

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N1| 2020

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

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES

№1 2020

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)

Дамир Уразымбетов

Бас редактордың орынбасары, өнертану канд, Т. Қ. Жүргенов атын. ҚазҰӨА Ғыл.-Ред бөлім басшысы, хореогр. реж. каф. аға оқыт. (Қазақстан)

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

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

Ритта Джердималиева

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

Сәнгүл Қаржаубаева

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)

Бакыт Нүрпейіс

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. б-ша ғылыми форум (Германия)

Ера Ааро Тараста

Ғылым докторы, профессор, Хельсинки Университеті (Финляндия)

Рафис Абазов

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

Жоулт Хусти

PhD докторы, доцент Печ Университеті (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

PhD докторы, Сүлеймен Демирел атындағы Университетінің 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 Арман Қулышанова
Дмитрий Широков
ҰлпанТоқаева

Корректорлар Айгуль Садыкова

Дизайн Жанар Серикпаева
Беттеген Алтынгуль Ахмет

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.

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES

№1 2020

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)

Дамир Уразымбетов

Зам. главн. редактора, канд. искусств.,
КазНАИ им. Т. К. Жургенова (Казахстан)

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

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

Ритта Джердималиева

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

Сангуль Каржаубаева

доктор искусствоведения, зав.каф. 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 Тараси

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 Олфилд

доктор PhD, Ассоц. 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 Арман Кульшанова
Дмитрий Широков
Улпан Токаева

Корректоры Айгуль Садыкова

Дизайн Жанар Серикпаева
Верстка Алтынгуль Ахмет

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.

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES

№1 2020

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)

Damir Urazymbetov

Deputy Editor-in-Chief, PhD in Arts, 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 Yerzhebekov

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 Arman Kulshanova
Dmitry Shirokov
Ulpan Tokayeva

Correctors Aigul Sadykova

Design Zhanar Serikpayeva
Page Makeup Altyngul Akhmet

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.



МРНТИ 02. 31. 55

О ПАРАЛЛЕЛЯХ МЕЖДУ МИРОВОЗЗРЕНИЕМ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ФИЗИКОЙ

С. Б. БУЛЕКБАЕВ¹

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

К. З. ХАЛЫКОВ²

²Казахская национальная академия искусств
им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан)

О ПАРАЛЛЕЛЯХ МЕЖДУ МИРОВОЗЗРЕНИЕМ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ФИЗИКОЙ

Аннотация

В статье авторы, основываясь на новейших достижениях трансперсональной и квантовой психологии и современной неклассической физики раскрывает параллели, которые в свое время были отмечены не только великими физиками XX века начиная с Эйнштейна, но и другими физиками XXI века. Интерес к аналогиям между идеями новейшей науки и идеями восточной мудрости вызван, также и тем, что ряд крупнейших открытий квантово-релятивистской физики, психологии и других наук, как показало время, не может быть объяснен в рамках традиционной ньютоно-картезианской модели мира, в основе которого лежала материалистическая философия. Более того, выявилось, что в основании квантово-релятивистской физики и теории относительности лежит мировоззрение очень похожее на мировоззрение индуиста, буддиста и даоса.

Это сходство особенно усиливается, если объединить две теории в целях объяснения явлений микроскопического мира: свойства и взаимодействие элементарных частиц, из которых состоит вся материя. Здесь параллели между современной физикой и восточным мистицизмом не только заметны, но и порой практически невозможно отличить, кем они сделаны: физиками или восточными мистиками.

Ключевые слова: сознание, физика, мистицизм, философия, метапарадигма, дисбаланс, мир, атомы, ньютоно-картезианская модель мира, материализм, материя, энергия.

Введение

Современные исследования сознания поставляют многочисленные свидетельства, поддерживающие мировоззрение великих мистических традиций. В тоже время революционное развитие других научных дисциплин в корне подрывают и дискредитируют механистическое видение мира, сужают разрыв между наукой и мистицизмом, казавшийся в прошлом абсолютным и непреодолимым.

Об этом сходстве еще много десятилетий назад говорили такие великие физики как Альберт Эйнштейн, Нильс Бор, Вернер Гейзенберг и др. Они находили свое мышление вполне совместимым с духовностью, с мистическим мировоззрением и не раз в своих работах обращали внимание на идейное сходство между восточным мировоззрением и философией квантовой механики [1, с. 8–10].

В последние годы эта проблема неоднократно обсуждалась во многих книгах и статьях. Особо исчерпывающе эти аналогии проведены в работах таких ученых как Фритьоф Капра – «Дао физики», Питера Рассела – «От физики к Богу», Кена Уилбера «Физика, мистицизм и новая холографическая парадигма» и др.

Ф. Капра отмечает, что в начале эти параллели в научных кругах были встречены очень осторожно, поскольку на Западе, особенно в глазах ученого мира, мистицизм всегда ассоциировался с чем-то ненаучным. Однако по мере того, как европейское общество во второй половине двадцатого века стала впадать в сложнейший системный кризис, который однозначно говорил о том, что европейский путь развития, ее фундаментальные исходные основания нуждаются в корректировке, стало

расти стремление найти ответы, на эти вопросы.

Этими обстоятельствами объясняется и тот интерес к восточным мистическим учениям, которое явилось, по мнению Ф. Капра, одним из проявлений более общей тенденции, направленной на преодоление существующего кризиса западного общества, дисбаланса ее культуры [2, с. 3].

А также этот интерес, по-видимому, можно рассматривать как необходимое дополнение западному образу мышления, а часто и альтернативу ему.

Ф. Капра совершенно прав, действительно, этот дисбаланс можно значительно лучше объяснить и описать при помощи фундаментальных понятий китайской философии как Инь и Янь. Традиционно в европейской культуре всегда явное предпочтение отдавалось ценностям и подходам, в которых преобладало мужское начало (ЯНЬ), мужская культура, и пренебрегалось его неотъемлемой женской дополняющей (ИНЬ), женской культурой. Запад предпочел самоутверждение объединению, анализ – синтезу, рассудочное познание – интуитивному, науку – религии, соревнование сотрудничеству и так далее. Односторонность развития этого пути дошла до опасных пределов, и привела к социальному, экономическому, моральному и духовному кризису.

Однако, одновременно с этим, по его мнению, началось грандиозное движение в умах и сердцах, подтверждающее древнее китайское изречение о том, что ЯНЬ, достигнув пика своего развития, отступает перед лицом ИНЬ.

Этими процессами объясняются, и растущая озабоченность по отношению к экологическим проблемам, феминизм,

возрождение интереса к оздоровлению и медицине – все это – компенсация за то, что в нашем обществе долгое время преобладало рациональное, маскулинное (мужское) начало, и начался путь к восстановлению естественного равновесия.

Таким образом, осознание глубокой взаимосвязи современной физики и восточных мистических учений – еще один шаг к выработке нового взгляда на действительность, при условии основательного пересмотра наших ценностей, представлений и мыслей [2, с. 4].

Известно, что современная физика оказывает огромное влияние на все стороны общественной жизни. В том числе оно затрагивает также и всю культуру в целом и образ мышления, в частности, что выражается в пересмотре наших взглядов на Вселенную и нашего отношения к ней. Изучение мира атома и субатомного мира в двадцатом веке неожиданно ограничило область приложения идей классической механики и обусловило необходимость коренного пересмотра многих фундаментальных понятий бытия. В первую очередь это – понятия материи в субатомной физике, понятия пространства, времени, причины и следствия. Поскольку эти понятия лежали в основе существующего мировоззрения, то их пересмотр начинал радикально менять вся картину мира.

Этот вопрос о необходимости уточнения картины мира в связи с революционными открытиями в области физики достаточно обстоятельно рассмотрен физиками и философами, однако довольно редко при этом они обращали внимание на то, что все эти изменения, похоже, приближают нас к

восприятию мира, необычайно сходному с картиной мира мистиков Востока.

Директор Международного института теоретической и прикладной физики России академик А. Е. Акимов, пишет: «Все, к чему сейчас подошла физика, практически без формул, но в содержательном плане, изложено в древнеиндийских ведических книгах. Существовали и существуют два направления познания Природы. Одно представлено Западной наукой, то есть знаниями, которые добываются на той методологической базе, которой владеет Запад, то есть доказательство, эксперимент и т. п. Другое – Восточными учениями и практиками, то есть знаниями, полученными извне эзотерическим путем, в состоянии, например, медитации. Эзотерические знания не добывают, их человеку дают. Получилось так, что на каком-то этапе этот эзотерический путь был утерян, и сформировался другой путь, чрезвычайно сложный и медленный. За последнюю тысячу лет, следуя этим путем, мы пришли к тем знаниям, которые были известны на Востоке 3000 лет назад» [3, с. 24].

Интерес к аналогиям между идеями новейшей науки и идеями восточной мудрости вызван, также и тем, что ряд крупнейших открытий квантово-релятивистской физики, психологии и других наук, как показало время, не может быть объяснен рамками традиционной ньютоно-картезианской модели мира, в основе которой лежала материалистическая философия. Более того, выявилось, что в основании квантово-релятивистской физики и теории относительности лежит мировоззрение очень похожее на мировоззрение индуиста, буддиста или даоса.

Это сходство особенно усиливается, если мы обращаемся, к попыткам объединить две теории в целях объяснения явлений микроскопического мира: свойств и взаимодействий элементарных частиц, из которых состоит вся материя. Здесь параллели между современной физикой и восточным мистицизмом не только заметны, но и порой их практически невозможно отличить, кем они сделаны: физиками или восточными мистиками.

Если сегодня физика преподносит нам мировоззрение, мистическое по своему содержанию, то она, некоторым образом, возвращается к своим собственным истокам [2, с. 10–12]. Дело здесь в том, что западная наука берет начало от мистической философии ранних греков, которая, однако, избрав путь рационализма, в итоге значительно отделилась от своих мистических истоков и привела к возникновению мировоззрения, находящегося в остром противоречии с исходным своим мировоззрением и мировоззрением народов Дальнего Востока.

На самых последних стадиях своего развития западная наука, в конечном итоге, преодолевает границы своего же мировоззрения и возвращается к взглядам восточных и ранних греческих философов. Однако на этот раз она исходит не только из интуиции, но и из результатов в высшей степени точных и сложных экспериментов и из строгого и последовательного математического обоснования. В этом плане особого внимания заслуживает теория физического вакуума российского физика Шипова, в который он дает математическую модель Вселенной [4, с. 111–112].

Корни физики, как и всей западной науки, в целом, следует искать

в начальном периоде греческой философии в шестом веке до н.э. – в культуре, не делавших различий между наукой, философией и религией. Действительно, монистические и органические взгляды философов Милетской школы были очень близки к взглядам древних индийских и китайских философов, а в философии Гераклита из Эфеса подобные параллели еще более очевидны. Гераклит верил в постоянно изменяющийся мир в вечное его становление. Все изменения в мире, по мнению философа, происходит в результате активных циклических взаимодействий различных пар противоположностей, которые составляют единое целое. Единство, содержащее противоположности, но стоящее над ними, он называл логосом. Разрыв этого единства впервые произошел в школе элеатов, которые признавали существование некоего Божественного Принципа, стоящего над всеми богами и людьми. Этот Принцип первоначально отождествлялся с единством Вселенной, а потом – с разумным персонифицированным Божеством, стоящим над миром и управляющим последним. Так возникло то направление философии, которое, в конце концов, отделило материю от духа и породило дуализм, столь характерный для западной философии.

По мере того, как укоренялась идея о разделении духа и материи, философы стали все больше интересоваться скорее духовным, чем материальным миром, человеческой душой и проблемами этики. Эти вопросы занимали западных мыслителей более двух тысяч лет с начала расцвета греческой науки и культуры в V-VI веках до н. э.

Методы

Научные представления древних греков были систематизированы Аристотелем, который создал модель Вселенной, использовавшуюся западной наукой на протяжении двух тысяч лет [4]. В становлении европейской науки и цивилизации, также важную роль сыграла Логика Аристотеля. Можно сказать, что основанный на этом способе мышления научный метод, в дальнейшем разработанный Ф. Бэконом, определили особенность всей европейской науки и цивилизации. В этом процессе, т. е. становлении современной науки важную роль сыграла идея также идея Рене Декарта о полной противоположности материи и духа. В основе мировоззрения этого философа лежало фундаментальное разделение природы на две независимые области – область сознания и область материи. В результате такого «картезианского» разделения ученые смогли рассматривать материю как нечто неживое и полностью отдельное от них самих. Такое механическое воззрение было воспринято и Исааком Ньютоном, который построил на его основе свою механику, ставшую фундаментом классической физики.

Общепринятым методом научных исследований и открытий стал метод Аристотеля, доработанный философами Нового времени. В ее основе, по их мнению, обязательно должен лежать опыт и эксперимент. С этого момента, можно сказать, в Европе – экспериментальное исследование – становится символом и критерием научности любой теории.

Результаты

Следует признать, что в истории европейской науки и цивилизации картезианское разделение и механистическое мировоззрение были благотворны для развития классической механики и техники. Однако, как показала история науки, не все оказывается можно проверить опытом и экспериментом, и не все можно объяснить. Наглядным примером, которого может служить наука XX века, в котором накопилось с огромное количество наработанного, но необъяснимого с точки зрения традиционного естественнонаучного мировоззрения материала. Особо здесь следует отметить 3 фундаментальных открытиях, которые полностью изменили не только наше представление о мире, но и все наше мышление: теории относительности, квантовой механикой и теории хаоса.

Эти и другие революционные открытия науки начала и середины XX века наглядно продемонстрировали неспособность философии того времени ответить на сложнейшие методологические и мировоззренческие проблемы науки. Поэтому многие выдающиеся ученые того времени, в первую очередь физики - теоретики, как А. Эйнштейн, Бор, Планк и др. в рамках своей науки начали кардинально пересматривать и переосмысливать фундаментальные понятия существующей науки, место и роль сознания в системе естественнонаучной картины мира. Надо признать, что их ответы были более обоснованными и более убедительными, чем ответы, которые давали философы того времени.

Вот что пишет по этому поводу академик РАН Б. В. Раушенбах:

«У каждой эпохи свое понимание мира. Конец прошлого века и начало нынешнего было временем утверждения материализма. Череда великих открытий физиков обнадеживала: все казалось объяснимым. Но к концу нашего века стало очевидной несостоятельность «самонадеятельного» материализма. Не странно ли, что к этой мысли едва ли не первыми пришли представители точного знания? Напротив, некоторые физики, углубляясь в мир элементарных частиц и пытаясь аналитическими методами познать Вселенную, почувствовали невозможность объяснения его только с точки зрения материализма [5].

Здесь Раушенбах, в первую очередь имеет в виду две новые парадигмы физики начала двадцатого века как теория относительности и квантовая механика, которые, появились благодаря новому пониманию природы света, которая в свою очередь привело к радикальному изменению природы всей реальности, т. е. пространства, времени и материи.

В контексте, рассматриваемой нами проблемы, данное положение следует рассмотреть более подробно, так как осмысление этих открытий привело ученых к воззрениям близких воззрениям Древнего Востока. Как известно, в науке фундаментальные изменения в понимании картины реальности начались с теории относительности Эйнштейна, которая родилась из попыток объяснить странные особенности скорости света. Согласно классической физике, измеряемая скорость света должна изменяться в зависимости от движения наблюдателя. Однако, согласно эксперименту Майкельсон-Морли, куда бы ни двигался наблюдатель – в том же направлении, что и свет,

или же в противоположную сторону, относительная скорость света остается неизменной. Другими словами свет, оказывается, не подчиняется классическим законам. Это не поддавалось объяснению [6].

Первым наиболее обоснованным ответом на необъяснимые результаты физики стали работы Эйнштейна, в одной из которых он описывает решение проблемы света, положившие начало теории относительности. «Основная предпосылка, – пишет Питер Рассел в своей книге «От науки к Богу» – не нова [7]. Еще Галилей обнаружил, что, находясь в закрытой комнате, без окон, невозможно сказать, находится ли эта комната в состоянии покоя или же она движется с равномерной скоростью; любой эксперимент, поставленный в движущейся комнате, даст те же результаты, что и в неподвижной. То есть, физические законы неизменны во всех равномерно движущихся системах координат. Эту теорию Эйнштейн, доработал, заявив, что принцип теории относительности справедлив для всех равномерно движущихся систем координат. При этом, по мнению Эйнштейна, скорость света должна быть неизменной во всех равномерно движущихся системах отсчета.

Другими словами, как бы быстро вы ни передвигались, измеренная вами скорость света всегда будет равной 300000 км/с., к примеру, если бы какое-нибудь тело двигалось со скоростью 300000 км/с, то скорость света превышало бы тело на те же 300000 км/с.

Это противоречит здравому смыслу, говорит П.Рассел, но в данном случае ошибается здравый смысл. Мы создаем модели реальности на основе жизненного опыта. Однако мы живем

в сравнительно медленном мире. При скоростях, близких к скорости света, реальность становится иной. То, что скорость света остается неизменной для всех наблюдателей, с какой бы скоростью они не передвигались, – достаточно странно, но еще более странные вещи ожидают нас, если мы обратимся к пространству и времени.

Согласно теории относительности Эйнштейна, перемещаемые часы будут идти медленнее, чем часы, висящие на стене. При обычных для нас скоростях, но по мере приближения и скорости света она становится достаточно ощутимой. Если вы будете двигаться мимо меня со скоростью, равной 87% скорости света, ваши часы будут идти в два раза медленнее моих; замедляются все физические, химические и биологические процессы. По сравнению со мной, вы окажетесь в более медленном мире.

Само время будет течь для вас медленнее. Каким бы удивительным это ни казалось, но опыты подтвердили – время, действительно может замедляться. В эксперименте высокоточные атомные часы, перемещаемые вокруг земного шара, замедлили свой ход, как и предсказывала теория. Замедление времени было чрезвычайно мало – и все-таки оно было.

Относительно не только время, но и пространство. Если вы движетесь мимо меня со скоростью равной 87% скорости света, ваш мир станет в два раза меньше моего. Это также противоречит здравому смыслу. Тем не менее, опыты с субатомными частицами, движущимися со скоростью, близкой к скорости света, подтвердили: чем быстрее вы движетесь, тем больше сжимается пространство.

Общий вывод теории относительности таков – пространство, как и время не существует само по себе. Согласно этой теории нет одинакового пространства и нет единого течения времени. Разные наблюдатели, двигаясь с различными скоростями относительно наблюдаемых ими явлений, указывали бы разную их последовательность. В таком случае, два события, одновременные для одного наблюдателя, для других произойдут в различной последовательности. В результате, все изменения в пространстве и времени, которые становятся относительными, теряют свой абсолютный характер. И время, и пространство – лишь элементы языка, который использует некий наблюдатель для описания наблюдаемых явлений.

Понятие времени и пространства настолько основополагающие, что их изменение влечет за собой изменение общего подхода к описанию явлений природы. Самые важные последствия этого изменения – это осознание того, что масса одна из форм энергии [7, с. 112].

В 1915 году Эйнштейн выдвинул уже общую теорию относительности, которую учитывает гравитацию, т. е. взаимное притяжение всех тел с большой массы. Согласно теории Эйнштейна, гравитация способна «искривлять» время и пространство. Это означает, что в искривленном пространстве закон евклидовой геометрии не действует, т. к. двумерная плоскостная геометрия не может быть применена на поверхности сферы. Евклидова геометрия, бесполезна в искривленном трехмерном пространстве. Далее, теория Эйнштейна утверждает, что трехмерное пространство искривляется под воздействием гравитационного поля тел с большой массой и степень

искривления зависит от массы тела. А поскольку в теории относительности время не может быть отделено от пространства, присутствие вещества оказывает воздействие и на время, вследствие чего в разных частях вселенной время течет с разной скоростью. Таким образом, общая теория относительности Эйнштейна полностью отвергает понятие абсолютного пространства и времени. Относительно не только все измерения в пространстве и времени; сама структура пространства – времени зависит от распределения вещества во Вселенной, и понятие «пустого пространства» также теряет смысл.

Как видно из вышеизложенного, открытие Эйнштейна включают субъективное сознание как неотъемлемую и главную часть в самую материалистическую науку о Вселенной как физика.

Другим феноменом, который не описывался в рамках классической физики, был мир элементарных частиц. Он также, как и теория относительности Эйнштейна, требовал не только смены естественно – научной картины мира и мышления, но и включения сознания в качестве неотъемлемого элемента картины мира.

Как известно, физика, изучая глубинные свойства материи, пыталась найти самую маленькую неделимую частицу, так называемую элементарную частицу. До рубежа XX века такую частицей считался атом.

В начале XX века Резерфордом было доказано, что атом сам состоит из более мелких частиц. Он состоит из ядра, электронов, протонов, нейтронов. Современная модель атома выглядит так: ядро в центре, окруженная вращающимися по орбите электронами.

Атом напоминает строение Солнечной системы. Расстояние между солнцем и планетами в соотношении с размерами примерно, такое, как между ядром и электронами. Если ядро увеличить до размера рисового зерна, тогда атом окажется размером в футбольное поле, а электроны будут похожи на другие рисовые зерна, вращающиеся вокруг трибун. Затем обнаружилось, что и ядро далеко не элементарно. Оно состоит из более мелких частиц с различными свойствами. В конце концов, обнаружилось, что все частицы не являются твердыми материальными объектами, а могут переходить в состояние электромагнитной волны. На этом уровне материя теряет свойство материи, и становятся энергией.

Попытались проследить тот момент, когда материальная частица превращается в волну и обратно. Вот тут-то исследователи и столкнулись с фундаментальными парадоксами. Оказалось, что можно создать такие условия эксперимента, где электрон ведет себя как волна, можно создать условия, где он ведет себя частица, но невозможно создать такие условия, где можно было бы наблюдать одновременно и то и другое состояние. 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 теряем другой. Было сделано два вывода:

1. При переходе в новое качество всегда существует момент неопределенности. Этот момент всегда невозможно наблюдать, он находится вне сознания и 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, т.е. от воли человека. В момент, когда наблюдение не ведется, частица находится в неопределенности, которая потенциально несет любое состояние, а в момент наблюдения частица «определяется» [8, с. 240].

Как видно из вышеизложенного и теория относительности, и квантовая физика включают сознание как первостепенный фактор и связующий принцип физической реальности. В этом плане параллели между мировоззрениями физиков и восточных мистиков наиболее зримы. В подтверждении этого положения приведем несколько высказываний ученых- физиков двадцатого века, и сравним его с изречениями восточных мыслителей, высказанных несколько тысячелетий назад.

