеттер. Эмоционалды интеллект тұжырымдамасы бұрыннан белгілі болса да, ғылыми жетекшінің немесе оқытушының эмоциясы студенттердің ынтасын төмендететін процестер туралы шектеулі ақпарат бар. Осы олқылықтың орнын толтыру үшін бұл зерттеу Қазақстандағы Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы аясында жүргізілді. Құрылыстарды өлшеуге арналған құралдар Палмер мен Стоуктың гено-эмоционалды интеллект сұрақнамаларына (2006) және Мейер мен Алленнің міндеттеме анкетасына (1997) негізделген. Деректерді талдау нәтижелері оқытушының немесе оқытушының эмоционалды ақыл-парасаты мен студенттердің белсенділігі мен EI өлшемі, эмоционалды көрінісі (EE) мен студенттердің міндеттілігі арасында оң байланыс бар екенін көрсетті.

Тірек сөздер: Эмоционалды интеллект, Эмоционалды экспресс, Міндеттеме.

Д. Ж. Сарсембаева

Компания ЖТІ (Куала Лумпур, Малайзия)

А. Ж. Сарсембаева

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

ВЛИЯНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА ПРИВЕРЖЕННОСТЬ СТУДЕНТОВ К УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация

Эмоциональный интеллект - это способность, которая помогает распознавать и управлять эмоциональной информацией. Хотя концепция эмоционального интеллекта уже известна, имеется

ограниченная информация о процессах, посредством которых эмоции руководителя или преподавателя могут снизить мотивацию студентов к учебному процессу. Чтобы восполнить этот пробел, настоящее исследование было предпринято в контексте Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова в Казахстане. Инструменты для измерения конструкций были основаны на опросниках эмоционального интеллекта Genos Palmer and Stough (2006 г.) и опроснике обязательств Мейера и Аллена (1997 г.). Результаты анализа данных показали, что существует положительная взаимосвязь между эмоциональным интеллектом руководителя или преподавателя и приверженностью студентов к учебе, а также аспектом EI, эмоциональным выражением (EE) и мотивацией учащихся.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, эмоциональное выражение, мотивация, приверженность.

Author's bio:

Dana Sarsembayeva – Bachelor, JTI company, Analyst
(Kuala Lumpur, Malaysia).
e-mail: dana.sarsembaeva@gmail.com

Aida Sarsembayeva – Doctor PHd, T.Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: aechkax777@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Дана Сарсембаева – бакалавриат, ЖТІ компаниясының GSD аналиті
(Куала Лумпур, Малайзия).
e-mail: dana.sarsembaeva@gmail.com

Сарсембаева Аида – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының доценті, филология ғылымдарының кандидаты
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: aechkax777@mail.ru

Сведения об авторах:

Дана Сарсембаева – бакалавриат, Аналист GSD компании ЖТІ
(Куала Лумпур, Малайзия).
e-mail: dana.sarsembaeva@gmail.com

Сарсембаева Аида – доцент Казахской национальной академии искусств
им. Т. К. Жургенова, кандидат филологических наук
(Алматы, Казахстан).
e-mail: aechkax777@mail.ru



МРНТИ 18.45.09

А. Қ. Ахмет¹

¹Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

БҮГІНГІ ЖАС ДРАМАТУРГТЕР ШЫҒАРМАШЫ- ЛЫҒЫНДАҒЫ ТАҚЫРЫП МӘСЕЛЕЛЕРІ

БҮГІНГІ ЖАС ДРАМАТУРГТЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ТАҚЫРЫП МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аңдатпа

Мақалада автор қазақ драматургиясының қалыптасуы мен даму белестерін саралай отырып, соңғы үш жылдан бері өткізіліп келе жатқан «Драма.kz» фестивалі туралы қысқаша мағұлымат бере кеткен. Аталмыш шараның заманауи драматургияға әкелер пайдасын бағалай отырып, қазақ тіліндегі үш пьесаға талдау жасайды. Драмалық шығармалардың көркемдік деңгейі мен мазмұндық-идеялық сарыны анықталып, сол арқылы заманауи театр тенденциясындағы даму бағыты сараланды. Сонымен қатар, драмалық шығармалардың көтерген тақырыптарының маңыздылығы мен өзектілігі де айтылып отыр.