«Как бы ни развивались в будущем наши концепции, остаются удивительным, что именно изучение внешнего мира привело к выводу, что абсолютная реальность является содержимым сознания»

«Никакие принципиальные положения не противоречат введению гипотезы, благодаря которой пространство и время теряет последние следы объективной реальности».

«Наблюдатель создает Вселенную и себя, как часть Вселенной».

«Мир меняется целиком в прошлом, настоящем и будущем в момент наблюдения».

Эти высказывания ученых физиков ничем не отличаются от высказываний восточных мыслителей. «Бог воплощает себя в материю для познания самого себя через наблюдение». (Буддизм).

«Бог становится миром, чтобы стать Богом». (Упанишад). «Существует ли шум прибора, если его некому слушать?» (Дзен-буддистский коан) [8, с. 240].

Дискуссия

Или же, можно взять другой пример. Это сходство современной теории физического вакуума с понятием пустоты даосизма. По мнению одного из авторов теории физического вакуума - российского физика Шипова, материальной средой, заполняющей Вселенную, является физический вакуум. Чтобы представить, что такое физический вакуум, воспользуемся пояснением директора Международного института теоретической и прикладной физики РАН академика Акимова, который пишет: «Для нас сейчас физический вакуум – это то, что остается в пространстве, когда из него удаляют весь воздух и все до последней элементарной частицы. В результате получается не пустота, а своеобразная материя – Прародитель всего во Вселенной, рождающий элементарные частицы, из которой потом формируются атомы и молекулы» [9, с. 24-26].

Если сравнить это определение физического вакуума с понятием Пустоты в даосизме, то можно видеть, что они говорят практически об одном. Чжоу Цзынхуа в книге «Дао Тайцзи-цюаня – путь к омоложению» говорит: «Согласно даосской космологии, до начала существующей Вселенной было состояние полной пустоты. В этом изначальном состоянии не было ни малейшего шевеления. Концепция относительного времени нельзя применить к состоянию изначальной пустоты, потому что не существовало ничего, относительно чего можно было измерить время. Все было

пусто. Древние даосы дали имя этому состоянию – они называли его У Цзи.

«У» означает отсутствие, отрицание, пустоту. «Цзи» в этом слове (несмотря на то что его можно читать и как Ци – жизненная энергия) означает наивысший, максимальный. И, таким образом, У Цзи означает наивысшее состояние пустоты».

Это понятие по своим характеристикам полностью соответствует понятию физического вакуума в современной квантовой теории. Это нелокальное, нетварное состояние, из которого возникает все, что есть в Мире, как в плотном, так и на всех тонких уровнях реальности. Оно предшествует тварным энергетическим потокам всех видов и нашему пространству – времени. И одновременно, в виде аналоговой квантовой информации, это трансцендентное, «запредельное» вакуумное состояние содержит в себе замысел, потенцию всего «проявленного». Единственной характеристикой У Цзи является набор допустимых состояний, которые могут проявиться лишь в результате декогеренции, в результате взаимодействия подсистем, то есть в результате *изменчивости* состояний подсистем. Как утверждали китайские философы, без изменения состояний ничто не способно выйти из лона У Цзи. Оно так и оставалось бы чистой потенцией.

Таким образом, вследствие изменения потоков энергии Ци из У Цзи рождается то, что получило название Тай Ци, – Великий Предел, который фактически, означает весь тварный мир, всю Вселенную со всем ее содержимым, включая и самого человека [10, с. 186–188].

Или можно сравнить описание «состояние абсолютной Пустоты» описанной буддийский ученым Д. Т. Судзуки с теорией физического вакуума: «Нет ни времени, ни пространства, ни движения, ни материи. Чистое переживание – ум, видящий себя отраженным в себе... Такое возможно, только если ум сам становится шуньятой (пустотой); то есть когда ум освобождается от всего, кроме себя самого [7].

Эти параллели между мировоззрениями квантово-релятивистской физики и воззрениями Древнего Востока, полученными в результате озарения, транса или наития наводят на мысль о необходимости соединения интуитивного и научного знания, уравнивать на правах критерий «истинности» то, что получено в результате интуитивного познания и то, что выявил точный эксперимент и логическое построение. «Есть основания считать, что ни из чего не вытекает преимущество традиционных наук. Более того, наука отстала от «ненаучных» форм мировоззрения» [11, с. 2–4].

Уже настало время соединить западную и восточную систему мышления, ибо Запад преуспел в точном, но ограниченном знании, зато Восток – в более общем, всестороннем и правильном понимании мира и человека [12, с. 15–19].

В отличие от физиков, которые уже несколько раз сталкивались с кризисами, научные дисциплины изучающие человека впадают в кризис только сейчас. Этот кризис заключается в том, что постепенно накапливается огромное количество данных, которое не вписывается в старое мировоззрение и не могут быть объяснены в рамках старой концептуальной модели.

В данном случае мы имеем в виду современную ситуацию в понимании природы и сущности сознания, которая также не может быть объяснена в рамках картины мира, в основе которой лежала материалистическая философия. Поэтому основной причиной, которая не позволяла до сих пор раскрыть природу сознания, по нашему мнению, является то, что ее пытаются решить в рамках существующей науки, в рамках существующей методологии. Однако, как показывает исторический опыт, до сих пор ни одна из существующих научных теорий не сумела раскрыть природу и сущность сознания.

Отсюда, совершенно очевидно, что проблема сознания, во-первых, не объяснима и не разрешима в рамках существующей научной картины мира и ее научной методологии, а во-вторых, нужно кардинально пересмотреть фундаментальные понятия, описывающих жизнь, сознание, разум.

Физик, психолог Питер Рассел, вполне убедительно обосновывает данную необходимость. Его аргументы таковы. Он пишет: «Наука достигла значительных успехов в объяснении Вселенной, но когда речь заходит о нашем внутреннем мире – о наших мыслях, чувствах, ощущениях, интуиции и снах, ей, в общем-то, нечего сказать. Ничто в физике, химии, биологии не учитывает существование внутреннего мира» [7, с. 35–36]. Это скептическое отношение к науке у П. Рассела вызвано современным, более расширенным пониманием сознания, когда природа и сущность сознания выводится за рамки классических представлений о сознании. Последняя рассматривает сознание как свойство, функция особым образом организованной материи – человеческого мозга.

Если придерживаться этой точки зрения, то в контексте анализа функционирования мозга можно объяснить многие явления. Например, как происходит распознавание образов, каким образом входящая сенсорная информация интегрируется с прошлым опытом, как мы фокусируем внимание и чем отличается состояние бодрствования от состояния сна?

Однако мы сталкиваемся с по-настоящему трудной проблемой, когда пытаемся изучить само сознание. Почему информация, обработанная мозгом, превращается в опыт? Что такое субъективность? Почему вообще существует мысль?

Питер Рассел считает, что эта проблема не просто трудна – она, практически неразрешима в рамках существующего научного мировоззрения. И эта неспособность объяснить феномен сознания, по его мнению, подталкивает западную науку к «смене парадигмы», которая важна в том плане, что ее реальный смысл не ограничивается отдельными научными дисциплинами, а то, что на основе этой модели можно рассмотреть западное мировоззрение в целом.

Все наши парадигмы основывается на следующем допущении: реальность – это физический мир, пространство, время, материя, энергия – фундаментальные составляющие реальности. Принято считать, что, поняв до конца, как функционирует физический мир, мы сможем объяснить все явления, происходящие в космосе.

Поскольку на этом допущении основаны все наши научные представления о мире, оно есть нечто большее, чем просто парадигма; это метапарадигма – иначе говоря, парадигма, лежащая в основе всех парадигм.

Существующая метапарадигма настолько удачно объясняет почти любое явление материального мира, что она едва ли когда-нибудь подвергалась сомнению. И только обратившись к не материальному миру сознания, мы начинаем находить в ней слабые места.

Западная наука не знает категории, как сознание считает Рассел. 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 до человеческих чувств.

Причина подобных затруднений в общепринятой научной модели. Мы знаем, 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.

Для описания сознания нужна совершенно иная модель. Сознание не материально; материя не обладает сознанием. И поэтому, традиционная метапарадигма, не может объяснить, что такое сознание.

Тем не менее, ни у кого не возникает и тени сомнения в том, что мы обладаем сознанием. Таков парадокс сознания. Существования сознания не подлежит сомнению, и в то же время оно не объяснимо. В рамках материалистической парадигмы сознание являет собой огромную

аномалию.

Причины, мешающие понять с точки зрения науки, по мнению П. Рассела, таковы:

Во-первых, сознание, в отличие от материальных физических объектов, нельзя наблюдать. Сознание не поддается взвешиванию и измерению, и, следовательно, невозможно дать ему точную количественную оценку.

Во-вторых, ученые стремятся приблизиться к объективной универсальной истине, которая не зависит от мировоззрения конкретного наблюдателя, ни от его душевного состояния. Поэтому они намеренно избегают, какой бы то ни было, субъективности.

В-третьих, категория сознания им попросту не нужна – считается, что устройство Вселенной можно объяснить без нее [7, с. 46 – 52].

Однако, как показала история познания, оказывается нельзя устранить субъективность из процесса познания, более того субъективность, оказывается, есть неустранимый элемент познания. Ученые, специализирующиеся в области квантовой физики, пришли к выводу, что на атомном уровне на наблюдаемую реальность влияет сам акт наблюдения. Что касается медицины, известно, что душевное состояние пациента оказывает значительное влияние на способность организма к исцелению. Вопрос о природе субъективного опыта приобрел особую актуальность, когда нейрофизиологи стали лучше понимать закономерность функционирования человеческого мозга.

Заключение

Сегодня очень много ученых и философов, которые пытаются найти объяснение феномену сознания.

Эти подходы достаточно подробно и обстоятельно описаны в литературе. Однако, по мнению П. Рассела, какая бы научная теория не выдвигалась на первый план, ни одна из них не дает ответа на вопрос: как вообще нечто нематериальное, как сознание, может возникнуть из чего-то столь несознательного, как материя?

Все эти неудачи в объяснении сущности сознания, по его мнению, заставляют предположить, что наука, попросту говоря, идет по неверному пути. Все научные теории сознания исходят из того, что этот феномен вторичен по отношению к физическому миру, который описывается в категориях пространства, времени и материи. Это основополагающее допущение если и подвергается сомнению, то крайне редко. Отсюда стремление все более сложными способами приспособлять аномалию сознания к нормативу

материалистического мировоззрения.

Мы убеждены, что вместо того, чтобы пытаться объяснить феномен сознания в терминах материалистического естественно – научного мировоззрения, мы должны сформировать иную метaparадигму. При этом нет необходимости ждать новых открытий. Важнейшие составляющие новой метaparадигмы существуют уже сегодня. Все, что нам нужно, – собрать воедино различные фрагменты уже имеющейся информации и рассматривать получившуюся картину реальности, в котором сознание является одним из основополагающих компонентов [7, с. 51, 52].

В этой метaparадигме свое место должны занять огромный опыт Древнего Востока, сумевшего уже давно открыть такие глубинные пласты человеческого сознания, к которому современная наука доходит только сейчас.

Список итературы

1. Гришин С. В. Фундаментальная физика и мировоззрение Востока: к проблеме соотношения // Сознание и физическая реальность. – 1997. – Т. – №1. – С. 8-18.
2. Fridtjof, Kapra – The Dao of Physics. Shambhala Publications. – San Diego, California. – 2000. – 432 с.
3. Акимов А. Е. Физика признает Сверхразум // Чудеса и приключения. - 1996. №5. – С. 24 – 27.
4. Тихоплав Т. С., Тихоплав В. Ю. Физика Веры. – Санкт-Петербург: Крылов, 2007. – 416 с.
5. Раушенбах Б. В. У каждой эпохи свое понимание мира [Электронный ресурс] // <https://books.google.kz/books?id=CmAkDwAAQBAJ&pg> (Дата обращения 20.01.2020).
6. Опыт Майкельсона–Морли [Электронный ресурс] // https://elementy.ru/trefil/21167/Опыт_МайкельсонаMorli (Дата обращения 19.01.2020).
7. Peter, Russell. From Science to God: A Physicists Journey into the Mystery of Consciousness. – Novato, California: New World Library, 2004. – 131 p.
8. Нефедов А. И. Управление реальностью или трудно быть магом. – Москва: Издательство Книжный Дом. – 320 с.

9. Акимов А. Е. Физика признает Сверхразум // Чудеса и приключения. 1996. №5. – С. 24 – 27.
10. Чжоу Цзынхуа. Дао Тайцзи-цюаня – путь к омоложению. – Киев: София, 1995. – С. 186–188. [Электронный ресурс] // [http:// daonews.narod. ru/ taichi_1 . htm/](http://daonews.narod.ru/taichi_1.htm/) (Дата обращения: 12.12.2019).
11. Акимов А. Е. Торсионные поля Тонкого Мира // Терминатор, 1996. №1 – 2. – С. 2 – 11.
12. Мельников Л. Разум: конец эволюции // Чудеса и приключения. – 1995. – №7. – С. 15 – 19.

С. Б. Булекбаев

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

К. Khalykov

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

**ABOUT THE PARALLELS BETWEEN THE WORLDVIEW
ANCIENT EAST AND THEORETICAL PHYSICS**

Abstract

In the article, the authors, based on the latest achievements of transpersonal and quantum psychology and modern non-classical physics, reveal Parallels that were once noted not only by the great physicists of the twentieth century, starting with Einstein, but also by other physicists and the twenty-first century. Interest in analogies between the ideas of modern science and the ideas of Eastern wisdom is also caused by the fact that a number of major discoveries of quantum-relativistic physics, psychology, and other Sciences, as time has shown, can not be explained within the framework of the traditional Newtonian-Cartesian model of the world, which was based on materialistic philosophy. Moreover, it was revealed that quantum relativistic physics and relativity theory are based on a worldview very similar to that of a Hindu, Buddhist, or Taoist. This similarity is especially enhanced if the two theories are combined to explain the phenomena of the microscopic world: the properties and interactions of the elementary particles that make up all substance (matter). Here, the Parallels between modern physics and Eastern mysticism are not only noticeable, but sometimes it is almost impossible to distinguish whether they are made by physicists or Eastern mystics.

Keywords: consciousness, physics, mysticism, philosophy, metaparadigma, imbalance, world, atoms, Newtonian-Cartesian model of the world, materialism, substance, energy.

С. Б. Булекбаев

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

Қ. З. Халықов

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

ЕЖЕЛГІ ШЫҒЫС ДҮНИЕТАНЫМЫ МЕН ТЕОРИЯЛЫҚ ФИЗИКА АРАСЫНДАҒЫ ПАРАЛЛЕЛЬДЕР ТУРАЛЫ

Аңдатпа

Мақалада авторлар трансперсоналды және кванттық психология мен қазіргі заманғы классикалық емес физиканың жаңа жетістіктерін негізге ала отырып, өз уақытында Эйнштейнмен бірге XX ғасырдың ұлы физиктері ғана емес, сондай-ақ XXI ғасырдың басқа да физиктерімен атап көрсетілген параллельдерді ашады. Қазіргі ғылым идеялары мен Шығыс даналығының идеялары арасындағы ұқсастықтарға деген қызығушылық кванттық – релятивистік физиканың, психологияның, жалпы ғылымның бірқатар ірі жаңалықтарының негізінде туындағын және бұл уақыт көрсетіп отырғандай басқа да материалистік философия тұрғысынан әлемнің дәстүрлі ньютондық-картезиандық моделі аясында түсіндіріле алмайды. Сонымен қатар, кванттық-релятивистік физика мен салыстырмалылық теориясы негізінде индуист, буддист немесе даос дүниетанымына ұқсас дүниетаным жататыны анықталды. Бұл ұқсастықтар, егер микроскопиялық әлем құбылыстарын түсіндіру мақсатында: олардың барлық материядан тұратын-элементарлы бөлшектерінің қасиеттері мен өзара әрекеттесулері туралы екі теорияны біріктірсе әсіресе күшейе түседі. Бұл жерде қазіргі заманғы физика мен Шығыс мистицизм арасындағы параллельдер ғана байқалып қоймайды, сонымен бірге кейде оларды кім: физиктер немесе шығыс мистиктері жасағанын ажырату мүмкін емес.

Тірек сөздер: сана, физика, мистицизм, философия, метапарадигма, дисбаланс, әлем, атомдар, әлемнің ньютондық-картезиандық моделі, материализм, материя, энергия.

Сведения об авторе:

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

Қабыл Заманбекович Халықов — доктор философских наук, профессор
Қазақской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: kabyikh@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Сағадиди Байзақұлы Булекбаев — философия ғылымдарының докторы,
Абылай хан атындағы ҚазХҚЖӘТУ профессоры
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: sagadi58@mail.ru

Қабыл Заманбекұлы Халықов — философия ғылымдарының докторы,
профессор Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: kabyikh@gmail.com

Author's bio:

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

Kabyl Khalykov — doctor of Philosophy, Professor at T. Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts, PhD, Professor (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: kabyikh@gmail.com



MPHTI 18.17.65

J. TSOUMAS¹

¹University of West Attica, Department of Applied
Arts and Civilization
(Athens, Greece)

THE JAPANESE ARTIFACTS DISPLAY AT THE 1862 GREAT LONDON EXPOSITION: AN OVERVIEW

THE JAPANESE ARTIFACTS DISPLAY AT THE 1862 GREAT LONDON EXPOSITION: AN OVERVIEW

Abstract

The International of 1862, or Great London Exposition, South Kensington was the second – after the first controversial ever Exhibition attempt in 1851 – considerable effort of the powerful politically, militarily and economically Great Britain to project, through its rapid industrial production system, its arrogant superiority in the fields of science, invention and trade over any other country in the world. Although the social, commercial and political elite of the country seemed to be particularly disappointed by the failure of the first Schools of Design to staff with new and capable designers the productive, but poor – in terms of good design – British industry, they felt superiority over any other country that could not reach the British high-caliber industrial productivity. However, the unofficial first appearance of the traditional Japanese products in Europe in this Exhibition, which was a private collection belonged to the eccentric collector Sir Rutherford Alcock, seemed to reverse the British arrogance, as data seemed to be soon changing with regard to the way of viewing and managing British design.

In this paper we will examine in what ways the newly term of Japonisme celebrated exoticism, sensuality and novelty as it not only represented the original and pure handicraft of the Far East tradition, but also constituted a matter of fundamental significance for the birth of a new aesthetic and cultural trend which shaped the European arts and design of the rest of the nineteenth century.

Keywords: Japanese culture, Japonisme, 19th century British design, Rutherford Alcock, Great London Exposition.

*Paper developed from presentation at the 2017 'Japonisme in Global and Local Context' Conference, Budapest.

Introduction

'No single style or medium defines Japonisme, the fashion for all things Japanese that swept Britain, Europe and North America between the 1860s and the first decade of the twentieth century. Its varied expressions were rooted in a desire to recuperate the handcrafted values lost in the industrial revolution. Japonisme celebrated exoticism, sensuality, novelty. The consumption of Japanese or Japanese-style furniture, ceramics, textiles and metalwork played a key role in the aestheticization of the British home and its inhabitants. The belief that the Japanese lived a life in harmony with nature, with art and beauty overriding material considerations, was fundamental to its appeal. The flood of imports from Japan following the London International Exhibition of 1862 stimulated among artists and designers a heightened appreciation of materials, techniques, forms and colours' [1, p. 111, 112].

One of the objectives of the Great Exhibition in Hyde Park, London in 1851 was to highlight and promote the British technology, know-how and design. The plethora of exhibits from all over the world was then divided into different categories between works of art such as sculptures, paintings, ceramics, metalwork, furniture [2, p. 24] and also a vast amount of technological inventions from the time, totaling over 100.000 exhibits. Given that Britain was the centre of the great developments in steam power and engineering that took place in that period, a big part of the technology exhibits were either steam based or made as a result of the steam process¹. There were plenty of countries that took part to this universal event, but France the eternal opponent of Britain was probably the largest foreign contributor. With meticulous examples of high technology machinery, that country

exhibited a vast collection of tasteful, first class products mainly in the area of the decorative arts especially in the fields of porcelain, textiles, tapestry and furniture. So, in comparison to the British exhibits of the area of decorative arts which suffered much in terms of 'good' design, France was proved to be clearly superior. One of the most important reasons for the British lack of competitiveness in that field was the fact that the newly-founded Schools of Design in London and elsewhere in the country had not managed to produce well-educated designers that would be able to reform the meaning of the then almost 'non-existent' British design producing a new, genuine style in mass produced goods [3, p. 130]. The rapid industrialization as well as the lack of design principles led the British exhibits to a total disaster in terms of aesthetics and quality. Despite all these, the International Exhibition of 1851 established London as the most important city in the world, which was keen to host such events many more times. The exhibition that followed, took place in Paris in 1855. The official name of this exhibition, which was rather the answer of France to the 1851 Great Exhibition, was Exposition Universelle des Produits de l' Agriculture, de l' Industrie et de Beaux-Arts de Paris and took place in the vast area of Champs-Élysées, that is an ample space just as Hyde Park. Among the thirty four countries that took part in this France's major event, there were twenty nine that were represented by high caliber artists among which were the Pre-Raphaelite painters John Everett Millais and William Holman Hunt, representing England [4, p. 23].

It was, however, a common acceptance the fact that although the Great Exhibition was distinguished for its high-quality machine achievements, the corresponding

French excelled in the fields of Fine and Applied Arts.

But seven years later, in 1862, London was the city to host another international exhibition which was a bigger, better and more triumphant event. The general scope of this 'World Fair' was to offer opportunities to visitors, buyers and traders, to gaze at enormously varied manifestations of life, work, culture and progress from many countries, especially Great Britain, and it certainly achieved this [5, p. 1]. Its organizers, succeeded in assembling and displaying more exhibits from more participating countries than had ever been attempted before. Nevertheless, we have to mention that the one third of the participating exhibitors, that is over 9.000 of the 29.000, came from Britain alone, together with a further 2.600 from the British Colonies. Heavy machinery, massive new technological devices, as well as plenty of subversive inventions were on display, in contrast to 1851, when none of the machines on display had weighed more than nine tons. The steel industry, in particular, had undergone enormous innovative progress, as the production of high quality boilers, bridge parts and heavy artillery weapons, but also mass production machines such as print, water-pumping, weaving and carpet power-loom machines had been taken to new heights [6, p. 125–130]. But, British decorative arts exhibits seemed to have been again caught in the same trap: most of their sections had presented a slight improvement in terms of aesthetics value and form (*Figure 1*).

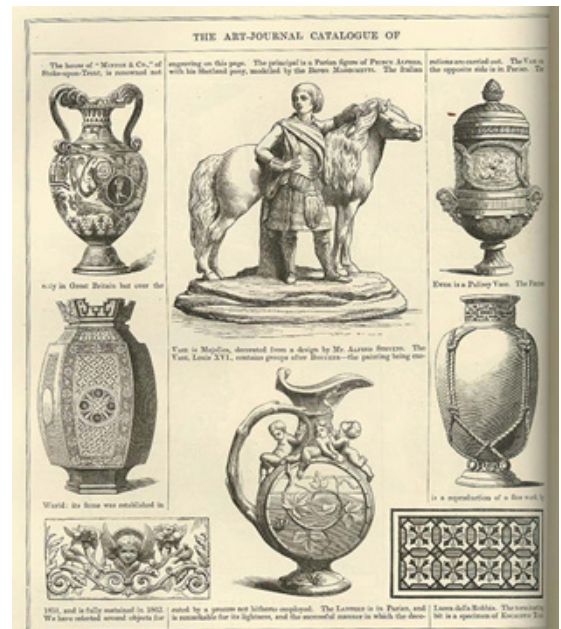


Figure 1. The Art Journal: Engravings of British exhibits at the International Exhibition of 1862.
© The Art Journal Illustrated Catalogue, 1862.

One of the most important and reliable sources for understanding the design quality of the 1862 International Exhibition decorative and applied arts exhibits, except *The Illustrated London News Journal*, was the Art Journal which provided detailed descriptions and illustrations of not only the British but also other national courts [7]. According to this, the heavy decoration, elaborate but exaggerated patterns and old-fashioned forms in combination with the complexity of their mass production procedure, made British products probably less competitive than before. The much desired balance between art and industry seemed not to have been achieved, which made the old and powerful opponent of Great Britain in the field of design, France,

¹For instance, one of the most impressive exhibits for their size was the massive hydraulic press which was operated by just one man that had lifted the metal tubes of a bridge invented by Stevenson, the man who had invented the steam train 'The Rocket'.

prevail again. However, there were a few bright exceptions which will be discussed further in the text.

Methods

As the topic of this research is purely historical, the methodological approach to be followed will be based on the systematic use of selected and, in some cases, rare, bibliographic sources of particular importance. In particular, in addition to extracting information from modern special historical reference books focusing on the period of our interest, there will also be extensive use of information from rare original books of the late 19th century. Of great importance is the use of authentic publications of the time, notably journals that provide important information for the 1862 Great London Exposition, but also for the significant role of the Japanese exhibits both aesthetically and ideologically. Museum and auction houses' catalogues constitute one more valuable source of information, mainly for the visual material used as evidence. Selected sites with rich information constitute yet another

useful source in our pool of data whose evaluation, selection and use is the next step in this research.

Discussion

The first display of Japanese products in an International Fair in Europe did not take place in 1862. As Japan was a country isolated from the Western civilization until the middle of the 19th century, its inhabitants were forbidden to travel abroad, while respectively the entry to foreigners in the country was also forbidden. After the partial abrogation of these prohibitions, a small number of Japanese products was exhibited at the Great Exhibition of 1851, though not autonomously, as they were included in the sector with products from China. After the end of its isolation in 1853, artifacts and information seemed to start flowing out of Japan towards the European Continent and America. The very next year, a small but effective exhibition of Japanese applied arts objects took place at the building of the Old Water-Colour Society at Pall Mall East, central London [8]. (*Figure 2*)



Figure 2. The building in which London 1862 International Exhibition was held. © Grace's Guide to British Industrial History.

This event would probably inaugurate a short, but effective period during which and until 1867 the Western appreciation for the Japanese art and culture would be completely crystallized. The same year, 1853, was crucial for the Japanese art and culture in West for one more reason: it was then that Commodore Matthew Calbraith Perry, in a military and diplomatic expedition the goal of which was to give an end to Japan's long-term isolation and to open Japanese ports to American trade, arrived in the country along with his American forces, opening up new prospects for the relations between Japan and the West [9, p. 667].

Nonetheless, the independent Japanese section of the International Exhibition in London in 1862 was considered to be the first particularly influential attempt in introducing the Japanese aesthetic and material culture to the British general public. The Japanese Pavilion became a hub of cultural renewal and encompassed a wide range of traditional, excellently handcrafted objects whose number reached 623. Arranged in a rather clumsy and particularly unprofessional way the first extended display of Japanese artifacts was nothing but a large part of the personal collection of the famous British Minister to Japan, Sir Rutheford Alcock (1809–1897), who, at the time, had made the necessary arrangements for its dispatch to Europe's most celebrated event.

Alcock was a keen collector of not only Japanese art itself but of almost every Japanese item concerning the material culture of the country. During his long journeys into cities like the distant Nagasaki and the mysterious Edo – the current Tokyo, – in villages and remote areas of the country, he had managed to collect a wide range of different in

value, quality, and historical significance, objects. His meticulous curiosity made him courageous enough to disappear into weird shops in small cities and villages where he would pick up anything that caught his fancy - from the most dear and rare to the most common, traditional, utilitarian objects. In his book titled, *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a Three Years' Residence in Japan*, he praised the Japanese claiming 'I have no hesitation in saying they are not only rival the best products of Europe, but can produce in each of these departments works we can imitate' [10, p. 89]. Additionally, through his adventurous tour he had also managed to get to know in depth and to appreciate the high, traditional values of Japanese society itself [11, p. 96]. Despite all this though, he thoroughly believed that the Japanese did not have 'fine arts' but only decorative arts as he thought that even the supreme form of Japanese arts could only be classified as such 'within the narrower limits, on a lower plane' in the art world order. That is, it was the West which could actually define 'Japanese decorative arts', a concept much reinforced within the framework of the International exhibitions. This is why collectors strove to the acquisition of mainly decorative arts objects, such as *ukiyo*e prints, masks, fabrics and ceramics rather than real paintings or sculpture.

Alcock's vast collection was a medley of objects from almost every social and economic class of Japan, but also from many historical periods. This meant that among them there were quite a few heterogeneous artifacts, creating an unusual but outstanding range of goods in terms of technical and aesthetic value, totally new to the conservative, capitalist Britain. Their uniqueness was actually detected in their originality as they constituted daily objects of a purely

traditional and unspoilt civilization. Their value for the deeply moral and religious Japanese society started and finished to the point that the purpose, for which they were made, was fulfilled. The collection included art products such as wonderful woodblock prints by famous and unknown artists, beautiful silk kimonos, ceremonial masks and valuable porcelain objects which were mixed harmonically with the vernacular straw raincoats and hats of Japanese peasants, rural work clothes, straw shoes, lanterns and other objects of daily use ².

Praising much the Japanese goods without having fully understood that many of them were quite modern and knowing the superiority of Western methods of manufacture, Alcock tried to point out the significance of Japanese handicrafts and show how they could influence the British industrial status quo. In his influential book *Art and Industry in Japan* he passionately claimed that *'Art in Japan and the Industrial Arts more especially, which have been brought to their present state of perfection by the application of principles mainly derived from their loving and patient study of Nature, may serve as an example full of encouragement to our manufacturers and artisans. They may see in the unequalled success of the Japanese, artist and workman combined in one how originality and the impress of individual genius may best be secured for the conception of the brain and the skilled work of the hand. The lesson to be derived from all we see and know of Japanese Art, is one, indeed, of universal application...'* [12, p. 291, 292].

The matter of fact is though that few British designers had already found out the basic principles of Japanese traditional design. One of them, Thomas Jeckyll (1827–1881), took part in this exhibition with an innovative ironwork design, the famous 'Norwich Gates', a range of ceremonial pillars, rails, foliage and scroll work, which bore the essential characteristics of both the typical British and traditional Japanese design. Christopher Dresser (1834–1904) was also another pioneer in design who dared to take part in that exhibition with objects which reflected his profound interest in Japanese art. Both of them became soon keen collectors of the Japanese art and craft objects and thus their later works were since then strongly influenced by it (*Figure 3*).



Figure 3. Sir Rutherford Alcock's Japanese Court. © London Stereoscopic and Photographic Company, 1862.

² Sir Augustus Wollaston Franks, a famous antiquary and, at the time, the British Museum's administrator contributed a catalogue of the Japanese section. His strong personal active interest in Japanese art dates from this time. This is why a restricted number of the exhibits were accessioned by the British Museum in 1862.

Dresser, the designer who would reshape the British design ideal of the following decades, started buying pieces Dresser, the designer who would reshape the British design ideal of the following decades, started buying pieces from the exhibits of Alcock's collection confessing to him: '*...I became the possessor of a fair selection of the objects which formed your interesting collection; and to the treasures which I thus became possessed of I have almost constantly been adding, till now my house is rather a museum than a comfortable abode for civilized beings, at least, so says my wife...*' [13, p. 45].

The British press of the time played an important role in the interpretation of the significance of the Japanese objects display as it was particularly impressed by the purity and novelty of Alcock's collection. The much effective *The Illustrated London News* in an extensive article which included a distinctive illustration of the Japanese Court, not only exalted the qualities of that peculiar collection but also seemed to urge visitors to pay attention to it for their own delight. However, this unofficial collection, although was warmly welcomed by the British public, was received in a rather negative way by the Japanese Embassy Mission members who were invited, as official guests, at the opening ceremony of the Exhibition on May 1, 1862 [14].

The thirty-member Japanese Mission had a huge historical importance as it was literally the first Japanese Embassy to the West and was mainly sent to Europe to learn about Western civilization and to make trade agreements, before their return home in early 1863 [15, p. 79]. Their comments on Alcock's collection were rather discouraging and disappointing as most of them believed that the artifacts shown were not representative of the true

Japanese civilization and most of them were badly made, shabby and inauthentic, showing to Europe and the world a rather distorted image of modern Japan. Apparently disturbed, claimed Alcock's exhibits were 'inferior to those of all the other countries' and considered that the Japanese Court constituted a national advertisement with negative messages, as it did not project the meanings of development and modernization that Japan wanted to show to the West.

This highly-celebrated Exhibition highlighted many important issues relating to the British, but also international design of the era, as the Japanese Court had already begun to be the 'informal' occasion for the rise of the term *Japonisme* in Europe and America. The new aesthetic, cultural and technical qualities of the Japanese artifacts proclaimed, inter alia, the meanings of truthfulness, exoticism, novelty and sensuality for many reasons. Western scholars, having analyzed the significance of these meanings, have also considered that all three were based on the non-negotiable myth of 'authenticity'. This myth seemed to have helped the arts of Japan's dead past emerge again showing to the world the country's non-mechanic, traditional, craft-based production. At the same time, it brought into conflict the qualities of simplicity and genuineness of Japanese crafted goods, which were produced under human working conditions, with the dominant capitalist mass production practice of the West, intensifying even more the aesthetic and moral degradation of the European Industrial Establishment³. For instance, during the Edo period, when agriculture and commerce grew, pre-modern manufacturing which included handicrafts began to develop. Products such as wax, indigo, knives, swords, pottery, lacquer

ware, silk, cotton, paper, stone cutting and many others were highly produced, however in a pleasant and democratic manner, as happened in almost all pre-industrial societies of the time. In spite of the fact that no steam engines or electricity was available at the time, a fair division of labor was underway which promoted the successful model of local industries [16, p. 201].

According to the 'authenticity' myth, the meaning of exoticism may also derive from qualities such as the truth to, many times new to the West, materials, as almost all of the artifacts were made of good quality, genuine raw materials, no matter how cheap or expensive the final outcome would be. Having studied Nature and the Seasons and having known how to respect and be inspired by them, the Japanese knew how to use raw materials according to not only their own intrinsic qualities, but also the scope, function and utility of the final product. This, in combination with many religious, ritual, social and moral symbolisms that derived from their tradition and were associated with the frequent use of many objects, made Europeans believe that, the – until recently – feudal Japan's goods surpassed in quality the conventional European way of production. Thus, traditional Japanese crafts were inextricably woven with the meaning of novelty, a word which immediately provoked doubts and clarifications of the primacy of the established values of Western art [17, p. 4].

A totally new perspective of making, seeing, conceiving and using things

was then revealed to the western artists, designers, but also thinkers and philosophers which made them reconsider their certain and until then undisputable aesthetic, practical or even ideological achievements.

Sensuality was not a hidden or misunderstood issue as it prevailed in almost any artifact. The large golden calligraphy screens, the textile patterns and effeminate motifs, the fan cartouches along with the classic blue and white ceramics graceful, almost floating, patterns or even the curvy, playful black outlines of the ukiyoe woodblock print and painting figures and landscapes constituted a treasure of a new aesthetic ideology on sensuality [18, p. 236].

However, the richly colored kimonos with the exquisite embroidered patterns constituted some complex private artifacts as they were not associated only with the virtuousness and the simple way of living of their female possessors, but also with their good taste, eroticism and sensuality (*Figure 4*). Their exclusive female nature rendered them unique means for expressing new and highly advanced ideas about sexuality and gender [19, p. 24].

Above all though, the explicitly sexual depictions of naked human bodies in everyday scenes such as steam bathing or even more intimate activities in Utamaro's and Hokusai's works, constituted the culmination of the sinless and erroneous eroticism that characterized Japanese societies. This oriental storm of sensual messages of high aesthetics was an innovative, anti-conformist and challenging way of thinking for the conservative

³The working and living conditions of the industrial workers in the first half of the 19th century were miserable, resulting in great social dissatisfaction and reaction. At that time there has been a significant increase in female and child labor, mainly in the textile and mining sectors, mainly because they were considered to be more obedient and productive employees. Women and especially children were paid at lower wages and in many cases not at all (when they were taken on under the guise of apprenticeship).

Victorian society which though initially seemed to be shaken to its foundations, soon started to welcome it. On the other hand, the symmetrical geometry⁴, the shiny surfaces of the forms and the unrivalled use of plain colors especially in lacquered furniture, gave Japanese goods the air of both functionality and elegance, economy of space and also an air of unrivalled lightness. Concepts such as uniqueness, clearness in designs, patterns, motifs and symbolisms were also much associated with traditional Japanese objects as they reflected a new way of dealing with everyday life chores and social activities. However, the very concept of cleanliness seemed to prevail in almost any of the exhibits both as a literal meaning and as a profound symbolism, especially in what was associated with rituals and religion practices. The general term for the influencing rituals of soul purification was that of harai (祓 or 祓い) [20, p. 135–147] and according to the Japanese tradition the rituals of this kind invoked the purification of human sins and uncleanness, as these concepts were associated with illness, misfortune and guilt. These rituals usually involved symbolic washing with water, possibly the most important purifying medium in Japanese culture, and this is why specific utensils such as porcelain or wooden bowls and vessels were often used while they were being practiced⁵.

We have to mention that the myth of ‘authenticity’ or else *originality* which was meant to include all the above, does not constitute a novelty as it arose with the 19th century’s most influential theorist and

design reformer John Ruskin and it was merely an extensive part in his vast theory on Japanese culture which was embraced by many designers of Victorian Britain [21, p. 11].

Results

Soon thereafter, many more designers, most of which were also architects and theorists would find in Japanese design the perfect antidotes to the scourge of British industrialism and bad design, as they would try to infiltrate all the above qualities and apply them into their own way of thinking and creating, defining in this way the British taste and consumption for the rest of the 19th century and beyond. Among them there were names who later became the ‘ambassadors’ of this new aesthetic and later ideological line in decorative arts in Britain under the name of the Anglo-Japanese Style, a branch of the widely known Aesthetic Movement⁶. Edward William Godwin (1833–1886), James Lamb (1816–1903), Owen Jones (1809–1874), Philip Webb (1831–1915) and also designers and companies such as Kimbel and Cabus in the U. S., are only a few of them [22].

With both their original, innovative design ideas, and broad perception on aesthetics, deeply philosophical, religious and social connotations, they managed to convince the strict English consumer society and thus many more quirky western markets which had been significantly ‘eroded’ in terms of taste and consumption by the voracious multi-productive instincts of the Industrial Revolution for the refreshing breeze that started blowing in the fields

⁴ Sciences and the general concept of geometry were particularly important in Japanese culture. The well-known Japanese geometrical problems or theorems on specific wooden surfaces offered, along with worship, as oblations to Buddhist temples, the so-called Sangaku (算額), i.e. calculation tablets, constituted forms of thought, logic, solution, but also symmetry and simplicity.

of art and design from the country of the Samurais. British consuming public was ready both in terms of culture and taste to accept and encourage this new 'phenomenal uprising' in design which would challenge their undebatable, until then, way of choosing, buying and displaying at home objects which would not only enhance their social class, but also their moral and high taste issues. However, not only designers, but also manufacturers and craftsmen themselves often seemed to be captivated by the high quality of Japanese objects, assisting thus in shaping the new world order in the western mass-produced products arena by undertaking initiatives for the production of 'hybrid' Anglo-Japanese objects (Figure 5), i.e. products that bore an aesthetic combination of culture of both peoples [23, p.119].

So the British public of the following years with no distrust on the concept of orientalism and with striking boldness, accepted the strange and mysterious beauty of Japanese exoticism in a period in which art was regarded as *distillation of all that was good or bad about a society*. Moreover, they had already been impressed by the simplistic and at the same time profound Japanese ideology which was important to them at many levels as it defined new ways of thinking and acting in the hitherto anhydrous and barren Victorian philosophy, while redefining the concept of taste and aesthetics.

The 1862 International Exhibition in London triggered the inauguration of the 1867 Paris Exhibition. This world-wide event, which had clearly competitive features compared to the English equivalents, combined the elements of all the riches of the globe. Along with the latest achievements in technology and art there were displayed products of remote times, so that at the same time the genius of all countries and of all periods was represented [24, p. 15].



Figure 5. William Godwin: cabinet ebonized wood with gilt decoration in Japanese style, 1870s. © Sotheby's auction catalogue 2008.

⁵Purity was a very important issue for the Japanese as they believed it was equal to godliness for the humans. This concept found mainly in the Japanese Zen is attributed to the Chinese culture, where it was adopted from, and more precisely to master Baizhang, in the Kamakura period (1185 - 1333).

⁶A popular Movement associated with art and literature in the late 19th century Britain (1868-1901). Aestheticists had adopted the doctrine of 'Art for Art's Sake', stressing that art must be appreciated for its aesthetic enjoyment, without regard for its moral meaning.

This is where Japanese objects were first officially exhibited and this finally constituted the ‘basic aesthetic and ideological platform’ upon which the European art and design would step on in order to be thoroughly transformed by the *fin de siècle*.

Conclusion

Concluding, this in-depth analysis of the first non-official Japanese exhibits at the 1862 Great London Exposition highlighted the importance of certain parameters that led to their effective recognition as agents of innovation and progress in the fine and applied arts of Great Britain and the rest of Europe. However, nothing would have been more effective than Sir Rutheford Alcock’s brave idea of introducing, in a purely International Exhibition of industrial and crafted objects, his own passionate collection of the most outstanding oriental objects hitherto unknown to most Europeans. Through his bold initiative, the Japanese proved to be vibrant artists influenced by the social, historical,

and cultural context in which they lived and worked, creating daily objects / artworks that had, at the same time, the potential to shape the local communities by suggesting ways of thinking and by cultivating aesthetic, moral and social values [25, p. 199]. This distinctive model with genuine creativity philosophy shook deeply the artistic / productive stereotypes of the West, raising new and excruciating questions about art and thus opening up new avenues of experimentation.

In addition, the law of randomness may have played a considerable role here: the emergence of these objects to an undoubtedly high caliber exhibition environment in that particular period, was a special factor which led to the diffusion and thus acceptance not only of Japanese traditional art but of Japanese culture itself by a wide world audience. Since then, the artistic and cultural map of Western world has changed drastically as new roads were carved out on it that would lead Western art to the wonder of Modernism.

References:

1. Guth, Christine, ‘Japonisme’ in Calloway and Orr [eds.] *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900*. London: V & A Publishing, 2011. – 288 p.
2. Crowley, David. *Introduction to Victorian Style*. London: Apple Press Ltd., 1990. – 144 p.
3. Tsoumas, Joha nnis. *Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών και της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη και την Αμερική (1760–1914)* (The History of the Decorative Arts and Architecture in Europe and America (1760–1914)). Athens: ION Publications Ltd., 2005. – 130 p.
4. Findling, John E; Pelle, Kimberley D. *Encyclopedia of World’s Fairs and Expositions*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2008. – 484 p.
5. Agnew, John. ‘The 1862 London International Exhibition: Machinery on Show and its Message’. *The Newcomen Society for the Study of the History of Engineering & Technology*, 2015. – P. 1 – 28.
6. Franks, W. Charles. *Official Catalogue of the Fine Art Department: International Exhibition 1862*. London: Truscott, Son & Simons, 1862. – P. 125 – 130.
7. Slatter, Ruth. ‘Reception and Reaction: (Un) official Japan at the 1862 Exhibition’ [Internet resources] // <http://visit1862.com/2016/01/27/>

- reception-and-reaction-unofficial-japan-at-the-1862-exhibition/
(date of access: 08.02.2017).
8. The Pitt Rivers Museum, University of Oxford. // <http://web.prm.ox.ac.uk/rpr/index.php/article-index/12-articles/266-japanese-artefacts/> (date of access: 09.02.2017).
 9. Watanabe, Toshio, 'The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period' // *Modern Asian Studies Journal*, No18, 1984. – P. 667 – 684.
 10. Kikuchi, Yuko, *Japanese Modernization and Mingei Theory, Cultural Nationalism and oriental Orientalism*. London: Rutledge Curzon, 2004. – 328 p.
 11. Checkland, Olive. *Japan and Britain after 1859: Creating Cultural Bridge*. New York: Rutledge Curzon, 2003. – P. 96 – 127.
 12. Alcock, Rutherford. *Art and Industry in Japan*. London: Virtue and Co. Ltd., 1892. – 292 p.
 13. Ono, Ayako. *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*. New York: Routledge, 2003. – 250 p.
 14. *The London Illustrated News*, No. 1166, Volume: XLI.. September 20, 1862. – 665 p.
 15. Shimamoto, Mayako. *Historical Dictionary of Japanese Foreign Policy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015. – P. 365 – 383.
 16. Nishikawa, Shunsaku and Masatoshi, Amano. 'Shohan no Sangyo to Keizai Seisaku' (Industries and Economic Policies of Hans), in *Japanese Economic History 2: The Dawn of Modern Development*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1989. – P. 201 – 235.
 17. Sato, Doshin. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, (Translation Yoshikawa Kobunkan). Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. – 352 p.
 18. Bell, David. *Ukiyo-e Explained*. Kent: Global Oriental, 2004. – 236 p.
 19. Stevens, Rebecca A. T. and Yoshiko, Iwamoto Wada. *Kimono Inspiration: Art and Art-to-wear in America*. San Francisco: Pomegranate Art Books, 1996. – 224 p.
 20. Ben-Ari, Eyal. 'Transformation in ritual, transformation of ritual: audiences and rites in a Japanese commuter village' // *Ethnology*, 30 (2), 1991. – P. 135 – 147.
 21. Sigur, Hannah. *The Influence of Japanese Art on Design*. Utah: Gibbs Smith, 2008. – 216 p.
 22. Flynn, Patricia. *Visions of People: The Influences of Japanese Prints Ukiyo-e Upon Late Nineteenth and Early Twentieth Century French Art* // <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1982/4/82.04.03.x.html>, (date of access: 17.11.2015).
 23. Halen, Widar. *Christopher Dresser, a Pioneer of Modern Design*. London: Phaidon, 1990. – 260 p.
 24. Rimmel, Eugene. *Recollections of the Paris Exhibition of 1867*. London: Chapman & Hall, 1868. – 207 p.
 25. Gemtou, Eleni. 'Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης' ('The social role of art'). *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, National Documentation Center. Vol. 20, 2008. – 218 p.