Түйін сөздер: пьеса, театр, заманауи тенденциялар, интерпретация, жас драматургтер, фестиваль, жана драма, драма.kz

Қазақ театр өнерінің кәсіби жолы өткен ғасырда бастау алған. Аяғын тәй-тәй басып, алғаш қадам басқан шағында драматургия мәселесін шығармашылық шама-шарқына орай шешіп, сахнаға айтыс өнерін шығарғанын тарихтан білеміз. Қазақ топырағындағы алғашқы драматургтер дегенде, Ж.Аймауытов, М.Әуезов, Ғ.Мүсірепов, Б.Майлин есімдері аталады. Бұл авторлардың алғашқылары қазақтың жыр-дастанын сахнаға лайықтап, пьесаға айналдырып жатса, келесілері заманауи тақырыптарды көтерген. Аталмыш шығармаларда тартыс, әрекет және көрермен сұранысына сай болуы, біздің ойымызша басты талап болуы мүмкін. Жоғарыда аталған авторлардың пьесалары төл өнеріміздің жауһарларына айналғаны сөзсіз. М.Әуезовтің «Еңлік-Кебек», «Қарагөз», «Айман-Шолпан», Ғ.Мүсіреповтың «Қозы

Көрпеш-Баян Сұлу», «Ақан сері-Ақтоқты» пьесаларын бүгінде режиссерлер сан түрлі интерпретацияда көрермен назарына ұсынып келеді. Бір режиссер дәстүрлі тәсілдермен қойса, екіншісі өзгеше формада шешім тауып жатады. Мұның барлығы заман талабынан туындап жатқан мәселелер. Дегенмен, қазақ драматургиясы әртүрлі даму сатыларын бастан кешірді. Бірінші дүниежүзілік соғыз кезінде жауынгерлер ерлігін, халық рухын асқақтататын тақырыптағы пьесалар сахна төріне шықты. Одан кейін Кеңес үкіметінің өмірдің жарқын тұстарын көрсету керек деген талабын орындап, авторлар өз шығармаларын ұсынды. Бұл тұста жазылған пьесаларда тартыс болмай, аталмыш саланың дамуына біраз нұқсан келтіргені анық. Айта берсе мұндай мәселелер толастамайды.

Ал, 90 жылдары қазақ сахнасына тарихи пьесалар мен еліміздің егемендігін жырлайтын шығармалар көптеп шыға бастады. Бұл еркін елдің тарихымен таныстырып, ұлы тұлғаларын халқымен қауыштырған шығармалар болды. Әкем театр сахнасына Абылай, Кенесары, Шыңғыс сияқты хандарымыз шығып халық қызыға көретін спектакльдеріне айнала білгені сөзімізге дәлел. Ә.Кекілбаев «Абылай хан», М.Байсеркенов «Абылай ханның ақырғы күндері», Иран – Ғайып «Шыңғыс хан», Ш.Құсайынов «Қазақтар», «Томирис» пьесалары өз тұғырына шығып, тұрақтап қалған шоқтығы биік шығармалар екені талас туғызбайды.

Соңғы жылдары театр мамандары заманауи тақырыпта жазылған пьесалардың керек екенін айтып жүргенін білеміз. Көптеген өнер ошақтары өз шама-шарқы келгенше бұл олқылықтың орнын толтыруға тырысып жатты. Облыстық театрлар жергілікті авторларға жазғызып жатса, Алматы мен Нұр-Сұлтан қалаларындағы театрлар әртүрлі байқаулар ұйымдастырып, қиындықтан шығудың жолдарын осылай шешті. Тіпті, республика көлемінде тәуелсіздікті жырлайтын пьесаларға байқау жарияланып, жеңіп шыққан пьеса М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасына қойылды. Бұл шығармалардың драматургия теориясымен салыстыра қарағанда, әлсіз екенін айтып та, жазып та жатқан театр сыншылары болды.

Бүгінгі таңда заманауи драматургияның жазылуын арттыру үшін «Драма.kz-2019» фестивалі үшінші рет тұрақты түрде өткізіліп келеді. 27-29 қазан аралығында өткен фестивальге он пьеса таңдалып алынған. Фестивальдің финалына өткен пьесалардың оқылымы Лермонтов атындағы орыс драма театрының кіші сахнасы мен «ARTиШок» театрының үлкен сахнасында өтеді. Бұл өткізіліп отырған үшінші фестиваль. Аталмыш шараның ұйымдастырушыларының бірі, әрі тұрақты жетекшісі белгілі Ресей драматургы О.Жанайдаров. Ол қазақстандық авторлар үшін шеберлік-класстарын да фестиваль аясында өткізіп отырады. Жалпы, байқауға келіп түскен пьесалар саны биыл 48-ге жетіп отыр. Алдыңғы жылы да осымен шамалас болған. 2017 жылы ұйымдастырылған алғашқы фестиваль лаборатория формасында болды. Алдын ала, өздерінің прозалық шығармаларын жіберіп, соның ішінен драматургияға талабы бар бірнеше авторлар таңдап алынды. Дайын пьесалар емес, фестивальге арнап жазылған дүниелер болды. Былтырғы екінші фестивальден бастап, формасын өзгертіп енді әрбір қалаған адам өзінің дайын пьесасын жолдайды. Тағы бір қуантатыны, «Драма.kz»-тен кейін бұл пьесалардың бірнешеуі Ресей өнер бәйгелеріне қатысқаны (*1 сурет*).



1 сурет. Театр сыншысы А. Мұқан мен фестивальдің көркемдік жетекшісі, драматург О. Жанайдаров

Осы фестиваль пайда болғалы бері пьеса жазуға қызығушылығы басым, шығармашылық дамуды қалайтын, өз жұмыстарын түрлі байқауларға жолдап отыратын драматургтер ортасы қалыптаса бастағаны қуантады. Бұл дегеніміз, авторларға өздерінің пьесаларын қаншалықты сұранысқа ие екенін көрсету және әрі қарай жазуға деген ынта-жігерін арттыру.

Тарихқа көз жүгіртсек, заманауи драматургия дамымай театр өнерінің алға қарай жылжуы мүмкін емес екенін көреміз. Жаңа заман талабына сай, бүгінгі күнмен үндес пьеса сахнаға қойылса, бірден театрдағы атмосфера өзгеріп шыға келеді. Театр мамандарының арасында да қызу талқылаулар өтіп, шығармашылық дикуссиялар орын алады.

Соңғы жылдары «Драма.кз» фестиваліне келіп түскен пьесаларға деген қызығушылық арта түскен. Бірінші лабораториялық фестивальде оқылымы болған пьесалар орыс тілінде жазылғандықтан, бірнешеуі қазақ тіліне аударылып, кішігірім театрлар сахнасына қойылды. Екінші фестивальден бастап, қазақ пьесалары да ұсынылып отыр. Бұл заманауи драматургияның ана тілімізде жазылуына, дамуына түрткі болды. Биылғы шорт-листке кірген пьесалардың жетеуі орысша, үшеуі қазақ тілінде. Пьесалармен танысып шыққаннан кейін, біздің байқағанымыз, тақырыптың, жанрдың, форманың көптүрлілігі болды. Олар, Х.Асановтың «Әулие ағаш», А.Маудановтың «Милион» және Ы.Шалғынбайдың «Қамал» пьесалары. Әр автор өз тақырыбын ашуда жан-жақты іздене отырып келгені пьесадан көрініп тұр.

Қазақ тіліндегі үш пьесаға өз пікірімді келтіріп кететін болсам, тақырыптары мен формасы қызық. Х.Асановтың «Әулие ағаш» пьесасы қарапайым ауыл тұрғындарының өмірін көрсетеді. Бас-аяғы бес қатысушыдан тұратын оқиғалар тізбегі өзінің ықшамдылығымен және бірізділігімен оқырманды баурап алады. Автордың алғашқы пьесаларымен салыстыра қарастыратын болсақ, көш ілгері дүние екенін көреміз.

Х.Асанов өзгеше форма, абсуртық тақырып іздемейді. Басты кейіпкерге өтірігіне қалай оңай сендірсе, шындығына сендіруі сондай қиын болды. Алғашында болмашы нәрседен туындаған мәселе күрделеніп, шиеленісіп, кейіпкерлерді тығырыққа тірейді. Басты кейіпкер Ғайыпбай әйелі мен әпкесінің ортасында жүріп, соңында не істерін білмей, сансыраған күйге түседі. Х.Асанов осы кейіпкері арқылы ауыл-аймақтарда күн кешіп жатқан көп қазақты көрсеткен. Бұл тақырып та, кейіпкерлер де қазақ театры мен көрермендеріне керек. Пьесаның соңында Ғайыпбай шығып кетеді, сахнада балта мен күрек қалды. Адам кеткеннен кейін оның орнын істері басады. Сол сияқты Ғайыпбайдың әули ағаштың киесін асқақтатқаны емес оның сол ағашты түбінен қопарып құлатқаны ғана қалған. Біз автордың осы жұмысынан қарапайым ауыл адамдарының өмірін көрсетіп ғана қоймай, олардың трагедиялық хал-күйін жеткізгісі келетінін айтқымыз келеді. Автордың айтуынша, ауылда замандас, класстас достарымен отырғанда айтылған әзілден туындаған пьеса екен. Жұмыссыз адамдар көп болғандықтан бос жүрген адам жаман дүниеге үйір болатыны сөзсіз. Алып мега полистен шалғайда жатқан елді мекендердегі шешімін таппай күн өткен сайын күрделеніп жатқан мәселелер шаш етектен. Х.Асановтың аталмыш шығармасының ғұмырлы болуға құқығы бар (2 сурет).