Джоанис Цумас

Университет Западной Аттики

(Афины, Греция)

ЯПОНСКИЕ ЭКСПОНАТЫ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ В ЛОНДОНЕ 1862 ГОДА: КРАТКИЙ ОБЗОР

Аннотация

Всемирная выставка 1862 г, проходившая в Лондоне, Южный Кенсингтон, была второй после противоречивой первой Всемирной выставки 1851 г. и являлась значительной попыткой влиятельной в политическом, военном и экономическом плане Великобритании продемонстрировать всем странам мира свое надменное превосходство в сфере науки, изобретений и торговли благодаря своей быстроразвивающейся промышленности. Хотя социальная, коммерческая и политическая элита страны, казалось, была особенно разочарована неспособностью первых школ дизайна предоставить новых и способных инженеров продуктивной, но бедной - с точки зрения хорошего дизайнера - британской промышленности, они чувствовали превосходство над любой другой страной, которая не могла достичь британской первоклассной промышленной производительности. Тем не менее, неофициальное первое появление традиционных японских продуктов в Европе на этой выставке, из частной коллекции, принадлежавшей эксцентричному коллекционеру сэру Резерфорду Алкоку, казалось, перевернуло британское высокомерие, так как критерии, по-видимому, вскоре изменились в отношении рассмотрения и управления британским дизайном.

В этой статье мы рассмотрим, каким образом новый термин японизм стал ассоциироваться с экзотикой, чувственностью и новизной, поскольку он не только представлял собой оригинальное и чистое ремесло традиции Дальнего Востока, но также представлял собой вопрос фундаментальной важности для рождения нового эстетического и культурного направления, которое сформировало европейское искусство и дизайн остальной части девятнадцатого века.

Ключевые слова: Японская культура, японизм, британский дизайн XIX века, Резерфорд Алкок, Всемирная Выставка в Лондоне.

*Статья написана на основе презентации на конференции «Японизм в глобальном и местном контексте» 2017 года в Будапеште.

Джоанис Цумас

Батыс Аттика Университеті

(Афины, Грекия)

1862 ЖЫЛЫ ЛОНДОНДА ӨТКЕН ДҮНИЕЖҮЗІЛІК КӨРМЕДЕ ЖАПОН ЭКСПОНАТТАРЫ: ҚЫСҚАША ШОЛУ

Аннотация

Лондонда өткен 1862 жылғы Дүниежүзілік көрме Оңтүстік Кенсингтон 1851 жылғы Бірінші дүниежүзілік көрмеден кейін екінші болды және Ұлыбританияның саяси, әскери және экономикалық жағынан ықпалды әрекеті болып табылады. Елдің әлеуметтік, коммерциялық және саяси элитасы бірінші дизайн мектептерінің өнімді жаңа және қабілетті инженерлерді ұсыну қабілетсіздігімен, бірақ жұпыны болғанмен – жақсы дизайн – Британ өнеркәсібі тұрғысынан, олар Британдық бірінші класты өнеркәсіптік өнімділікке қол жеткізе алмаған кез келген басқа елдің артықшылығын сезінді. Дегенмен, осы көрмеде Еуропадағы дәстүрлі жапон өнімдерінің ресми емес алғашқы пайда болуы эксцентристик коллекционер сэр Резерфорд Алкокқа тиесілі жеке коллекциядан Британдық жоғары өлшемге айналды, себебі өлшемдер көп ұзамай Британдық дизайнды қарау және басқаруға қатысты өзгерді.

Бұл мақалада біз жапонизмнің жаңа термині экзотикамен, сезімділікпен және жаңалықпен байланыстырыла бастағанын қарастырамыз, өйткені ол Қиыр Шығыс дәстүрінің өзіндік және таза қолөнерін ғана емес, сонымен қатар Еуропа өнері мен он тоғызыншы ғасырдың қалған бөлігінің дизайнын қалыптастырған жаңа эстетикалық және мәдени бағытты туудың іргелі маңызды мәселесі болып табылады.

Түйінді сөздер: Жапон мәдениеті, жапонизм, XIX ғасырдың Британ дизайны, Резерфорд Алкок, Лондондағы Дүниежүзілік көрме.

* Мақала Будапештте 2017 жылғы "жаһандық және жергілікті контекстегі Жапонизм" конференциясында презентация негізінде жазылған .

Author's bio:

Johannis Tsoumas – Ph. D. History of Art, a History of Art and Design lecturer at Hellenic Open University
(Athens, Greece)
e-mail: iannis33@hotmail.com

Автор туралы мәлімет:

Джоанис Цумас – PhD (өнертану), Грек Ашық университетінде өнер және дизайн тарихының оқытушысы
(Афина, Греция)
e-mail: iannis33@hotmail.com

Сведения об авторе:

Джоанис Цумас – PhD (Искусствоведение), Преподаватель истории искусства и дизайна в Греческом открытом университете
(Афины, Греция)
e-mail: iannis33@hotmail.com



MODERN TURKIC THEATER PROCESS

MPHTH 18.45.01

S. D. KABDIYEVA¹

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

MODERN TURKIC THEATER PROCESS

Abstract

The article analyzes the problem of collaboration of theaters of the Turkic countries at the present stage. The key factors of their unification under the auspices of the international theater festival «Nauruz» (Kazan), which has become a trend in the development of Turkic stage culture, are found. The analysis is based on the professional achievements of Turkic theaters, as well as a variety of productive educational programs, including «Fundamentals of Biomechanics and the emotional world of an actor of the Turkic world», «Sufi dance techniques in educating an actor's spirituality», «An Ancient Legend as a Material for a Modern Performance», «Acting skills and traditional theater forms of Turkic peoples», «Ritual as the basis of stage action», etc. The study applied the methods of structural and typological analysis of theatrical performances presented at the theater forums.

Keywords: «Nauruz» International Theater Festival, Turkic Theater, theater cultures, traditions, Central Asia, «Nauruz school».

Introduction

In the 21st century, the Turkic theater process is gaining strength and is developing more intensively. The movement goes in different directions. This is convincingly demonstrated by the international festivals of Turkic theaters.

The most significant and largest of them is «Nauruz». It is held in the capital of Tatarstan – Kazan every two years.

For the first time this festival was held in Alma-Ata in 1989 in the status of regional - Central Asia and Kazakhstan, and received the name «Nauruz» in honor of

the celebration of spring renewal and New Year according to the eastern calendar. Subsequently, it made a circle around the capitals of Kyrgyzstan, Tajikistan, Uzbekistan and Turkmenistan, expanding the geography of participants – Turkic theaters.

After radical socio-political changes of the 1990s, «Nauruz» ceased to exist. In 1998, it was renewed already in the status of the International Theater Festival of Turkic Peoples «Nauruz» on the basis of the G. Kamal Tatar State Academic Theater, in order to preserve cultural identity and national languages in the context of globalization.

Viewers were given the opportunity to watch the best performances of theaters of the countries of Central Asia: Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Turkmenistan; Turkey, Azerbaijan, Gagauzia (Moldova), the Turkic peoples of Russia – Tatarstan, Bashkortostan, the North Caucasus, Tuva, Khakassia, Chuvashia, Yakutia, etc. But this was a time when the auditoriums were empty throughout the post-Soviet space. Therefore, the organizing committee had a difficult task - to attract the public to the theater. The renewed «Nauruz», first of all, amazed with the variety of theatrical cultures, traditions, the beauty of folk music, and the brightness of national costumes. Muslims, Christians, Tengrians, shamanists – they are all united by a common language family, a relationship of customs, a similar mentality, and ancestral home.

Methods

At first, the international theater festival was a meeting place for theaters. However, it does not just develop the creative communications of Turkic artists and directors. It gives a powerful impetus to moving forward, generates new ideas

and forms, and transforms the theater process. Gradually, «Nauruz» turned into an important territory of the collaboration that inspired the deep transformations of the Turkic theater. Therefore, the study applied the methods of structural and typological analysis of theatrical forms inherent in the Turkic peoples.

Results

Throughout the period of «Nauruz» existence, the selection rules were adjusted, the genre variety of performances expanded, and the program changed significantly. In the early 2000s, the festival program included many illustrative productions of folklore, performances of the historical and heroic repertoire, in which traditionalism and ethnography pushed aside theatricality and modernity. One of the main problems came to light – the change of generations in national theater direction. Most of the professionals crossed the border of a deeply mature age, the young were just starting to declare themselves, and there was no qualitative new drama on stage.

Currently, the situation has changed dramatically. Over the past years, a professionally mature generation of bright talented 30-40-year-old directors has gained strength. In addition, young directors are free of canons, they surprise with creative courage and innovative contemporary theater thinking. In Bashkortostan, these are Ayrat Abushakhmanov and Ilsur Kazakbaev, in Tatarstan – Ilgiz Zainiev and very young but loudly renowned Aidar Zabbarov, in Sakha Yakutia – Sergey Potapov, in Kazakhstan – Dina Zhumabayeva, Aydin Salbanov, Farhat Moldagali, in Kyrgyzstan - Shamil Diykanbaev, in the Altai Republic – Emma Irisheva, in Tuva – Marina Idam, etc. The development of directing is ahead of the

development of dramaturgy [3, p. 34].

Since 2015, each «Nauruz» is dedicated to the stage culture of certain people: in 2015 – to Kazakh Theater, in 2017 – to Yakut Theater, in 2019 – to Bashkir Theater. Such special programs show the whole spectrum of genres and directions based on national traditions and ways of mastering new forms of world theater, reveal the aspects of the artistic method of directors. In 2017, spectators and participants of the festival watched several productions of the Yakut director S. Potapov, reflecting the versatility and creative audacity of his talent. After that, several theaters of Kazakhstan immediately invited him for stage production. The practice of inviting directors of national theaters to stage performances has intensified.

In 2019, «Nauruz» was held for the 14th time. During this time, the format of the festival has changed. Since 2010, it has been alternating with the International Theater and Education Forum for the young generation of theater workers. This increases the importance of «Nauruz», since along with creative tasks, important professional educational goals are set with a long-term perspective. For example, at the fifth forum, the organizing committee defined the following goals:

- identification and stimulation of nationally dominant principles of acting, enrichment of the theoretical base of actors of theaters of Turkic peoples;
- training workers of theaters of Turkic peoples in modern theater technologies;
- familiarization and implementation of modern forms of theatrical art in the practice of theaters of Turkic peoples;
- development and strengthening of theatrical relations of Turkic peoples, their integration into the international theater process;

- development of national forms of theatrical art and stimulation of the creative initiative of theater figures;

- creating conditions for professional communication and the emergence of partnerships, joint creative projects.

The scale of the forum is impressive. In a few days, about 20 experienced theater teachers from different countries (mainly from Russia, of course) provide intensive training for young actors, directors, scenographers, theater critics, musicians, managers in various areas in the form of master classes, lectures, seminars, workshops, trainings, creative laboratories.

Discussion

An extremely important educational project contributes to the improvement of professional qualifications of theater practitioners and the artistic level of Turkic theaters. How interesting, varied and productive such training programs are can be judged by their names, for example, «Fundamentals of Biomechanics and the emotional world of the actor of the Turkic world», «Sufi dance techniques in the education of the actor's spirituality», «Ancient legend as a material for a modern performance», «Music of a national performance as an element of theater action», «Acting skills and traditional theater forms of Turkic peoples», «Ritual as the basis of stage action».

The workshops are aimed at maintaining a balance between the national cultural heritage and the artistic context of the modern theater. The work of artists in the laboratories clearly shows how their professional skills are closely connected with the traditions of national performing arts. For example, many forum participants showed great interest in throat singing classes, typical of the musical culture of Tuvans, Altai, Khakass, and

others; in Yakut traditional toyuk singing, in playing the Turkic national instruments. This is natural, since, for example, most Kazakh theaters are music and drama theaters. In accordance with this, the ability of artists to sing and play dombra is actively used in productions.

The best theaters of Russia and foreign countries are regularly invited to the festival and forum. So, in 2016, the National Theater of Hungary (Budapest) with the performance «The Scourge of God» by M. Banfi directed by Attila Vidnyansky became an honored guest of the IV International Theater and Education Forum «Nauruz».

The emotional intensity of the stage action, densely saturated with metaphors and symbols, distinguishes powerful, impressive, spectacular production about the leader of the Huns Attila. It was a clear stage confirmation of the relevance of the theme of the interaction of cultures. In the description of the play the theater poses a question: «Can we stay true to our roots and save ourselves, or will the future world impose on us a new national identity in the name of peace and integrity?» Will the East and the West forever oppose each other or is dialogue possible?

An important result of the many years of «Nauruz» activity is the ever-increasing number of Turkic performances – nominees and laureates of the «Golden Mask» Russian National Theater Award. In 2005, staging of «Macbeth» by Yakut director Sergei Potapov at the P. Oyunsky Sakha Theater received «Golden Mask». In addition, the leading Tatar director Farid Bikchantaev was nominated for the prize with the performances «A Summer's Day» (2014) and «Antigone» (2018), the Bashkir director Ayrat Abushakhmanov with the production «The Black Faces» (2016). The latter received «Golden Mask» for the best

costumes by A. Nesterov.

The nominees of 2019 were the performances «Zuleikha opens her eyes» by A. Abushakhmanov at the M. Gafuri Bashkir Drama Theater (Ufa), «My Friend Hamlet» by S. Potapov at the P. Oyunsky Sakha Theater, and «And is this life?» by director Aidar Zabbarov at G. Kamal Tatar State Academic Theater (Kazan). The performance of the Bashkir theater received «Golden Mask». All this is an important result of a planned thoughtful work, which indicates that the productions are interesting not only to spectators of territorial autonomies and republics. Thanks to the festival, Turkic theaters become part of the global theater process.

Since 2015, each festival is dedicated to the stage culture of a certain people: 2015 – to the Kazakh theater, 2017 – to the Yakut, 2019 – to the Bashkir. Such special programs reveal the whole spectrum of genres and trends based on national traditions and show the ways of mastering new forms of world theater.

From year to year «Nauruz» expands the field of activity and now, in addition to the main festival and forum, the International Festival of student performances (national studios) «Nauruz school» is held. The new generation presents itself as vivid and talented. The creative growth of young people is always interesting to follow. In 2016 performance «Heart of a Dog» by A. Zabbarov, still a student of directing faculty at the Russian Institute of Theater Arts – GITIS (course of S. V. Zhenovach), was shown at the forum. In 2017, his pre-graduation work at the G. Kamal Theater «Clouds are floating on» was already presented, which aroused great interest both among professionals and common viewers. And in 2019, A. Zabbarov's performance «And is this life?», nominated for the «Golden Mask», was an absolute success.

Another International Festival of Turkic-speaking theaters – «Tuganlyk» is held in the capital of Bashkortostan - Ufa. After a long pause of several years, it resumed its work in 2019 for the seventh time.

Most outstanding performances were «Zuleikha opens her eyes» directed by A. Abushakhmanov at the M. Gafuri Bashkir Drama Theater, «And is this life?» by A. Zabbarov at the G. Kamal Tatar State Academic Theater (Kazan), and «Taganok» by A. Fedorov at the Sterlitamak Bashkir Drama Theater. All these performances are based on prose works. This is no coincidence. An integral part of Turkic

oral culture is the epos, the poetics of which influenced early national literature, including dramaturgy [1, p. 62; 2, p. 123].

Prose, like the epos, has a narrative structure. Remaining within its framework, the three above-mentioned performances are densely filled with stage action and acting. As a result of the theatricalization of narrative, artistic imagery, metaphors and symbols came to the fore. Performances are distinguished by talented directing, excellent acting and very interesting scenography. (*Figure 1,2,3*)



Figure 1. A scene from the play «Zuleikha opens her eyes» of the M. Gafuri Bashkir Drama Theater



Figure 2. A scene from the play «And is this life?» of the G. Kamal Tatar State Academic Theater



Figure 3. A scene from the performance «Taganok» of the Sterlitamak Bashkir Drama Theater

In addition to the actual theater process, Turkic theater studies are also developing. An important indicator is that several significant conferences took place in 2019. For example, in May in Ufa (Bashkortostan, Russia) the international scientific conference «Dialogue of Cultures and the Turkic-speaking theater» was held as part of the international festival «Tuganlyk» (Ufa). A very important aspect was considered – the development of the Turkic theater and the preservation of identity in the context of globalization.

In October, in Baku, the Azerbaijan State University of Culture and Arts under the auspices of TÜRKSOY (International Organization of Turkic Culture) held an international scientific conference «Theatrical traditions of Turkic-speaking peoples and the problems of their modification in the world of modern theater», dedicated to the 70th anniversary of the outstanding director of the Azerbaijani theater Vagif Ibrahimoglu. Theorists and practitioners of theater: theater experts, directors, teachers, researchers studying the traditions, aesthetics, poetics and art forms of Turkic theaters, took part in it.

In November 2019, in Gorno-Altai, the International Theater Forum of Turkic

Peoples «The Epic Heritage of the Eurasian Peoples in Stage Performance» was held. This is a very relevant topic for Turkic theaters, since epic productions have always occupied a significant part of the repertoire.

The reports raised issues of the development of the Yakut Olonkho Theater as a classical form of the national theater of Sakha; epic heritage of the Altai people; the rite «yuğ» as an epic form of proto-theater in ancient Turkic culture; the evolution of the folk hero on the Kazakh stage; actualization of folklore heritage in the Tuvan theater; about the role of the theater in preserving national identity and language. In addition, reports on epos were heard in the theaters of Kalmykia, Bashkortostan, and Altai. Almost all speakers spoke about the need to find new forms of epic heritage scenic embodiment.

In the days of the forum, two performances were shown: «Maadai-Kara» by A. G. Kalkin of Yakut director A. Borisov at the P. V. Kuchiyaka National Theater (Altai) and the student play «Kyys Debiliye» by N.P. Burnashev directed by M. Markova (Olonkho Theater, Arctic Institute of Culture and Arts, Yakutsk). Viewers were clearly shown two different ways of stage embodiment of the epic heritage.

The direction of A. Borisov remained committed to a great epic style in compliance with national (this time Altai) spectacular ceremonies and customs, with picturesque attributes and costumes, with monumental protagonist and antagonist, with a pronounced straightforward clash of opposing forces. In a large-scale production, three venues were involved: the lobby of the 1st floor, the main stage and the lobby of the 2nd floor – in fact, the whole space of the theater.

The student performance on Yakut folklore emphasized the spectacular nature of the theater, showed a modern stage approach based on the sketch method, the charm of youth, youthful energy and theatrical irony. With a very expressive witty plastic solution of the production, the director maintained a balance between the epic aspect and the modern theater. In the first performance everything was determined by the word, while in the second – by a physical action based on national play traditions. (*Figure 4*)



Figure 4. A scene from the performance «Kyys Debiliye» of the Arctic Institute of Culture and Arts

Conclusion

In fact, the theme of the forum was picked up and continued in December in Kazan at the international scientific-practical conference «Theater of the Turkic world. Development prospects». Much attention was paid to the direction of national theaters, the experiment as an essential problem of stage practice, the correlation of the universality of the artistic language and national traditions, the search for a hero on the modern stage, the role of the theater in preserving the national cultural code, reflecting

the problems of interethnic tolerance in modern drama and theater.

Much has changed in the Turkic theater since the beginning of the century: an approach to classics and cultural heritage, a modern stage language has been developed, performative and documentary productions, inclusive and «site-specific», physical theater and «soundrama» can be seen. Readings of new plays, drama and directing laboratories gained great popularity, and festivals multiply. The directors try and develop new forms, combine the epic and play beginnings,

ritual and narrative. All these phenomena of the theatrical process find theoretical understanding in the writings of theater researchers, in discussions at the forums

and conferences of theater experts and allow us to deduce the trajectory of the prospects for artistic development.

References:

1. Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness. – Moscow: Nasledie, 1994. – 512 p.
2. Meletinsky E. M., Neklyudov S. Yu., Novik E. S. The historical poetics of folklore: from archaics to classics. – Moscow: Russian state humanitarian university, 2010. – 288 p.
3. Russian acting art of the 20th century. – St. Petersburg: Levsha, 2018. – 880 p.

С. Д. Кабдиева

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

СОВРЕМЕННЫЙ ТЮРКСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

Аннотация

В статье анализируется проблема коллаборации театров тюркских стран на современном этапе. Найдены ключевые факторы их объединения под эгидой международного театрального фестиваля «Науруз» (Казань), ставшего трендом развития тюркской сценической культуры. За основу анализа взяты профессиональные достижения тюркских театров, а также разнообразные продуктивные образовательные программы, среди которых «Основы биомеханики и эмоциональный мир актера тюркского мира», «Суфийские методики танца в воспитании духовности актера», «Древняя легенда как материал для современного спектакля», «Актерское мастерство и традиционные театральные формы тюркских народов», «Ритуал как основа сценического действия» и др. В исследовании применены методы структурного и типологического анализа театральных форм спектаклей, представленных на театральных форумах.

Ключевые слова: Международный театральный фестиваль «Науруз», тюркский театр, театральные культуры, традиции, Центральная Азия, «Науруз school».