2 сурет. Х. Асановтың «Әулие ағаш» пьесанының оқылымы, 2019. Режиссер: К. Адылов

Келесі А.Маудановтың «Миллион» пьесасы. Гүл сатушы қыздың арманы мен мақсаты – тұрмысқа шығу. Жасы ұлғайған сайын, үміткерлер азайып, таңдау жасау мүмкіндігінен айрылған. Кім болса да, әйтеуір тұрмыс құрсам деген мақсаттың жетегіндегі бойжеткенге күтпеген жерден үміткерлер бірінен соң бірі келіп, ұсыныс жасай бастайды. Бұл пьеса басқаларымен салыстырғанда, сауатты жазылған. Дегенмен де, жігіттердің келуі механикалық схема сияқты. Алғашқы екеуін қабылдағанымен, келесілерінің келуі болжамды түрде күтіледі. Сондай-ақ, пьесаның қалай аяқталатыны ортасында түсінікті болып тұрды. Автордың ұтымды тұстарының

бірі кейіпкерлерін айналысатын кәсібімен атауы. Бұл арқылы оқиға мен тақырыпты ортақ етуге ұмтылған. Көптен кездесетін кәсіп түрлерін алу арқылы, қоғамның бейнесін аша түскен. Бұл пьеса арқылы бүгінде ұмыт болып бара жатқан романтика мәселесі көтерілген екен. Автордың бұл шығарманы жазудағы басты мақсаты, тіршіліктің ағымына түсіп кеткен адам жанындағы жақынының аулауды ұмыт қалдырғандығын көрсету болған. Жұмыс, ақша деген қоғамға махаббат жетпейді екен пікірге сүйене отырып жазылған пьесаның өмір сүруге құқығы бар.

Үшінші соңғы пьеса. Ы.Шалғынбайдың «Қамалы» болды. Шығарма бір пердеден тұрады. Оқиғасы абсурд жанрына жақындатылған. Шекара қызметінде екі Кеңес деген адам жапан далада бір қамалға қамалып қалған. Олар бір әңгімеден екіншісіне өтіп, қамалдан шығудың жолын қарастыра бастайды. Алғашында екі солдат деп ойлаған біздер оның бір адам екеніне көз жеткіземіз. Жоғарыда айтып өткендей абсурд жанрында болғандықтан, бұл Кеңестің болмысының екіге жарылғаны деп те қабылдауға болады. Өмірдің қымқуыт тірлігіне түскен адамның күнделікті өмірі осы қамалда қалған сияқты. Бір ағысқа түсіп алып, ағып кетіп барамыз. Осындай формасының өзгешелігімен пьесаны құнды деп айта аламыз. Ы.Шалғынбай Қытайдан келген келген қандасымыз болғандықтан, ол өзінің атажұртқа алғаш келгендегі психологиялық хал-күйінен туған пьеса екенін айтып кетті. Сондай-ақ, Тәуелсіз қазақ елінің алғашқы жылдардағы өмірінің көрінісімен салыстыруға болады (3 сурет).



3 сурет. Ы.Шалғынбайдың «Қамал» пьесасының оқылымы, 2019.

Режиссер: А. Оспанбаева

Жас драматургтер тақырып таңдауда еркін екенін көреміз. Олар театр сахнасында ненің керектігін ескере отырып, көрерменге берері мол болуын көздеген екен. Авторлар қарапайымдылықты ұстана отырып, бүгінгі күннің актуалды мәселелерін көтереді.

А. К. Ахмет

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

ПРОБЛЕМЫ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ ДРАМАТУРГОВ

Аннотация

Автор ревью, анализируя динамику становления и развития казахской драмы, делает краткий обзор фестиваля «Драма.kz», который проводится в течение последних трех лет. Оценивая пользу данного мероприятия для современной драмы, делает анализ пьес на казахском языке. Определены художественные уровни и содержательно-идейные мотивы драматических произведений, тем самым проанализированы направления развития современных театральных тенденций. Автор раскрывает актуальность и важность тем, затронутых в драматических произведениях.

Ключевые слова: пьеса, театр, современные тенденции, интерпретация, молодые драматурги, фестиваль, новая драма, драма.kz

A. K. Ahmet

T.K. Zhurgenov Kazakh national academy of arts (Almaty, Kazakhstan)

PROBLEMS THEMES IN THE WORK OF YOUNG PLAYWRIGHTS

Abstract

The author analyses the dynamics of formation and development of Kazakh drama, and makes a brief survey of the festival «Drama.kz», which has been held for three years so far. He defined the artistic levels and content-ideological motives of dramatic works, thus analyzing the directions of development of modern theatrical tendencies. In the review also analyses plays in Kazakh language having in mind the value of the festival. He discloses the relevance and importance of the topics in dramatic works.

Key words: play, theater, modern trends, interpretation, young playwrights, festival, new drama, драма.kz

Автор туралы мәлімет:

Ахмет Айжан — Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы, Алматы, Қазақстан.

e-mail: aizhan_ahmet@mail.ru

Сведения об авторе:

Ахмет Айжан — старший преподаватель кафедры «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан).

e-mail: aizhan_ahmet@mail.ru

Author's bio:

Ahmet Aizhan — senior Lecturer, Department of History and Theory of Theatrical Art at the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan.

e-mail: aizhan_ahmet@mail.ru

МАЗМҰНЫ/ ОГЛАВЛЕНИЕ/ TABLE OF CONTENT:

PHILOSOPHY

- С. Б. Булекбаев.** О ГОЛОГРАФИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СОЗНАНИЯ.....7
- A. V. Tsoy.** PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC DISCOURSE
OF MALLEABLE LANGUAGE IN DRAMA THEATER PERFORMANCES22

ART STUDIES

- L. Chkhartishvili.** MODERN AND CONTEMPORARY THEATRE –
DEFINITIONS AND BOUNDARIES.....38
- L. Ochiauri.** DYNASTY GEORGIAN WOMEN FAMILY IN CINEMA.....48
- A. С. Еркебай.** «ТОМИРИС» ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ ҰЛЫ ДАЛА КӨРІНІСІ.....55
- Г. Ж. Капанова.** НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ.....64
- Е. Б. Алиев, Н. С. Бекмолдинов.** ЗАМАНАУИ ЭТНО-ФОЛЬКЛОРЛЫҚ
АНСАМБЛЬДЕРДІҢ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....70
- Т. Ж. Молдалим, Д. Д. Уразымбетов**
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ А. А. ТАТИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ
КОЛЛЕКТИВАХ КАЗАХСТАНА.....79

PEDAGOGY

- O. Iskakova.** LINGUA-DIDACTIC BASICS OF TEACHING LSP FOR
ART STUDENTS.....92
- D. Sarsembayeva, A. Sarsembayeva.** THE EFFECT OF EMOTIONAL
INTELLIGENCE ON STUDENTS' COMMITMENT.....99

REVIEW

- A. Қ. Ахмет.** БҮГІНГІ ЖАС ДРАМАТУРГТЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ
ТАҚЫРЫП МӘСЕЛелЕРІ.....108

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

A.V. Tsoy

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC DISCOURSE OF MALLEABLE LANGUAGE IN DRAMA THEATER PERFORMANCES



Figure 1. The musical «The prince of three kingdoms», 2012



Figure 2.
The part «The love of woman», 2014



Figure 3.
The part «General Ko Son Di», 2015



Figure 4.
The part «The legend of love», 2017



Figure 5, 6.
The part «Chun Hyan: remake», 2018



Figure 7. The part «Farewell, Gulsary!», 2018



Figure 8 The part «The step into the abyss, 2019

А. Қ. Ахмет

БҮГІНГІ ЖАС ДРАМАТУРГТЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫғыНДАғы ТАҚЫРЫП МӘСЕЛЕЛЕРІ



1 сурет. Театр сыншысы А. Мұқан мен фестивальдің көркемдік жетекшісі, драматург О. Жанайдаров



2 сурет. Х. Асановтың «Әулие ағаш» пьесанының оқылымы, 2019. Режиссер: К. Адылов



3 сурет. Ы. Шалғынбайдың «Қамал» пьесасының оқылымы, 2019.
Режиссер: А. Оспанбаева

Подписано в печать 19.12.2019. г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Цифровая HP CM 6040
Гарнитура FranklinGothicTC, Literaturnaya
Объем 13,75 п. л.

Тираж 300 экз.
Заказ №15

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