С. Д. Қабдиева

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

ҚАЗІРГІ ТҮРКІ ТЕАТРЫНЫҢ ҮДЕРІСІ**Аңдатпа**

Мақалада қазіргі кезеңдегі түркі елдері театрларының коллаборация мәселесі талданады. Түркі сахналық мәдениетін дамытудың тренді болған "Наурыз" (Қазан) Халықаралық театр фестивалі аясында оларды біріктірудің негізгі факторлары табылды. Талдаудың негізіне түркі театрларының кәсіби жетістіктері, сондай-ақ әртүрлі өнімді білім беру бағдарламалары алынды, олардың ішінде "Биомеханика негіздері және түркі әлемі актерінің эмоциялық әлемі", "Актердің рухани тәрбиесіндегі бидің суфийлік әдістемесі", "Ежелгі аңыз қазіргі заманғы спектакльге арналған материал ретінде", "Актерлік шеберлік және түркі халықтарының дәстүрлі театрлық түрлері", "Сахналық әрекеттің негізі ретіндегі ритуал" және т.б. зерттеу театралдық форумдарда ұсынылған спектакльдердің театр формаларына құрылымдық және типологиялық талдау әдістері қолданылды.

Тірек сөздер: Халықаралық театр фестивалі "Наурыз", түркі театры, театр мәдениеті, дәстүр, Орталық Азия, "Наурыз school".

Автор туралы мәлімет:

Сания Дуйсенхановна Қабдиева — өнертану кандидаты, профессор,
Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері
(Алматы, Қазақстан)
e-mail: saniya_art@hotmail.co.uk

Сведения об авторе:

Сания Дуйсенхановна Қабдиева — кандидат искусствоведения,
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жүргенова,
заслуженный деятель Казахстана
(Алматы, Казахстан)
e-mail: saniya_art@hotmail.co.uk

Author's bio:

Saniya Duysenkhanovna Kabdiyeva — Candidate in Art History, Professor
at the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Honored Worker of
Kazakhstan
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: saniya_art@hotmail.co.uk



MPHTI 18.41.51

G. G. SAPARGALIEVA¹

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

TO THE QUESTION OF IMPLEMENTATION OF INFORMATION AND COMMUNICATIVE TECHNOLOGIES IN VOICE-STUDY ACTIVITIES

TO THE QUESTION OF IMPLEMENTATION OF INFORMATION AND COMMUNICATIVE TECHNOLOGIES IN VOICE-STUDY ACTIVITIES

Abstract

The learning process in today's world is impossible without the use of the latest means of information technology, which in the scientific world of pedagogy is usually referred to as «information and communication technologies» (ICT). The accessibility and widespread use of ICT tools provide a huge advantage and a great help to the work of modern educators. The use of modern high-tech learning tools makes it possible to strengthen the personalization of instruction, bring the teacher's relationship with the student to a qualitatively different level of interaction, expand access to diverse training materials, and reduce the time required to find and mutual exchange the necessary information. This article discusses the features of the use of some information and communication technologies in vocal skills classes at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

Keywords: information and communication technologies (ICT), vocal skills, application of new technologies, internet tools, electronic educational resources.

Introduction

Currently, all participants of the educational process in an art university are required to maximize performance in connection with the need to comply

with the present. The introduction of innovations in contemporary art and culture, on the one hand, and science and technological progress, on the other hand, is the foundation for preparing

students for successful entry into life. In the conditions of following the main trends of the Bologna system of teacher training for the contact hour, it is necessary not only to provide the material, but also to consolidate it, teaching the student to apply the knowledge [1]. The main task at the same time remains not to overload the lesson psychologically – to maximize the level of interest and desire to attend classes on the subject of «Solo Singing» for students studying in the specialization of «Actor of Musical Theater», «Musical Artist» and «Vocal», as well as for actors of drama theater and cinema. In order to achieve the tasks set for the vocal teacher, it is important to use the entire arsenal provided to the modern person, including the achievements of information technology. Currently, there are all prerequisites to make learning as interesting, effective and, most importantly, successful as best possible.

Methods

The goals and objectives of the present art university are inextricably linked with the requirements of society, which at the present stage of development has increased the use of various computer technologies. The Law of the Republic of Kazakhstan «On Education» contains article, which guarantees that «the state provides the conditions for creating the information and communication infrastructure of e-learning using information and communication technologies» [2]. In the conditions of scientific and technological progress, the role of the teacher is changing, which is to help the student navigate the world of diverse information. The variety and increase in the volume of information, which may not always be professional and reliable, strengthens the role of a

modern teacher not just as one of the sources of knowledge, but as a mentor who is called upon to help and guide students in mastering the knowledge, skills of the vocal cantus according to the program, approved for each student. Therefore, a modern teacher is required to constantly improve their skills in using computer technology in education. «In a rapidly changing world and an increase in the flow of information, fundamental subject knowledge is an indispensable, but not sufficient, goal of education. Students should not just master the sum of knowledge, skills that the system of Kazakhstani education is aimed at (scientism). It is much more important and more difficult to instill in students the ability to independently obtain, analyze, structure and effectively use information for maximum self-realization and beneficial participation in society (competence)», the State Program for the Development of Education says [3].

Results

In Kazakhstan, the application of information and communication technologies (ICT) in the education system, including in universities, is carried out within the framework of the state policy of informatization of society and education. Informatization of society is stated as the most important mechanism for the formation of the competitiveness of the national economy in the Message of the President of the Republic of Kazakhstan N. A. Nazarbayev «Kazakhstan's strategy of joining the world's 50 most competitive countries. Kazakhstan is on the threshold of a major breakthrough in its development».

With the introduction of computer technology in the learning process, a special study was carried out that showed

that the «use of ICT in education intensifies the educational process 3 times, while at the same time it improves education quality by 2–3 times, which is confirmed by scientists and teachers from different countries (USA – Seymour Papert, professor, founder of the pedagogical philosophy of constructionism; India - Abdul Wahid Khan, deputy director general of UNESCO, Russia – Research Institute for Informatization of Education of the Russian Academy of Education – Robert I.V., special study by Kaimin V.A .; Kazakhstan – scientific school of Professor G.K. Nurgaliev)» [4, p. 1].

Discussion

At the same time, using Internet tools in vocal lessons, it is necessary to systematize information in order to facilitate its assimilation by students, as well as try to make maximum use of the diverse forms and methods of applying computer technologies. Practice shows that sometimes a student gets tired of the monotonous work when teaching vocals, his interest fades, and the work capacity coefficient at the lesson is significantly reduced. In the context of the growing problem of computer addiction among young people, the issue of maintaining the health of the student is an acute issue, therefore, it is worthwhile to adhere to reasonable restrictions on the continuous use of the computer in the classroom. It is important to maintain balance using dynamic pauses and eye exercises.

In the process of informatization of higher education, one should not underestimate the degree of preparedness of the university faculty for the use of ICT in the educational process, as well as the provision of teachers with material and technical means.

Almost any teacher of vocal training

has the opportunity to use audio, video, computer, video projector and other multimedia equipment in their work. A vocal teacher's lesson is never limited to voice training only. In order to engage students in the process of understanding the world of music, the teacher instills the skills of analysis of classical and modern musical works, the ability to immerse in the creative era of composers, make historical tours of countries, studying the features of the development of culture and art in different periods of time. During the training, the vocalist is required to create his own image of a musical work, for which it is necessary to use computer technologies in the lessons to visualize the emerging associations. However, often the possibilities of using ICT to increase the content of a training session are provided by educational institutions only in lip service. Equipping classrooms with computers, multimedia tools with Internet access, universities give teachers of vocal skills the opportunity to receive and use more information, including visual material, in their work.

The creation and use of electronic educational resources in vocal lessons helps students overcome difficulties in learning, and also creates favorable conditions for closer and more effective interaction between the teacher and the student in the educational process, allows them to feel comfortable in the new education format, and enhances the level of students in their general development, opens up the possibility of using information and communication technologies for self-education, motivating them to conduct independent and research activities. ICTs contribute not only to raising the level and quality of knowledge acquired by students, but also to developing professional, highly communicative skills

and abilities necessary for each person in the modern world.

In order to protect the health of students, classes using a computer should be carried out no more than two or three times a week on days of highest working capacity: for example, on Tuesday, Wednesday or Thursday. After the lesson, students should conduct gymnastics for the eyes, since the continuous duration of work with a computer in the classroom for students should not exceed 20–25 minutes [5, p. 3].

The use of information and communication technologies should be considered taking into account the interests and development needs of students and meet certain requirements, in other words, they should:

1. Bear a research nature.
2. To be easy and affordable for independent student studies.
3. Develop a wide range of skills and perceptions.
4. Present a high technical level.
5. Correspond to age-related needs and personality characteristics of a student.
6. Arouse sincere interest and amusement.
7. Comply with sanitary standards and rules of use.

The use of modern educational technologies in teaching vocal art enriches the educational process, makes it more interesting and accessible, as much as possible helps to maintain the student's health, increases the effectiveness of his work on the voice. The effectiveness of modern educational technologies in the vocal sphere is beyond doubt, and tested in practice for a sufficient period of time, so it can be argued that: ICTs help to improve the level of training of vocalists.

Thus, information and communication technologies occupy a significant place in the modern university of art. The process of

computerization of education is considered as one of the significant advantages over traditional forms of conducting training sessions. So, according to the research of leading specialists in the field of computerization of education (E. Mashbits, A. Yakovlev, S. Guryev, etc.), information technologies significantly expand the learning opportunities of students, increase students' motivation to learn, and contribute to the most effective disclosure of their abilities and mental activities [6].

At the same time, at the state level, the standards of infocommunication infrastructure of universities have not been approved. It is regrettable that we have to admit the existence of restrictions in the implementation of the program of informatization of education in each particular university, caused to a large extent by the location of the university, as well as the difference in local conditions and financial capabilities. The presence of such problems jeopardizes the entire process of ICT implementation and requires the development of uniform conditions for informatization of the educational process in the country's universities, its typification.

The degree of ICT use and, as a result, the modern culture of communication skills and the skills of future specialists must comply with international standards, ensuring their competitiveness and willingness to master more advanced technologies. Today this is the main socio-pedagogical task, the solution of which will significantly affect the level of economic development of the state in the future.

However, computer technologies are poorly used in modern domestic vocal practice; the development of educational computer programs for singing is at a low level.

Conclusion

To increase the effectiveness of vocal training, it is necessary to intensify and stimulate the work of developing and using educational computer programs, in which it is necessary to observe the principles of expediency, combining traditional methods of teaching vocals using computer tools, taking into account the various needs and interests of a person, the difference in the ability to perceive and remember information, etc.

The introduction of computer technology in educational activities opens up great prospects for the development of the musical educational process, solving a number of significant tasks, such as: musicology, art history, research; methods for assessing learning outcomes; determination of the level of musical and vocal development of students; skills of using technical training aids; teaching programming, the creation of training computer programs in various musical disciplines.

References:

1. Bologna process Wikipedia: free encyclopedia. – Miami Foundation, [2001] – 2010 / [Electronic resource]. – URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%> (Date of access 11.07.2019).
2. Law of the Republic of Kazakhstan «On Education». Approved by Decree of the President of the Republic of Kazakhstan dated July 27, 2007 No. 319-III. – URL: <https://www.zakon.kz/141156-zakon-respubliki-kazakhstan-ot-27.html> (Date of access: 11.04.2019).
3. On approval of the State Program for the Development of Education and Science of the Republic of Kazakhstan for 2016-2019. – URL: <https://egov.kz/cms/ru/law/list/> (Date of access: 11.04.2019).
4. «The strategy of informatization of the education system of the Republic of Kazakhstan until 2020». – 7 p. [Electronic resource]. – URL: <https://docs.google.com/viewer?url=http://pvroo.gov.kz/wp-content/uploads/2017/01/1426049569442.docx> (Date of access 11.07.2019).
5. «Sanitary and epidemiological requirements for working with sources of physical factors (computers and video terminals) that affect humans». - 8 p. [Internet resources] // Normative documents (informatization) // – URL: http://pvroo.gov.kz/?page_id=86/ (Date of access 11/07/2019)
6. History of the computerization of education [Electronic resource]. – URL: https://studopedia.su/2_53429_istoriya-kompyuterizatsii-muzikalnogo-obucheniya.html. (Date of access 11/07/2019).

Ғ. Ғ. Сапарғалиева

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

ДАУЫС ҚОЮ САБАҚТАРЫНДА АҚПАРАТТЫҚ-КОММУНИКАТИВТІК ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ЕНДІРУ МӘСЕЛЕСІНЕ

Аңдатпа

Қазіргі кезеңде оқыту процесін жаңа ақпараттық технология құралдарынсыз елестету мүмкін емес, оларды педагогиканың ғылыми әлемінде «ақпараттық-коммуникативтік технологиялар» деп айтады (АКТ). АКТ құралдарының қол жетімділігі мен кеңінен таралуы заманауи педагогтардың жұмысында үлкен артықшылыққа ие және оларға үлкен демеу болып табылады. Қазіргі заманғы жоғары технологиялық оқыту құралдарын пайдалану оқытуды дербестендіруді күшейтуге, педагогтың білім алушымен өзара іс-әрекетін сапалы деңгейіне шығаруға, әртүрлі жоспарлы оқу материалдарына қолжетімділікті кеңейтуге, қажетті ақпаратты іздеуге кететін уақытты қысқартуға және өзара алмасуға мүмкіндік береді. Осы мақалада Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында вокалдық шеберлік сабақтарына кейбір ақпараттық-коммуникативтік технологияларды енгізу ерекшеліктері қарастырылады.

Түйін сөздер: ақпараттық-коммуникативтік технологиялар (АКТ), вокалдық шеберлік, жаңа технологияларды қолдану, интернет-құралдар, электрондық-білім беру ресурстары.

Г. Г. Сапарғалиева

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

К ВОПРОСУ ВНЕДРЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА

Аннотация

Процесс обучения на современном этапе невозможен без применения новейших средств информационных технологий, которые в научном мире педагогики принято обозначать как «информационно-коммуникативные технологии» (ИКТ). Доступность и широкая распространенность средств ИКТ является огромным преимуществом и большим подспорьем в работе современных педагогов. Использование современных высокотехнологичных средств обучения позволяет усилить персонализацию обучения, вывести связь педагога с обучаемым на качественно иной уровень взаимодействия, расширить доступ к разноплановым учебным материалам, сократить время на поиск необходимой информации и ее взаимообмен. В настоящей статье рассматриваются особенности внедрения некоторых информационно-коммуникативных технологий на занятиях по вокальному мастерству в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова.

Ключевые слова: информационно-коммуникативные технологии (ИКТ), вокальное мастерство, применение новых технологий, интернет-средства, электронно-образовательные ресурсы.

Author's bio:

G. G. Sapargalieva – Doctor of arts, professor, Honored worker of Kazakhstan, Head of Department of Solo singing of the faculty of the Theatre art at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).

e-mail: sapargalieva51@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Г. Г. Сапарғалиева – өнертану докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Театр өнері» факультетінің «Жеке ән салу» кафедрасының меңгерушісі (Алматы, Қазақстан).

e-mail: sapargalieva51@mail.ru

Сведения об авторе:

Г. Г. Сапарғалиева – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Казахстана, заведующая кафедрой «Сольное пение» факультета «Театральное искусство» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).

e-mail: sapargalieva51@mail.ru



МРНТИ 18.17.65

А. К. ТОКПАН¹, А. С. ЕРКЕБАЙ²,
Б. С. ТҰРҒЫНБАЙ³^{1,2,3}Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық
өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

ФЕСТИВАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ОБНОВЛЕНИЯ ГОРОДОВ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРУ

ФЕСТИВАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ОБНОВЛЕНИЯ ГОРОДОВ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРУ

Аннотация

Статья посвящена вопросам организации и проведения фестивалей в современной городской среде. В настоящее время в современную культуру внедряются синтетические формы художественной практики, главной из которых является фестиваль. Фестивальное движение является практикой, позволяющей осуществлять массовую коммуникацию, в основе которой – искусство. Фестивали служат формированию и продвижению брендов города, региона, так как напрямую связаны с общекультурной ситуацией и локальным контекстом определенного места. Фестивали служат способом преобразования городской среды и привлечения внимания к различным проблемам. Цель статьи заключается в описании особенностей разработки и проведения фестивалей как инструмента повышения привлекательности современного города. Представлен и проанализирован опыт проведения фестивалей в Алматы.

Ключевые слова: массовый праздник, фестиваль, культура, актуальное искусство, городская среда, концепция, ритуал, функции фестиваля.

Введение

Праздник, как древнейшая форма человеческой культуры, выступает предметом изучения на протяжении длительного времени, однако вокруг этого понятия пока не сложилось единой теоретической базы.

Выступая в качестве устойчивого элемента культурного пространства, праздник одновременно с этим вбирает в себя все изменения, происходящие в обществе. На изменения влияют новые ценностные ориентиры общества, приобретение иных смыслов и их представление в самом понятии «праздник» [1, с. 97].

Лингвистическое исследование слова «фестиваль» восходит синонимически к слову «праздник». При переводе с романских языков оно приобрело к своему основному значению еще одно, дополнительное – праздник массовый, и так и было закреплено словарями. В своей статье к исследованию фестиваля мы подходим с этой позиции: фестиваль – массовое празднество, история которого насчитывает несколько веков [2].

Праздник в сознании человека понимается, по мнению Бахтина М., как временное вступление в пространство утопии, всеобщности, равенства, изобилия, свободы. Таким образом, праздник противопоставлен обычной жизни. С позиции общества, праздник выполнял важные функции, позволяя каждому члену общества быть его частью, внутри праздничного коммуникационного пространства осуществлять общение. Праздник создавал общее пространство, нивелировал социальные, культурные различия.

Городская праздничная культура начинает развиваться вместе

с зарождением самого города. Город становится организующим началом культуры, и праздник, имеющий фольклорное, сельское происхождение, в городской среде приобретает ряд несвойственных ему прежде особенностей – становится масштабным, массовым, зрелищным. Смена культурных формаций также серьезно изменила понимание городского праздника, стирая в его пространстве постепенно все противоположности, не преодолев пока оппозицию «урбанистическое-природное».

Развитие фестивалей приходится на рубеж 20-21 веков, и с течением времени этот вид городского праздника становится все более востребованной формой. Основной причиной этого является развитие массовой коммуникации, и способность фестиваля объединить в едином художественном пространстве различные виды искусства.

История фестивалей начинается с 18 века, с первых упоминаний о нем, и связана с интересом к праздничной культуре средневековья. Генетически фестиваль близок к праздничной обрядовой народной культуре, но развитие его пришлось на период урбанизации и глобализации. Фестиваль, обладая такими формальными признаками, как замкнутость пространства, привязанность к месту проведения, преобладание спектакля как основного формата, ярко выраженная дистанция и разграничение участников фестиваля на актеров и зрителей.

Методы

Внутренняя психологическая организация фестиваля основана на

зрелищном ритуале, в основе которого экстатическая сюжетность. Это позволяет фестивалю оказывать особое влияние, быть ярким и запоминающимся праздничным событием, за счет одновременного обращения к психике отдельного человека и в тоже время к общности людей, в сочетании современной формы и более ранних процессов развития человеческого поведения [4].

Остановимся более подробно на ритуальности фестиваля. В городской среде фестиваль становится ритуалом, с преобладанием социально-культурных функций, такими как консолидация общества и снижение внутренней агрессивности, структурирование пространства и времени. Фестиваль позволяет прервать повседневное течение времени и привлечь внимание к теме проведения.

Сакральные и обрядовые значения фестиваля уходят на второй план, тем самым демонстрируя, что участники рассматривают фестиваль, в первую очередь, как творческий диалог, как возможность объединиться, и более всего склонны относиться к нему как к досугу. Эти потребности фестиваль удовлетворяет, посредством переноса своих участников в иной, фестивальский, отличающийся от обычного, повседневного, мир [4, с. 47]. Это добавляет праздничной атмосфере элементы эксцентричности и произвольности игры.

Результаты

Роль праздника как ритуала осознается участниками фестиваля, особенно организаторами и профессиональным сообществом. Для того, чтобы идеями фестиваля проникся и посторонний зритель,

смог подключиться к этому ритуалу, ему необходимо быть вовлеченным в это событие, непосредственно своим соучастием. В противном случае фестиваль станет для него только мероприятием на один раз, и не будет тем моментом, который он проживет как определенное экзистенциальное и важное событие своей жизни [5, с. 58].

Современные фестивали с полным основанием следует считать неотделимой от современной культуры частью, постоянно развивающимся художественным явлением, активно функционирующей системой. Как правило, фестиваль в сегодняшней культурной традиции, это демонстрация достижений искусства в области музыки, театра, эстрады, цирка. Обычно это массовый праздник, который состоит из ряда концертов, объединенных одним названием и программой, и проходят в торжественной обстановке с определенной регулярностью [6, с. 87]. Можно сказать, что фестиваль объединяет собой достаточно разнообразные празднества, иногда и сильно отличающиеся друг от друга.

Рассматривая фестиваль с позиции определенной культурной формы, необходимо понимать, что это, прежде всего, технологический акт деятельности (или взаимодействия социального характера) с такими характеристиками как целостность и законченность, и выраженным инновационным характером. Фестиваль, как законченный акт, имеет определенные итоги, которые могут выражаться материально, так и другими способами. Так, фестиваль может нести новое социально значимое содержание, которое будет выражаться как материально (в виде сооружений, территории или

определенных предметов); так и в виде полученных интеллектуальных знаний; или эмоциональных впечатлений и чувств. Также фестиваль может обладать и определенными психологическими характеристиками (как мотивация, интерес, потребности) и представлять собой информационные продукты (символического, знакового или текстового типа); или продукты структурного характера (в виде формы организации людей) [7, с. 89].

По типу фестивали могут быть разными: выделяют международные и национальные, универсальные (охватывают более одного вида искусств) и более углубленные, специализированные, организуемые по одному виду искусства. Фестивали могут быть монографическими и быть посвященными конкретному лицу в искусстве - автору, режиссеру, актеру, драматургу, композитору; так и тематическими, касающиеся определенной эпохе, жанру, стилистике [8]. Фестиваль может носить узкоспециализированный характер, быть направленным на определенную область вида искусства (например, фестиваль народной песни). Учитывая такое разнообразие видов фестивалей в основном принята следующая типологизация фестивалей – профессионального творчества, народного творчества и фестивали смешанные.

Фестиваль обязательно должен иметь собственную концепцию и историю, обладать собственной спецификой. Организаторы используют опыт известных фестивалей и выстраивают индивидуальную стратегию для конкретного фестиваля [9, с. 65].

Анализируя опыт проведения казахстанских фестивалей, можно

отметить, что их концепция обязательно связана с древними этническими традициями, ставится задача по сохранению национальной культуры, новаторство в культуре понимается через призму этих задач. Это оправдано, так как в условиях углубления глобализации современного общества остро стоит вопрос о сохранении национальной идентичности [10]. Уважение к прошлому своего народа, возвращение утраченных ценностей и идеалов являются фундаментом глубинной ментальности народа и мировосприятия человека. Возродить это и укоренить возможно только через ключевые для самосознания народа идеи. Именно этот философско-эстетический подход – постигать и развивать этнокультурного наследие предков – становится стержневым в концепции фестивалей, проводимых в Казахстане [8].

Анализируя возникновение и развитие фестивального движения в Казахстане, хотелось бы начать с международного фестиваля искусств, который дважды осуществился в городе Алматы в 2000 и 2002 годах, организатором проекта выступил Общественный Фонд «Тенгри-Умай» [9].

Изначально фестиваль искусств в Алматы задумывался как масштабное арт-событие, охватывающее не только определенные выставочные площадки, но и способное преобразить городское пространство. Фестиваль искусств является международным проектом, призванным создать условия для взаимодействия с художественным международным сообществом на территории Казахстана, для интегрирования современного искусства молодого независимого государства в мировой художественный процесс, а

также для развития взаимосвязи между интеллектуально-творческой средой и обществом.

Именно эти аспекты обозначены как основные цели фестиваля «Тенгри-Умай». Фестиваль «Тенгри-Умай» был организован по инициативе общественного фонда при поддержке Гуманистического Института Хивос (Королевство Нидерландов) и спонсорских инвестиций, что обуславливает специфику финансирования и ставит под вопрос дальнейшее существование этого проекта [9].

Еще один пример фестиваля искусств, оставивший значительный след в культурной жизни Казахстана, воплотился в форме крупного регулярного художественного проекта под названием «Парад галерей». Этот проект просуществовал с 1995 по 1999 годы, и в течение 5 лет представлял основные тенденции галерейного движения города Алматы.

Дискуссия

Изначально «Парад галерей» не имел статус фестиваля искусств, но, по сути, обладал характерными признаками, присущими этой форме репрезентации искусства: зрелищность, синтетичность, отображение актуальных тем и проблем современного искусства, осуществление в рамках проекта кураторской стратегии, объединение различных художественных форм и разнополюсных тенденций в единой экспозиции [10].

Еще одним фестивалем искусства стал фестиваль «Алматы жаны» («Душа Алматы»). Для проведения фестиваля искусств «Алматы жаны» («Душа Алматы») были приглашены представители творческого сообщества [11].

Фестиваль позволил

продемонстрировать достижения города Алматы в самых различных сферах современной культуры, а в особенности в изобразительно-художественном искусстве.

Исторически сложилось, что видовое разнообразие в искусстве является достаточно подвижной системой. Существенное влияние на это оказало и развитие технологий, и усиление роли масс-медиа. В результате этого влияния появились новые виды искусства. Усложняются представления об окружающем мире, исторических процессах, требуются новые формы для освоения действительности посредством новых художественных средств. Синтез становится основной возможностью для художественного познания.

Стремление понять принципы взаимодействия видов и создать условия для их органичного взаимоотношения, потребность осмыслить процессы в искусстве с позиции теории, все это неизбежно вело к созданию синтетических форм в искусстве. Требовалось осмыслить и проанализировать не только отдельное произведение как факт искусства, но и подойти с позиции художественного дискурса в целом, определяя место отдельных произведений искусств в сложной многосоставной структуре и взаимосвязи всех составляющих художественного процесса. Фестиваль на данном этапе становится способом построения особенного синтетического художественного пространства, где и произойдет объединение и синтез самых разных видов искусства [14].

Идеи синтеза свойственны непосредственно самой природе искусства. Объемность и разносторонность синтетических процессов способны реализовываться

в самых различных отношениях. Отмечаются процессы развития синтетических искусств, соединения разных видов искусств в единую композицию и переход одной художественной формы в другую. Художественные выразительные средства одного искусства могут использоваться другим его видом. Отражение находит и взаимодействие искусства и других явлений культуры и внешнего материального мира.

Наиболее сильные процессы синтеза в искусстве отмечались в 20 веке, когда возник конфликт между уже действующими традиционными видами искусства и новыми художественными практиками. Этот период в истории культуры так и отмечен, как эпоха повышенной инновационности искусства [14].

Фестиваль как форма современного искусства особенным образом организует художественное пространство, в котором взаимодействуют различные виды искусства, как традиционные, так и современные. Фестиваль

Фестиваль задает временной ритм культурному городскому пространству. Жизнь города включает в себя множество культурных событий и мероприятий, преобладающее большинство которых носят постоянный либо разовый характер. Фестиваль же представляет собой особенное культурное явление, так как обладает повторяемостью и масштабностью. Фестиваль – это череда культурных событий, которые организуют специальное городское пространство, задают определенные временные рамки, отражаются на участниках фестиваля, которые проживают определенный временной промежуток

вместе с фестивалем.

Непосредственно сама организация фестиваля включает в себя определенные циклы – подготовительный, проведение мероприятия, подведение итогов. Все это требует определенных временных и финансовых затрат. Здесь снова проявляется ритуальный характер фестиваля, как праздника. Цикличность восходит к напоминанию обществу о значимости события, посредством праздника. Становясь постоянным элементом культурной жизни города, фестиваль своим проведением возобновляет те культурные смыслы, которые были заложены изначально [14].

Итак, фестиваль – это сложное многофункциональное синтетическое явление искусства. Синтез искусства в фестивале проявляется на различных уровнях. В первую очередь, определяется синтетичность каждого конкретного произведения. Во-вторых, отмечается слияние искусства и других культурных феноменов и форм общественного сознания. В-третьих, действенным будет и синтетический характер восприятия произведения. Таким образом, самые разные способы синтеза будут проявлены как в пространстве конкретного произведения, так и во всем контексте фестиваля, выраженного в его концепции [14].

С внешней позиции фестиваль имеет серьезную продуманную организацию, внутреннее же его пространство допускает определенную спонтанность, выраженную множеством незапланированных событий, решениями участников изменить планы, что сильнее подчеркивает праздничность, нацеленность на

производство радости.

Организационно фестиваль связан с тремя типами участников – организаторы, авторы, зрительская аудитория, роли которых не являются строго закрепленными и могут быть изменены в зависимости от формата мероприятия фестиваля.

Рассмотрим позицию городских жителей, участников фестиваля, его зрительской аудитории. Находясь в коммуникационном потоке, человек вынужден обособляться от общения, при этом стараясь создать связи в обществе [15, с. 21]. Фестиваль привлекает внимание городской аудитории, так как позволяет удовлетворить потребность в объединении с людьми. Таким образом, личный интерес становится одним из главных мотивов участия городского жителя, которую удовлетворяет фестиваль [16, с. 60]. Современный зритель – это молодые люди, не обремененные хозяйством, обладающие свободным временем для посещения мероприятий. Это подвижные, и одновременно находящиеся в развитии субъекты, открытые для информации, лабильные. Во многом эти характеристики эвристически совпадают и с характеристиками фестивалей. Фестивали редко становятся долгожителями, зачастую основываются не на традиции, а, подобно молодым, ищут себя, задумываются как амбициозные, индивидуалистичные проекты [12, с. 41].

Потребности организаторов могут быть выражены такими категориями – компенсация недостатка связей в профессии или социуме, нехватка определенного культурного продукта, дефицит общения. Переход от подобной личной мотивации на уровень социальный, меняет характер

реализации и удовлетворения этих потребностей, так как на этом этапе к фестивалю присоединяются зрители, как активные участники создания культурной среды города и установления новых социальных взаимодействий. Все участвующие в фестивальном процессе получают зрительский или организационный опыт, посредством которого происходит культурная инициация. Именно этот механизм способствует созданию привязанности, «чувства места». Наибольшие показатели долговечности у фестивалей, организуемых командой менеджеров, что связано с профессиональной заинтересованностью, в отличие от интересов микрогруппы, основанной на личностных связях.

Фестиваль, зародившийся по инициативе организатора или группы организаторов, может завершиться с окончанием ритуала для его устроителей, либо переквалифицироваться в постоянную игру и повторять эту инициацию в разных вариантах. Основной же функцией организаторов здесь станет получение удовольствия от собственной организаторской деятельности и коммуникация участников внутри микрогруппы. Возможным вариантом развития может стать и переход такого фестиваля в разряд профессионального, и стать сферой реализации творческих сил участников. В этом случае, организаторы будут перенимать и передавать определенную традицию, или создавать на ее основе другое, новаторское и существенное [18, с. 68].

Третья сторона участников фестивального процесса – авторы. Личность в фестивальном деле приобретает огромную роль. Для фестивалей переходного или

просветительского типов, с многолетней историей, личность выполняет роль стержня. На интересе этой личности, ее энтузиазме организуется и работает фестиваль. Личность эта обладает особенностью создавать вокруг себя сообщество [15, с. 147].

Погружение участников и зрителей фестиваля в атмосферу праздника — необходимое свойство успешного фестиваля. Успешность современного городского фестиваля должна учитывать ряд факторов: глобальную и локальную социально-культурную ситуацию; ценности потенциальной целевой аудитории и ее запросы. Отмечается, что современное общество характеризуется такими показателями, как пресыщенность, ощущение безграничности собственных возможностей человеком, индивидуализм [17].

Праздничная культура современного города пока остается малоизученной, лишенной внимания, областью, несмотря на общий интерес к проблематике города. Привлекательность проведения фестиваля, как городского праздника, зависит от поддержки местного сообщества. Проведение фестиваля может стать частью плана по формированию капитала места, создаст предпосылки для локальных процессов развития и восстановления городской среды; будет стимулировать творческую потенцию территории. Долгосрочная перспектива мероприятия отразится на процессах изменения или восстановления городской среды и другие. Фестиваль позволит сформировать у жителей новый взгляд на привычное для них место их проживания. Дает возможность улучшить коммуникацию населения, работает на укрепление

взаимопонимания среди различных общественных групп. Традиция осознавать потребности общества, и производимые эффекты в казахстанском опыте проведения фестивалей постепенно начинает приживаться [13, с. 19].

Городская политика сегодня все больше связана с формированием имиджа территории. Городу необходимо иметь собственное лицо, в первую очередь, для реализации экономических, культурных и социальных потребностей, а также, чтобы стать более привлекательным для туристов. Быть креативным – один из многих способов на пути к конкурентоспособности. Для того, чтобы территории приобрести такое качество, необходимо найти и задействовать ее городские культурные (в первую очередь) ресурсы. Согласно концепция «креативности» Р.Флориды и Ч.Лэндри (начало 2000 гг.) формирование творческого слоя в обществе создает возможности и для развития городов в том числе, опираясь на культуру [13, с. 26].

Город, эффективно использующий в своем развитии культурные ресурсы (выражаемые в особенности места или проживающих там людей), экономически успешно развивается. По мнению авторов концепции, физические объекты города неинтересны для креативного класса. Эта часть социума нацелена на получение нового опыта, на разнообразие, коммуникацию. И здесь актуальным становится сосредоточение на истории города, на его духовных активах, выражаемых во взаимодействии институтов культуры и непосредственно самих горожан. Как раз такой формой креативности в масштабе города становится традиция массовых мероприятий, - фестивалей.

Фестивали могут становиться брендом города, тем более если они будут основаны на уникальных ресурсах культуры города. Такой фестиваль обеспечит создание объединения (комьюнити) горожан и туристов. А имеющиеся объекты городского пространства в среду проявления креативности. Любой город обладает собственной оригинальностью в культурном смысле, важным становится найти способ переосмыслить это и реализовать в качестве конкурентного преимущества перед другими городами. Для города проведение крупного фестиваля позволяет получить дополнительные источники дохода, если традиционные источники пока не приносят желаемый финансовый результат. Фестиваль может стать мощным инструментом для обновления города через культуру [19, с. 69].

Вечерний фестиваль искусств «Алматы жаны» – фестиваль идей, в программе которого художественные и социальные акции были рассмотрены в качестве предложений по развитию современного города. В рамках фестиваля город рассматривался в качестве единого созидательного пространства. Каждое мероприятие фестиваля было нацелено на то, чтобы люди учились быть горожанами, уметь творчески, эффективно и экологично пользоваться городом, видеть возможности для своего участия в преобразовании его жизни, любить свой город свою историю. Фестиваль нацелен на развитие города Алматы через культурные инициативы, сотрудничество власти, бизнеса и творческого сообщества. Укрепление статуса города Алматы как одного из крупнейших центров культуры. Совершенствование городской культуры через усиление

и укрепление гуманитарных связей, развитие более тесных контактов в едином культурном пространстве.

Фестиваль был нацелен на расширение зрительской аудитории, и воспитание эстетического и нравственного потенциала, художественного вкуса, интеллектуального и духовного развития населения и гостей города. Одной из задач стало повышение туристической привлекательности Алматы. Была сформирована информационная база о наличии в Алматы уникальных имиджевых и инновационных практик в сфере культуры, что способствовало её развитию, трансляции в новом социокультурном пространстве [8, с. 6].

Вечерний фестиваль искусств «Алматы жаны» стал мощным средством коммуникации с широкой аудиторией, благодаря данному фестивалю возник культурный обмен.

Положительные стороны проведения фестиваля состоит в том, что такой фестиваль внес вклад в социально-культурную жизнь города, привлек внимание к проблемам искусства и его роли не только в городе Алматы, но и в других городах Казахстана. Молодые и талантливые люди получили площадку, материальную и техническую поддержку для реализации своих художественных замыслов, а также новую информацию, навыки и мастерство, расширили круг своего профессионального общения. Это послужило импульсом для формирования сообществ в сфере культуры, искусства, развития туризма и качественного досуга [8, с. 2].

Заключение

Фестиваль напрямую связан с общекультурной ситуацией и локальным контекстом определенного места.

Фестиваль зависит от данного контекста. Фестиваль, являясь культурным феноменом, развивается в рамках исторического контекста. Посредством контекста фестиваля реализуются идеалы культурных элит. На фестиваль оказывает влияние способность этих элит к манифестации исповедуемых ими ценностей, цельность сообщества, социальный заказ и социальная активность. Фестиваль искусства служит показателем интеллектуального и элитарного потребления.

Идеология фестиваля может базироваться на конкретной личности, на микрогруппе, на сообществе. Условно в типологии фестивалей выделяют три модели – просветительский, переходный, индивидуалистический типы. Устойчивость и долговременность будут зависеть от типа культуры и субъекта организации [20, с. 10].

Фестиваль может выполнять роль интегратора в сообществе, как местном так и профессиональном, создавая в городской среде определенное коммуникативное, социальное и

психологическое пространство.

Являясь частью праздничной культуры, фестиваль служит ритуалом, воссоздающим определенное пространство, временные условия. В такой среде испытывают потребность как организаторы фестиваля, так и его потребители в лице городской интеллигенции и художественных сообществ.

Фестиваль искусств продвигает в обществе новые культурные ценности и смыслы, участвует в образовании микрогрупп и сообществ, на уровне личности способствует ее самоопределению и процессу погружения в культуру.

История проведения фестиваля может стать тесно связанной и неразрывной от города. Успешность фестивального движения зависит от ряда факторов, таких как ценности и устремления на личностном уровне, и уровне микрогрупп, их потребности, социальная активность элиты города, стратегии развития города и его культурной политики.

Литература:

1. Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. – Москва: Академ. проект, 2016. – 496 с.
2. Николаева П. В. Фестиваль как этап эволюции праздничной культуры / П. В. Николаева // Культурная жизнь. – 2017. – №2. – С. 144 – 146.
3. Сванидзе А. А. (отв. ред.) Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Том 3. Человек внутри городских стен. Формы общественных связей. – Москва: Наука, 2015. – 378 с.
4. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учеб. пособие / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. – 384 с.
5. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / Б. О’Догерти. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 143 с.
6. Эстетико-культурологические смыслы праздника. – Москва: ГИИ, 2015. – 460 стр.

7. Дараган С. Продолжение темы. Международный художественный фестиваль «Тенгри-Умай»: Открытый город / Каталог. – Алматы, 2002. – С. 170.
8. Вечерний фестиваль искусств. Управление культуры города Алматы. [Электронный ресурс]. – URL: <http://almatymadeniet.kz/ru/post/1202> (Дата обращения: 21.11.2019).
9. Тенгри-Умай. Галерея современного искусства. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tu.kz/> (Дата обращения: 19.11.2019).
10. Парад галерей. Статья. [Электронный ресурс] / – URL: http://np.kz/old/2002/30/cultura1_3.html (Дата обращения: 20.11.2019).
11. Вечерний фестиваль искусств «Алматы жаны». [Электронный ресурс]. – URL: <http://almatylife.kz/article/ve4ernii-festival-iskusstv-almaty-jany> (Дата обращения: 23.11.2019).
12. Репина Л. П. Город, общество, цивилизация: историческая урбанистика в поисках синтеза. – Москва: Наука, 2016. – 259 с.
13. Самодуров Ю. Объекты современного искусства в городской среде // Знание-сила: сетевой журнал. [Электронный ресурс]. – URL: <https://znanie-sila.ru/themes/sobstvennoe-mnenie/obekty-sovremenno-go-iskusstva-v-gorodskoj-srede> (Дата обращения: 25.11.2019).
14. Паксина Е. Б. Социокультурные функции фестиваля искусств. [Электронный ресурс]. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=18601> (Дата обращения: 24.11.2019).
15. Лэндри Ч. Креативный город. – Москва: Классика – XXI, 2016. – 399 с.
16. Линч К. Образ города. – Москва: Стройиздат, 1982 – 328 с.
17. Глазычев В. Л. Урбанистика. – Москва: Изд-во Европа, 2008. – 220 с.
18. Тропина И. Г. Социально-культурные функции художественных фестивалей в г.Волгограде. [Электронный ресурс] // <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-kulturnye-funktsii-hudozhestvennyh-festivaley-v-g-volgograde> (Дата обращения: 26.11.2019).
19. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность. – Москва: МГУКИ, 2014. – 539 с.
20. Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности. – Москва: Издательский Дом МГУКИ, 2017. – 480 с.
21. Флорида Ричард. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. Монография. – Москва: Классика-XXI, 2017. – 421 с.
22. Аванесова Г.А. Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации. – Москва: Аспект Пресс, 2006. – 236 с.

А. Қ. Тоқпан, А. С. Еркебай, Б. С. Тұрғынбай

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

ФЕСТИВАЛЬ МӘДЕНИЕТ АРҚЫЛЫ ҚАЛАНЫ ЖАҒАРУ РЕТІНДЕ

Аңдатпа

Мақала заманауи қалалық ортада фестивальдерді ұйымдастыруға және өткізуге арналған. Қазіргі уақытта фестивальдің негізгісі болып табылатын көркемдік тәжірибенің синтетикалық түрлері қазіргі заманғы мәдениетке ене бастады. Қазіргі заманғы адамның күнделікті өміріне фестиваль қозғалысының енгізілуі осы инновациялық формаға өнер тілін қолдана отырып, жалпы өзара әрекеттесуді және жаппай қарым-қатынасты жүзеге асыруға мүмкіндік береді.

Сонымен қатар, бүгінде фестивальдер қаланың, аймақтың брендтерін қалыптастыруға және алға жылжытуға қызмет етеді, өйткені фестиваль жалпы мәдени жағдайға және белгілі бір жердің жергілікті жағдайына тікелей байланысты. Фестивальдер қала ортасын өзгертуге және әртүрлі проблемаларға назар аударудың тәсілі ретінде қызмет етеді. Мақаланың мақсаты - фестивальдердің дамуы мен өткізілу ерекшеліктерін заманауи қаланың тартымдылығын арттыру құралы ретінде сипаттау. Алматыда фестивальдер өткізу тәжірибесі ұсынылып, талданады.

Түйінді сөздер: бұқаралық мереке, фестиваль, мәдениет, заманауи өнер, қалалық орта, тұжырымдама, рәсім, фестиваль функциялары

A. K. Tokpan, A. S. Yerkebay, B. S. Turgynbay

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

FESTIVAL AS AN INSTRUMENT OF UPDATING CITIES THROUGH CULTURE

Abstract

The article is devoted to the issues of organizing and holding festivals in the modern urban environment. Currently, synthetic forms of artistic practice have been introduced into modern culture, the main of which is the festival. The introduction of the festival movement into the daily life of modern person gives the opportunity to carry out this innovative form of general interaction and mass communication using the language of art. In addition, festivals today provide the formation and promotion of brands in cities and other regions, as the festival is directly related to the general cultural situation and the local context of certain places. Festivals serve as a way to transform the urban environment and draw attention to various problems. The purpose of the article is to describe the features of the development and implementation of festivals as a tool to increase the attractiveness of modern cities. The experience of holding festivals in Almaty is presented and analyzed.

Keywords: mass festival, festival, culture, contemporary art, urban environment, concept, ritual, festival functions

Сведения об авторах:

Арман Токпан — магистрант 2 курса специализации «Режиссура массовых шоу и представлений» Казахской национальной академии искусств им.Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан);
e-mail: armantokpan@gmail.com

Анар Сайымжановна Еркебай — кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «История и теория театрального искусства»
Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан);
e-mail: aerkebaj@bk.ru

Болат Сырлашович Тургынбай — профессор, заведующий кафедрой
«Живописи и скульптуры» Казахской национальной академии искусств
им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан);
e-mail: aerkebaj@bk.ru

Авторлар туралы мәліметтер:

Арман Токпан — Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының «Көпшілік қойылымдар мен шоу режиссурасы»
мамандандыруының 2 курс магистранты
(Алматы, Қазақстан);
e-mail: armantokpan@gmail.com

Анар Сайымжанқызы Еркебай — өнертану кандидаты, Т. К. Жүргенов
атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Театр өнерінің тарихы мен
теориясы» кафедрасының доценті
(Алматы, Қазақстан);
e-mail: aerkebaj@bk.ru

Болат Сырлашұлы Тұрғынбай — профессор, Т. К. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кескіндеме және мүсін»
кафедрасының меңгерушісі
(Алматы, Қазақстан);
e-mail: aerkebaj@bk.ru

Author's bio:

Arman Tokpan is a 2-year master's student of the specialty "Directing mass
shows and performances" at T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: armantokpan@gmail.com

Anar Siemzhanovna Erkebai — Ph. D., associate Professor of the
Department "History and theory of theater art" T.K. Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: aerkebaj@bk.ru

Bolat Syrlashovich Turgynbay — Professor, head of the Department of
"Painting and sculpture" of the Kazakh national Academy of arts.
After T. K. Zhurgenov
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: aerkebaj@bk.ru



МРНТИ 18.41.51

Г. В. ОЛЕКСИВ¹

¹Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенка
(Львов, Украина)

СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

Аннотация

В последние десятилетия значительно расширился арсенал оригинальных произведений для баяна, однако важное место среди исполнительского репертуара занимает жанр переложения произведений для других инструментов. Анализ переложений и исполнительно-методические рекомендации становятся почвой для углубленного понимания идейно-образного замысла, стиливых особенностей и переосмысления тембровых трансформаций, соответственно качества исполнения самого произведения. Переложения для баяна насчитывают широкий диапазон произведений. С периода становления профессионального баянного искусства до сих пор, большим спросом пользуются переложения органных произведений. Поскольку весомым фактором при переложении есть мера родства природы звукообразования «инструмента оригинала» и «инструмента-реципиента», органные произведения занимают существенное место в концертном и учебном репертуаре баянистов. Улучшенные конструктивные возможности современного баяна позволяют удачно адаптировать многопластовую органную фактуру. Приемы меховедения на баяне полноценно имитируют принципы звукообразования и воспроизводят динамические градации органного звучания.

Ключевые слова: переложения для баяна, органные произведения, фактура, тембровая специфика, адаптация, модификация, приемы звукообразования.

Введение

Высокий уровень современного украинского баянного искусства побудил многих исполнителей баянистов к творчеству. За последние десятилетия значительно расширился арсенал оригинальных произведений для баяна, однако важное место среди исполнительского репертуара все же занимает жанр переложения музыкальных полотен из репертуара других инструментов.

В музыковедческих трудах вопрос баянных переложений рассматривался неоднократно. Научные исследования баянистов-теоретиков сосредоточены главным образом на переложениях фортепианных произведений и частично органных. Это, прежде всего, труд Н. Давыдова «Теоретические основы переложений для баяна» [3], что определяет базовые положения этого жанра. К этому же вопросу обращается Ф. Липс в публикации «О транскрипции и переложениях» [6]. Основоположник львовской баянной школы М. Оберюхтин исчерпывающе обосновывает собственные переложения в аннотациях к двум сборникам ХТК Баха в переложении. В учебном пособии «Исполнение органных пьес И. С. Баха на баяне» [8] автор рассматривает собственные переложения восьми маленьких органных прелюдий и фуг для баяна и анализирует влияние органного репертуара на профессиональное баянное исполнительство. Поскольку все аспекты переложения органных произведений для баяна исследованы не равномерно, стоит задача в комплексном освещении основных принципов этой разновидности жанра. Разносторонний анализ переложений и исполнительно-методические рекомендации становятся основой для

глубокого понимания идейно-образного замысла, стилевых особенностей и переосмысления тембровых трансформаций, отсюда качества исполнения самого произведения.

Методы

Методологическая база исследования состоит из синтеза искусствоведческого, культурологического и биографического подходов а также ряда методов: историко-типологического, который связан с историческим формированием баянного искусства сквозь призму эволюции музыкального языка в композиторском творчестве; функционального, изображающего амплитуду художественно-образительных, технических и темброво-акустических качеств.

Результаты

Анализируя Прелюдию и фугу *g-moll* И. С. Баха следуем принципу, что переложение музыкальных произведений является в первую очередь творческим процессом с максимальным приближением к оригиналу в новых тембровых условиях. Для полноценного воспроизведения образа, композиторского замысла и стилевой идентификации необходимо определение формы и драматургического развития произведения, общих и отличительных черт при исполнении произведения на органе и на баяне. При переложении полифонических произведений необходимо проследить особенности адаптации для баяна полифонической музыки. Автор переложения кроме чисто технических задач проявляет свое отношение к художественному содержанию данного произведения, уточняя необходимый темп,

регистрации и динамичный план, которые согласуются с формой и драматургическим развитием.

Дискуссия

При переложении органной музыки для баяна необходимо не только сохранить, но и относительно расширить тембровые звучания, которые достигаются с помощью конструктивных возможностей инструмента. Выразительный потенциал инструмента реципиента открывает «скрытые» оттенки общего образа, проводя его через призму собственной тембро-сонорной палитры. Подтверждением такого мнения является высказывание А. Веприка: «В результате перемещения в новые тембровые условия музыкальное явление «обновляет» свой характер и значение; ...изменение тембра нередко становится особым импульсом и часто сопровождается фактурно-вариационным развитием музыкальной ткани» [1, с. 21]. Переложения для баяна насчитывают множество композиций, написанных для различных инструментов. Во все периоды, – становления и развития профессионального баянного искусства, – в репертуаре присутствовали переложения органной музыки. Доминирующим фактором при переложении музыкальных полотен выступает общность приемов звукообразования «инструмента оригинала» и «инструмента-реципиента». Отсюда, органная музыка занимает существенное место в концертном и учебном репертуаре баянистов. Учитывая тот факт, что в баяна и органа первопричиной звукообразования является давление воздуха, при переложении используется

ряд общих исполнительских приемов. В баяна под действием воздушного столба колеблются металлические «язычки-голоса», а в органа – воздух направляется в металлические трубы. Поэтому воспроизведение органной «мощности» звукового наполнения наиболее доступным является именно для многотембрового готово-выборного баяна.

Выделим основные общие черты баяна и органа: а) баян и орган относятся к клавишно-духовой группе инструментов; б) имеют темперированный строй; в) обоим инструментам доступно выполнение довольно длинных длительностей. Наряду с общими чертами в баяна и органа есть и существенные различия: а) на органе выделения голосов из общего звукового потока не является сложностью, так как усиление звучания нужного голоса проводится путем использования различных мануалов и регистров. На баяне эта задача является более сложной, поскольку здесь решающую роль в голосоведении играет артикуляционная палитра выполнения, а динамическое выделение одного голоса с фактуры невозможно; б) для органа в большей степени свойственна одноплановость динамики при каждой регистрации, а постепенное усиление или ослабление звучности является более сложной задачей. Звучание баяна отличается динамической гибкостью и возможностями тончайшей нюансировки, обусловленной приемами миховедения; в) регистры баяна и органа не равны. Если инструментальные возможности баяна в отношении динамики относительно скромные, то орган имеет более мощное звучание и обладает многочисленными разнообразными регистрами.

При переложении органных произведений для баяна необходима конкретизация в вопросе регистровки. Регистры органа характерны разнообразием отрезков диапазона, где звучание инструмента приобретает соответствующую прозрачность или наполненность. Баянные регистры предусматривают разнотембровую окраску звучания всего диапазона.

Органное искусство достигло своего наивысшего расцвета в творчестве старинных мастеров – И. Пахельбеля, Д. Букстегуде, И. С. Баха. Их органные произведения являются классическими образцами, в которых сконцентрирован высокий художественный стиль того времени. Творчество Баха – мощное обобщение огромной работы предыдущих поколений композиторов. Оно отличается разнообразием жанров и форм: камерные полифонические миниатюры и масштабные циклические произведения с ярко выраженной динамикой развития и глубоким драматизмом, богатством содержания, строгостью и совершенством форм. Кроме оригинальных произведений, мастер также работал над переложениями и транскрипциями полотен других композиторов, о чем писал А. Швейцер в своей монографии: «Бах, имея большую страсть к переложениям, относился бы с одобрением к пианистам, которые пропагандируют его органное творчество» [10, с. 176]. Интересное мнение по этому поводу высказал один из известных баянных исполнителей Ф. Липс: «Наверное, И. С. Бах не был бы против того, чтобы его музыка пропагандировалась и баянистами. Если бы баян существовал во времена французских клавесинистов – кто знает, возможно, многие произведения в

оригинале были бы написаны не для органа, скрипки или клавесина, а для баяна» [6, с. 3].

С появлением новых инструментов усовершенствованной конструкции в начале XXI века появляются дополнительные технические возможности, упрощающие переложение и исполнение органных произведений на баяне. В частности, регистровая палитра в левой клавиатуре позволяет подобрать нужное звуковое наполнение или дублирование. Современные инструменты марок «PIGGINI», «BUGARI» оснащенные функцией «залипающий бас», которая помогает решить проблему многих физиологических трудностей – исполнение на баяне широких фактурных пластов органных произведений, особенно при многоголосье в партии левой руки. Поскольку данное усовершенствование предусматривает фиксацию определенной кнопки и выдержку необходимой продолжительности звука, доступным становится одновременное исполнение органного пункта и параллельного фактурного изложения, независимо от диапазона.

Для более глубокого осмысления переложения органных произведений для баяна рассмотрим в этом контексте Прелюдию и фугу g-moll И. С. Баха. Своеобразие звучания полифонии на баяне обусловлено его характерными особенностями: многоголосием, естественной напевностью, возможностью выдерживать длительные звуки с разнообразной гаммой динамических оттенков. Все это позволяет сохранить свойственную полифонической музыке текучесть в движении голосов и рельефность звучания. Этому способствует также

и небольшая мензура правой и левой клавиатуры, которая позволяет охватить одновременное звучание широкого диапазона голосов. Овладение полифонической фактурой требует от исполнителя высокого уровня культуры, технического совершенства и зрелости музыкального мышления.

Органье прелюдии и фуги Баха можно условно разделить на четыре группы: ранние произведения, более зрелые, композиции веймарского периода и последние произведения. Прелюдия и fuga *g-moll* относится к периоду становления художника, характеристику которого А. Швейцер подает в своей монографии – «... в этих произведениях вновь оживает период «бури» раннего органного искусства. Прелюдии драматично живые, иногда изложенные... фуги еще часто запутанные, но в соразмерности частей уже чувствуется величие будущих творений» [10, с. 89].

Прелюдия состоит из двух частей по принципу старинной двухчастной формы (только в тональном плане): движение от *T* до *D* и от *D* до *T*. Первая и вторая части построены на разном тематическом материале, основным принципом развития которого являются секвенциальные повторения небольших по масштабам мотивов (восходящие и нисходящие гармоничные секвенции). В конце первой части прелюдии появляется интонация темы фуги, которая выступает своеобразной аркой между частями и служит средством единства цикла. Кроме того, элементы интонаций прелюдии (трихорд – 3-й т., или тетрахорд – 12-й т.) с вариантными проведениями встречаются и в теме фуги и в контрапункте.

Обратим внимание на соотношение выразительных возможностей

инструментов. Поскольку звучание произведения на одном органном мануале и на одном динамическом уровне на баяне несколько отличается звуковой наполненностью. В оригинале первая часть прелюдии исполняется динамично ровно и спокойно, более разнообразен динамический план переложения второй части. Особое внимание нужно обратить на фигуративно изложенные гармонические секвенции, которые повторяются двенадцать раз и выполняются на одном мануале органа. Сохранение длительного звукового динамического уровня на баяне, материал может звучать довольно однообразно и невнятно, поэтому при переложении необходимо динамично выделить основное звено секвенции и исполнять ее по принципу разрешения более напряженного аккорда в менее напряженный. При каждом повторении секвенции *f – mp* – постепенное уменьшение звучности (нисходящая секвенция повторяется двенадцать раз). Подъем динамики, который приводит к замыканию формы прелюдии на *D* в основной тональности (т. 41 – 43) исполняется в монументальном звучании в конце части.

Фуга состоит из четырех проведений темы (*g-moll, d-moll, g-moll, d-moll*), выполняемой в одном динамическом пласте *f*, что выплывает из самого характера тематического материала – помпезного, торжественного, с постепенным расширением фактуры путем добавления новых голосов. Следующие проведения темы в развивающем разделе исполняются с меньшей динамической напряженностью (от *p* до *f*) и устанавливает первый динамический контраст при воспроизведении

на баяне. Композитор излагает тематический материал двухголосно, далее четырехголосно, что усиливает динамический контраст. Таким образом, сама драматургия экспозиции и развивающего раздела побуждает использовать при переложении сопоставление силы звука: от *f* к *p*.

Четвертое проведение темы в развивающем разделе фуги приводит к созданию нового динамического контраста. Мажорный лад темы, ее появление в басу, полное четырехголосное изложение способствуют усилению звука, что подчеркивает масштабность и торжественность темы. Поскольку при переложении необходимо воспроизвести звукообраз оригинального инструмента для усиления монументальности характера фуги используется принцип «терасоподобной» динамики, типичной для органного звучания. Последние два проведения темы становятся заключительную часть формы и исполняются за тем же динамическим принципом: *d-moll* – *p*, *g-moll* – *f*, что считаем целесообразным потому, что архитектурное строение фуги требует, чтобы последнее проведение темы (в басу) проходило в массивной звучности, также он совпадает с кульминацией фуги.

Форму фуги можно определить как трехчастное построение. Четырехкратному проведению темы в экспозиции соответствует четырехкратное в развивающей части фуги. Архитектоника тематических построений диктует динамичный план в переложении: в первой части *f*; во второй – *p* (три проведения) – *B-dur* – *f*. В заключительной части также выступает контрастный динамический план: *d – moll* – *p* (первое проведение),

который контрастирует с более ярким выделением темы в последнем его проведении в *g-moll*. Анализ тематического материала демонстрирует важность удержанного контрапункта, который трижды проводится в экспозиции темы. Начало мелодического движения удержанного контрапункта совпадает с обратным проведением начала темы (другая ритмическая организация).

Вопрос регистровки органических произведений на многотембровом баяне имеет особое значение и требует тщательного осмысления схемы использования регистров для воспроизведения композиторского замысла. Определение и подбор регистров также тесно связан с динамичным планом, расположением основной кульминации, фактурным насыщением и возможными транспонированиями текста. Опираясь на данные факторы, при тембровой адаптации первой части Прелюдии необходимо применить баянный регистр «тутти», который характеризуется многоголосым насыщенным звучанием и полностью соответствует динамическому плану *f*. Исходя из специфики звукообразования и конструктивных возможностей инструмента, контрасты создаются в зависимости от силы подачи воздуха при меховедении в пределах любого регистра. Вершина звукового напряжения приходится на 10-й т, где в нижнем голосе появляется тематическое ядро фуги. Для динамического подчеркивания одноголосно изложенного пассажа речетативно-декламационного типа, вторая часть фуги начинается на том же регистре. Меняется регистр только в момент подхода к проведению первого звена секвенций, которые

вносят соответствующий контраст к предыдущему материалу. Динамический план этого ряда секвенций предусматривает комбинацию приемов меховедения и тембрового регистра «орган». Последнему присуще довольно насыщенное звучание, однако прозрачнее от регистра «тутти». В заключительной части прелюдии целесообразным будет переключить регистр снова на «тутти» при нарастающем динамическом напряжении.

Фуга характеризуется более разнообразными тембро-динамическими градациями, где противопоставление *f – p* предусматривает использование широкой палитры тембровых регистров, отсюда насыщенная разнообразная регистровая окраска. Экспозицию следует исполнять на регистре «фагот + гобой», а постепенное нарастание звучности в пределах этого регистра достигается благодаря поочередному вступлению каждого голоса фуги. В данном разделе такая сила звука и регистровая окраска достаточна для воспроизведения органного тр и исполнения динамического плана этого построения.

Экспозиция менее масштабная относительно следующих частей, в которых находятся кульминации (*B-dur* – развивающая часть, последнее проведения *g-moll* – репризная). Начало развивающего раздела (трехразовое дополнительное проведение темы) звучит в оригинале с динамикой *p*. Для достижения максимально прозрачного звучания применяем баянный регистр «кларнет + пикколо». В конце второй части фуги, в момент вступления темы в *B-dur*, ладовый и тональный контраст поддерживается

и регистровым контрастом – регистр «тутти». Последующее проведение темы, которое создает – мажоро-минорный светотеневой контраст – достигается регистром «орган». Последний раз тема проходит в том же регистровом пласте, что и мажорная параллель. Ее полное изложение с контрапунктами создает генеральную кульминацию, которая при переложении для баяна зависит от темброво-динамической выразительности, а также равенства и плавности баянного меховедения.

Таким образом контрастный динамический план экспозиции и дополнительных проведений в развивающем разделе фуги воспроизведен при переложении сопоставлениями тембровых регистров «гобой + фагот», «орган», «кларнет + пикколо». В свободной и заключительной частях при проведении тем, используем регистры: *B-dur* – «тутти», *d-moll* – «орган», *g-moll* – «тутти».

Отметим различия темпо-агогических параметров прелюдии и фуги, вытекающие из характера тематического материала. Благодаря импровизационно-фантазийному характеру, прелюдия исполняется более свободно, с подчеркиванием ее речетативно-драматического содержания. Фуга более организована в темповом плане, выделяется ее равномерная метро-ритмика и комплиментарность, что следует из строгого структурного строения. Указанные в редакции темпы рассматриваем также сквозь призму их соотношения в старинной музыке. Палитре темпов барочной музыки присуща сдержанность и размеренность. Поскольку продолжительность звучания на баяне имеет определенные конструктивные ограничения (размер

меха – количество меховых «ребер»), переложение органных произведений предусматривает незначительные темповые градации. Умеренность и «величество» органных медленных темпов при переложении для баяна испытывает минимальные сдвиги (незначительное ускорение темпа относительно оригинала), что становится необходимым условием выразительности исполнения.

Отдельным важным вопросом при переложении органных сочинений для баяна является фразировка и штрихи. По мнению А. Швейцера «монотонная связность исполнения» [10, с. 229] лучше соответствует стилю Баха. При воспроизведении на баяне органного полотна необходимо добиваться тонкой фразировки. Группировка однородных штрихов и логика фразировки создает рельефность звучания, нарушая определенную «застылость» органного звучания. Поскольку принципы звукообразования на органе и баяне кроме родственных черт, имеют ряд отличий, при переложении важно найти баланс между воспроизведением органного звучания и «естественным» баянным. Идентичное перенесение масштабных фраз и штриховой палитры с оригинала невозможно, поскольку исполнение таких длительных построений на баяне ограничивается конструкцией инструмента. Для полноценного воспроизведения характера произведения необходимо применить «дробление» материала на меньшие фрагменты. Важным фактором выступает логика метроритмического акцентирования – общей пульсации музыкального материала (принцип сопоставления «тяжести» одних нот и «легкости» других) что достигается путем введения соответствующих штрихов –

marcato, portato, tenuto, leggiero, non legato.

Отдельные особенности фразировки в предлагаемом цикле наблюдаем при распределении рук в пассажах. А. Швейцер отмечает, что «...многие исполнители-органисты считают проявлением технического мастерства выполнение их одной рукой, иногда даже двумя руками в октаву...» [10, с. 227]. Переложение для баяна, определяясь конструктивными особенностями инструмента, предусматривает разделение объемных пассажей между двумя клавиатурами, что существенно подчеркивает фразировку фрагментов построения (мотивы, фразы). Отметим высказывание А. Швейцера, что «...четыре связанные ноты трактуются так, что первая доля отделяется – незаметным движением она отходит от других и присоединяется (с помощью лиги) к предыдущему мотиву. Скрипачи и виолончелисты при исполнении сонат Баха такие звуки выделяют с помощью вибрато, тем самым оживляя последовательность заливованных нот...» [10, с. 230]. При интерпретации на баяне, рельефность звучания достигается применением меховой артикуляции и соответствующего штриха *tenuto*. Этот принцип способствует ясности фразировки пассажеподобных звуковых комплексов, состоящих из отдельных мотивов, или даже субмотивов. Для сохранения равномерной пульсации и воспроизведения характера такой принцип группировки и фразировки должен быть сохранен в течение всей пьесы, особенно при проведении темы. Ноты, которые прерывают текучесть мелодии, в определенной степени «выпадают» из общего потока, и приобретают относительную

самостоятельность. В данном случае, при переложении произведения для баяна, большое значение имеет продуманность схемы приемов меховедения. В переложениях органных произведений для баяна одно из доминантных мест занимает меховая артикуляция с использованием соответствующих штрихов.

Вся насыщенность оригинала «переключками» воспроизводится также с помощью штриховой палитры. Однотипные мелодические обороты исполняются штрихом *non legato*. Нисходящее тритоновое движение в теме (после первой группы репетиций) совпадает с аналогичным оборотом в контрапункте, но с заполнением его шестнадцатыми длительностями и ритмичным расширением. Второй группе репетиций предшествует квартовое движение (тетрахорд, прыжок на кварту), встречается в контрапункте с другой метрической организацией, подчеркивается активностью восходящих кварт, синкопой на второй восьмой доле и тому подобное. Общность выразительных элементов контрапункта с темой указывают на их родственный эмоциональный характер, поэтому при переложении они исполняются *tenuto*. Каждое дихордно-тетрахордное построение требует активного акцентировано-смыслового движения мехом. Несмотря на то, что контрапункт имеет свою выраженную горизонтальную линию, в переложении для баяна она подчинена агогике исполнения, поскольку динамическое выделение определенного голоса из фактурного пласта на баяне невозможно.

При переложении органных произведений для баяна важным параметром является

перераспределение объемной органной фактуры между баянными клавиатурами. Поскольку правая и левая клавиатуры инструмента имеют незначительные тембровые различия, что обусловлено конструктивными особенностями баяна, отметим отличительные моменты этого процесса. Специфика баяна позволяет нам, благодаря большей гибкости рельефного исполнения той или иной горизонтальной линии (особенно темы), усилить ее звучность посредством привлечения левой руки. В отдельных случаях при передаче темы из одной партии в другую следует использовать прием «соединение» в унисон звуков на разных клавиатурах. Например, шестое проведение темы фуги в сочетании с контрапунктом создают насыщенное фактурное изложение шестнадцатыми длительностями. Выполнение правой рукой этого комплементарного построения при переложении для баяна (однотембровость темы и контрапункта из-за конструктивных особенностей инструмента) нивелирует рельефность и не дает возможности подчеркнуть проведение темы. Несмотря на это, для усиления выразительности необходимо продублировать ее на выборной клавиатуре. Аналогичное место встречаем в конце фуги, где насыщенная фактура глушит верхний голос: усиливаем заключительный каданс на выборной клавиатуре.

Актуальным вопросом при переложении органных произведений для баяна является мелизматика, которая в предлагаемой прелюдии и фуге достаточно ограничена. В прелюдии встречается всего один мордент (на вводном тоне перед тоникой, 3-й т. с конца). В фуге – аналогичные морденты, часть которых взята в скобки, указывает тот факт, что они

были внесены редактором. Морденты без скобок звучат в кадансовых построениях соответствующих разделов формы. При переложении и исполнении органных произведений исполнение мелизмов иногда пропускается, что обусловлено физиологическими особенностями исполнителей и отсутствием их в уртексте. Выписаны редактором морденты также технически неудобны, например, трель в 21-м т. фуги в среднем голосе написана в скобках, при переложении для баяна не исполняется. Морденты без скобок, подчеркивающие мелодические обороты кадансов, рекомендуется исполнять без изменений. Другие разновидности мелизмов в *g-moll* – ной прелюдии и фуге Баха не встречаются.

Качественное исполнение переложения органного полифонического произведения для баяна невозможно без предварительно продуманной удобной аппликатуры. Основная фактурная нагрузка приходится на правую руку, в которой предусматривается проведение двух или даже трех горизонтальных мелодических линий. Для рельефного и выразительного звучания каждой из них необходимо стратегически уяснить аппликатурный план. Следует проанализировать прежде всего фактурное распределение между клавиатурами, отсюда – каждую горизонталь, штрихи во всех голосах. Целесообразность аппликатуры следует из плавности и естественности звукового потока. Опираясь на вышеуказанные предложения обратим внимание на самые сложные аппликатурные моменты при переложении предлагаемого произведения для баяна. Поскольку органные

произведения характеризуются многослойной фактурой и широкой амплитудой диапазона, при исполнении переложений для баяна практикуется свободный подход к аппликатуре. Для преодоления технических трудностей, сохранения линий голосоведения применяются нетрадиционные приемы – исполнение нескольких нот одним пальцем – «скольжение», подмена пальцев на выдержанной ноте и при переходе из одного ряда в другой для сохранения штрихов, «перекатывание» с одной фаланги на другую. Использование перечисленных приемов позволяет освободить другие пальцы и обеспечить полноценное исполнение многоголосной фактуры с применением широкой штриховой палитры. Таким образом, правильно выставлена аппликатура позволяет достичь нужной четкости и выразительности в каждой горизонтали. Упомянутые аппликатурные рекомендации не являются постоянными для всех переложений, ведь их вариантность выплывает, прежде всего, из материала оригинала, конструкции инструмента и индивидуальных физиологических возможностей исполнителя.

Комплексное применение всех перечисленных рекомендаций влияет на качество переложения органных произведений – сохранение композиторского замысла, характера произведения и стилевой идентификации. Переложение оценивается по следующим параметрам – удачное перераспределение фактуры между клавиатурами, воспроизведение линий голосоведения, физиологическое удобство исполнения и т.д. Воплощение многих факторов зависит от мастерства и профессионализма исполнителя.

Заключение

Анализ переложения *g-moll*-ной Прелюдии и фуги И. С. Баха продемонстрировал основные рекомендуемые параметры, которые могут быть использованы в этой разновидности жанра. Результаты исследования продемонстрировали особенности переложения предлагаемого цикла, их основное положение применимы для последующих переложений:

а) для сохранения смыслового и тембрового единства при переложении для баяна завершенных построений нужно придерживаться принципа полного проведения их в одной из клавиатур. Основная нагрузка при распределении голосов в полифонии должна ложиться на правую руку баяниста, которая физически более свободная во время игры в отличие от левой, отвечающей за качество меховедения и зависимых от него исполнительских приемов. Проведение тематического материала на выборной клавиатуре не следует загромождать большим количеством голосов, а по возможности выкладывать одnogолосно, что дает большую свободу и динамическую «гибкость» исполнения;

б) важную роль при переложении органных произведений для баяна играет штриховая палитра. Поскольку динамическое выделение одного голоса с фактуры на баяне технически невозможно, дополнительное выделение темы из фактурного пласта происходит через штриховую градацию;

г) неотъемлемым элементом создания качественного переложения органного произведения для баяна является регистровой план. Разнообразие баянных тембровых регистров позволяет корректировать насыщенность звучания

и подобрать необходимую «окраску» для каждого построения. Исходя из специфики звучания инструмента оригинала и характера анализируемого произведения, в переложении применяются наиболее подходящие баянные регистры – «тутти», «орган», «кларнет + пикколо», «гобой + фагот»;

д) при адаптации органного произведения для баяна важное значение имеет аппликатура. Как к переложению в целом, так и к аппикатурным приемам применяется «творческий подход». Поскольку прелюдия и fuga *g-moll* выделяется масштабной многоголосой фактурой с широким диапазоном, при переложении для баяна используют нетрадиционные аппикатурные приемы – «скольжение» одним пальцем, «перекатывание» с одной на другую фалангу при игре большим пальцем, замена пальцев на выдержанных длительностях;

ж) переложение для баяна предполагает применение различных принципов меховедения. Пытаясь идентифицировать звучание органа на баяне, используется ровное, плавное ведение меха без филирования звука. С помощью изменений направления меховедения подчеркиваются начала музыкальных построений и вступления голосов.

Благодаря родству принципов звукообразования, переложения органных произведений находят наиболее полное воплощение при исполнении на многотембровом баяне с готово-выборной системой.

Список литературы:

1. Бузони Ф. Ценность обработки. // Школа фортепианной транскрипции. Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 5 – 6.
2. Годовский Л. По поводу транскрипции, аранжировок и парафраз. // Школа фортепианной транскрипции. Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 6 – 7.
3. Давыдов Н. Теоретические основы переложения инструментальных произведений для баяна. – Киев: Музыкальная Украина, 1977. – 178 с.
4. Давыдов Н. Киевская академическая школа народно-инструментального искусства // Научный вестник. Киев: НМАУ им. П. Чайковского, 1998. – Вып. 21. – С. 81 – 82.
5. Коган Г. В транскрипции. // Школа фортепианной транскрипции. – Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 2 – 4.
6. Липс Ф. В переложения и транскрипции // Баян и баянисты. сост. Ю. Акимова. Москва: Советский композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 86 – 108.
7. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. Критика и музыкознание. – Ленинград: Музыка, 1975. – 283 с.
8. Оберюхтин М. Исполнение органных пьес И. С. Баха на баяне. – Киев: Музыкальная Украина, 1973. – 57 с.
9. Ройзман Л. «В фортепианных транскрипции органных сочинений старых мастеров» // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. – Вып. 3. – Москва: Московская консерватория, 1973. – С. 155 – 157.
10. Швейцер А. «И. С. Бах». – Москва: Музыка, 1965. – 728 с.

Г. В. Олексив

*Н. В. Лысенка атындағы Львов ұлттық музыка академиясы
(Львов, Украина)*

ОРГАНҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДЫ БАЯНҒА ТҮСІРУДЕГІ ЕРЕКШЕЛІКТЕР

Аңдатпа

Соңғы онжылдықта баян аспабына арналған түпнұсқалық шығармалардың саны айтарлықтай арта түсті, алайда орындаушылық репертуарда басқа аспаптарға арналған шығармаларды түсіру жанры маңызды орын алады. Қайта құрылымдарды талдау және орындаушылық-әдістемелік ұсынымдар идеялық-бейнелі ойды терең түсіну, стильдік ерекшеліктерді және тембрлік трансформацияларды қайта ойластыру үшін, туындының өзінің орындалу сапасына сәйкес негіз болып табылады. Баянға арналып түсірілген шығармалар кең ауқымды қамтиды. Кәсіби баян өнерінің қалыптасу кезеңінен бастап қазіргі күнге дейін органға арналған шығармаларды баянға түсіру үлкен сұранысқа ие. «Түпнұсқа құралы» және «реципиент құралы» дыбыс түзу табиғатына жақын болғандықтан, орган шығармалары баяншылардың концерттік және оқу репертуарында елеулі орын алады. Қазіргі баян аспабының жақсартылған конструктивтік мүмкіндіктері көп қырлы аспап органның фактурасын сәтті бейімдеуге мүмкіндік

береді. Баян музыкалық аспабында ойналатын мейхану тәсілдері дыбыс түзілу принциптеріне толықтай еліктейді және орган аспабының динамикалық градация дыбысын шығарады.

Трек сөздер: баянға арналған шығармалар, орган шығармалары, фактура, тембрлік ерекшелік, адаптация, модификация, дыбыс қалыптастыру тәсілдері.

H. V. Oleksiv

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine)

THE SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION OF ORGAN WORKS FOR BUTTON ACCORDION

Abstract

In recent decades, has greatly expanded the arsenal of original works for button accordion, but the important place among the performing repertoire is the genre of transcription of works from the repertoire of other instruments. Complex analysis of transcriptions and performance-methodical recommendations become basis for deep understanding of ideological and figurative plan, stylistic features and rethinking of the timbre transformations, and thus the quality the work itself.

Transcriptions for the button accordion include a wide range of works. Since the formation of the professional arts of button accordion and until now, great demand is the transcription of organ works. As a significant factor in transcription is the measure of affinity between the nature of the sound of the “original instrument” and the “recipient instrument”, organ works occupy the essential place in the concert and educational repertoire of button accordionists. Improved, design capabilities of the accordion allow you to successfully adapt the multi-layered organ texture. Techniques for swinging on the button accordion fully imitate the principles of sound formation and reproduce the dynamic gradations of organ sounding.

Key words: transcription for button accordion, organs works, invoice, timbre specificity, adaptation, modifications, techniques of sound formation.

Сведения об авторе:

Олексив Галина Васильевна – Аспирант кафедры народных инструментов Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (г. Львов, Украина)
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

Автор туралы мәлімет:

Олексив Галина Васильевна – халық аспаптар кафедрасының аспиранты, Н. В. Лысенко атындағы Львов ұлттық музыка академиясы (Львов қ., Украина)
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

Author's bio:

Oleksiv Galyna Vasylivna – postgraduate student of the Department of Folk Instruments at the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraina)
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net



МРНТИ 18.31.07

А. Ж. САРСЕМБАЕВА¹

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

А. А. ЖУБАНОВА²

² Центр развития человеческих ресурсов
«ZhubanovPractise»
(Алматы, Казахстан)

СОВРЕМЕННОЕ НОМАДИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК, МЕНТАЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

СОВРЕМЕННОЕ НОМАДИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК, МЕНТАЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

Аннотация

Ментальность народа наиболее ярко проявляется в его искусстве, культуре, традициях. Художник-номад является выразителем казахской кочевой ментальности. Во внутреннем мире художника-номада господствует своя неповторимая связь художественных образов, смыслов, символов. В ментальности номадического художника в концентрированном виде содержится духовный опыт казахского кочевого народа, его культурно-исторические связи и потенциал. Образное выражение казахской национальной ментальности мы наблюдаем в поэтическом и художественном творчестве нашего народа. Язык искусства, являясь знаковой системой особого рода, осуществляет коммуникацию человека и социума во времени и пространстве, воздействует на ментальность общества, формирует его эстетические, культурные и нравственные каноны.

Ключевые слова: художник-номад, ментальность, язык искусства, культура, национальная традиция, духовный опыт, изобразительное искусство, творчество, поэтический язык, художественный образ, символ.

Введение

Казахская культура – самобытная культура, большая часть общетюркской культуры. Внутреннюю целостность кочевой культуры на примере поэтического творчества казахского народа отмечал еще Ч. Валиханов. Ученый, обращая особое внимание на невероятную точность поэтического исполнения образцов казахского устного народного творчества, удивлялся, с какой свежестью сохранили казахи свои предания и поверия, и «еще изумительнее, что во всех отдаленнейших концах степи, особенно стихотворные саги», передавались «одинаково и при сличении были буквально тождественны, как списки одной рукописи». По словам ученого, «это действительный факт, не подлежащий сомнению» [1, с. 391].

Методы

В настоящей статье представлен взгляд на поэтический язык и ментальность художника-номада в рамках междисциплинарной исследовательской парадигмы, т. е. научное осмысление понятия «ментальность» находится на стыке таких наук, как искусствоведение, языкознание, литературоведение, культурология, история, философия, психология. Изучение художественных и поэтических произведений представителей кочевого народа позволяет представить современного художника-номада как носителя специфической и уникальной закодированной информации. Изобразительный язык, художественные образы, символы, смыслы кочевника-творца, отражающиеся в изобразительном и поэтическом искусстве, – основные творческие

способы и средства, благодаря которым мы познаем ментальность кочевого народа, его воззрения на мир, окружающую действительность, общество, внутреннюю природу. Основным способом мировидения и мироощущения кочевника является созерцание. В статье К. Нурлановой «Символика мира в традиционном искусстве казахов» находим подробную и всестороннюю характеристику созерцания как способа взаимоотношения с миром: «Созерцание как традиционная культура отношений к миру и с миром имеет многоуровневые содержательности. Прежде всего следует сказать о созерцании как мироотношении, способе освоения природы, Вселенной, которые выражались в отношениях общения. Здесь, конечно, имеется в виду созерцание Вселенной как бесконечности (Бухар-жырау), восприятие ее красоты, не подавляющей грандиозностью, но возвышающей-вдохновляющей (Казтуган), слушание-слышание музыки сфер Вселенной в ее бесконечном движении». Абсолютное согласие вызывает мнение автора, что «созерцание как богатая мироотношенческая культура имела место, благодаря, главным образом, развитию воображению» [2, с. 78].

Дискуссия

Художники-номады внесли значительный вклад в мировое изобразительное искусство, создав скифский звериный стиль. С. Акатаев считает, что в зооморфном характере искусства проявляется «единство его содержания и внутренней формы, когда духовное и конкретно-чувственное воплощение, овеществление идеи находятся в неразрывном единстве,

представляя явление как целостность». Классический кочевнико-скифский «звериный» стиль сохраняется в период древних тюрков, кочевников средневековья и нового времени «в виде животного орнамента, широко распространенного и поныне в народном искусстве казахов и других народов Средней и Центральной Азии». С. Акатаев подчеркивает, что, несмотря на то, что содержание искусства кочевников, будучи социальной практикой, изменяется, «форма, сохранив свою относительную самостоятельность, проявляет известную внутреннюю устойчивость», в которой наблюдается «наличие определенного традиционализма и консервации канонов формообразований». Отмечая высокое эстетическое начало казахского кочевого искусства, С. Акатаев пишет: «Духовная жизнь казахской нации получила в наследство от прошедших поколений самобытную культуру, способную не только воссоздать окружающий мир собственными художественными средствами в соответствии с собственным миропредставлением, но и обогащаться и развиваться в процессе взаимодействия с культурами других народов» [3, с. 56].

Кочевая ментальность в концентрированном виде эксплицируется в творчестве современных казахских мастеров изобразительного искусства и художественного слова. Так, ярким представителем кочевой культуры, по нашему мнению, является Олжас Сулейменов. В творчестве нашего современника мы видим образы, созданные под влиянием черт евразийской ментальности. В творчестве О. Сулейменова ярко

проявляются традиции поэзии акынов и батыров. Часто в русскоязычном тексте можно наблюдать художественно-изобразительные средства, выходящие за пределы русской поэтики. При чтении русскоязычного произведения, написанного этнически казахским писателем, можно заметить, что автор вносит в систему образного строя русскоязычного произведения культурные традиции казахского народа, которые приобретают в произведении особую национальную неповторимость. О. Сулейменов использует разные речевые единицы, которые могут быть непонятны представителям русской культуры. Языковая личность поэта определяется взаимодействием и взаимовлиянием двух языковых картин мира – русской и казахской, поэтическое сознание поэта синтезировало художественный опыт двух культур и цивилизаций. Исследователи творчества поэта отмечают, что поэзия О. Сулейменова – богатый материал для обнаружения всех слагаемых лингвоментальности. «Для его произведений характерны удивительная метафоричность, яркие образы, пестрые эпитеты, которые являются стимулом для проявления эмоции и экспрессии; эмотивность стилистических конструкций, их частая безглагольность, звуковые повторы, от которых поэтические строки становятся беспокойными, зримыми, впечатляющими...» [4, с. 99].

Результаты

В художественном контексте О. Сулейменова синтезированы традиции тюркской (казахской) и русской литературы: в произведениях соединяются традиции русского и казахского стихосложения; поэт

часто использует в своем творчестве стилистические приемы тюркской литературы. Среди них – использование синтаксических повторов, ритмико-синтаксического параллелизма, широкое употребление метафор и метонимии, сочетание тюркских (казахских) элементов с русскими лексемами, сочетание традиций русского и казахского стихосложения и т. д. В поэзии О. Сулейменова наблюдается соединение двух разноструктурных языковых систем, выраженное средствами одного языка, этнически неродного – русского. Прием словесного повтора, анафоры и эпифоры традиционно использовался казахскими акынами с древности до наших времен, придавая экспрессивность стихотворной речи, усиливая ее выразительность. Анафорические конструкции в поэтическом дискурсе О. Сулейменова можно рассматривать с позиции когнитивной лингвистики как разновидность антропоцентристского концептуального мировидения и мировосприятия, созданного наложением национального казахского и русского менталитетов. В творчестве О. Сулейменова ориентированность на две культурные и литературные традиции обнаруживается в фактах поэтического языка: соединение русского (силлаботонического) стихосложения и казахского тонического. Многие исследователи называют О. Сулейменова продолжателем традиций В. Хлебникова, В. Маяковского (оформление стихотворений «лесенкой», обращение к ударному декламационно-тоническому стихосложению, использование ритмических пауз, переносов). В творческом контексте О. Сулейменова наблюдается активное использование

древнерусских слов (ошую, омега, резы), а также сочетание древнетюркских, арабских и персидских элементов речи с русскими лексемами (хаджа, чалма, Коран и другие). Казахскую лексику поэт использует для передачи своего национального мировосприятия. Тюркские заимствования подчиняются фонетическому и грамматическому строю русского языка. В поэзии О. Сулейменова объединяются традиции казахской акынской поэзии, фольклорные образы, сюжеты и русские поэтические традиции, используются не только лексические, но и синтаксические казахизмы (белое слово – ақсөз; айналайн и другие). Созданные поэтические образы отражают непосредственное влияние казахских поэтических формул, выходящих за пределы русской поэтики («айналайн», «меч обнаженный», «ощипанный кречет»). Многие строки могут показаться непонятными для представителей другой культуры:

*Если с материнским молоком
Это зло в тебя вошло здоровьем,
Добрый тебя сделать нелегко всем
земным,
Вселенским всем коровам.*

В поэзии О. Сулейменова для эмоционального возвышения, воздействия на читателя часто используются риторические вопросы, восклицания, являющиеся стилистическими приемами тюркской литературы. Для лирического усиления впечатления используются синтаксические повторы, а также звуковые повторы. О. Сулейменов использует звукопись, для которой характерны отдельные звуки и их сочетания. Таким образом, в поэзии О. Сулейменова обнаруживается сплав казахского и русского начала.

Созданные на этнически неродном языке произведения являются частью национального и общелитературного процесса. Выражения из казахского языка являются элементами обогащения языка деятельности (русского языка) и соответствующего национального менталитета. В последнее десятилетие исследователи обсуждают концепцию О. Сулейменова о новом подходе к этимологии как науке о происхождении слова. Олжас Сулейменов предлагает рассматривать слово в его генетической связи с графическим знаком-первоиероглифом. Автор новой гипотезы считает, что любая письменность в истории человечества зарождалась как знаковая система, в первую очередь выражающая религиозную идеологию; древнейшие религии (муническая и соляная) были «запечатлены» в протоиероглифах, спустя тысячелетия породивших символические и рисованные иероглифы и – впоследствии – образную письменность; до наступления первого постписьменного периода первописьмо играло языкообразующую роль в жизни человека; все языки вышли из диалектов единого языка «малого человечества», промежуточной прародиной которого стало Древнее Средиземноморье. Эти тезисы определяют содержание и научный пафос создаваемого им «Универсального этимологического словаря «1000 и 1 слово» [5, с. 126], [6, с.166], [7, с. 128].

В контексте рассматриваемой темы огромный интерес представляет выставка Санжара и Жанель Жубановых «Номадическое сердце». Художники заводят зрителя в мир древней номадической культуры. Знакомство с мировоззрениемномада может помочь,

по мнению авторов художественных произведений, в гармонизации экологических и психологических сторон жизни современного человека. В экспозиции «Номадическое сердце» объединены несколько видов искусств. Это живописные портреты жителей яблочного города, гравюры на камне, звёздная графика и номадическая поэзия.

Неповторимость художественных форм и образов номадической ментальности, дух Великой степи, связь времен, процесс сотворчества Природы-творца и человека-Природы, картины ясности, безмятежности, искренности – все это вы увидите, открыв сердце в мир номадических художников. Процесс создания графики и гравюр всегда идёт параллельно, поэтому произведения С. Жубанова можно рассматривать как в единстве, так и по отдельности. Рисунки на бумаге и на камне выполнены с помощью мелкоточечных ударов (так же, как и у художников каменного века).

Поэтические строки Санжара Жубанова передают атмосферу представленной экспозиции:

*Внутри моего сердца
Всегда есть:
Бесконечные расстояния
Бескрайней Степи,
Свет ночных звёзд
И небесные тропы
К сверкающим вершинам,
Выносливые кони
И свободные всадники,
Властно втягивающий взор
Космический орнамент,
Музыка ветра
И блеск подков,
Дух предков,
Дух моих предков,
Созерцание вечности*

*И воинская доблесть,
Мать-Земля,
Отец-Небо.
Преданность...
Преданность...
Преданность...*

Авторы выставки, потомки династии Жубановых – Санжар и Жанель – говорят со зрителем на своем собственном художественном языке. Санжар Жубанов до настоящего времени был известен как детско-юношеский тренер и практик боевых искусств. Жанель Жубанова – художник-живописец, лауреат международных конкурсов, руководитель детской арт-студии. С. Жубанов говорит о выставке: «Главный посыл художественных произведений – счастье осознавать, что человек, родившийся в дикой Природе, хорошо ощущает свою удивительную, ни на кого не похожую историю, воплощает идеи, заложенные в те далекие тысячелетия, когда номады сокращали расстояния в пространстве, Землю называли Матерью, Небо – Отцом, а время воспринимали как Бесконечность

*На равных с ветром и соснами,
Нет нужды следовать за кем-то,
Живу на Природе сам по себе,
Сам по себе являюсь природой.*

Эти поэтические строки собственного сочинения стали лейтмотивом моего творческого пути».

Процесс создания графических картин является для художника практикой внутреннего созерцания. Картины созданы в технике «звёздная графика». Термин, как и способ исполнения, открыт после десяти лет опыта ментального рисования. Изображения наносятся точками. Эти точки воспринимаются как начала пространства и времени. Они

могут быть точками отсчёта, точками соприкосновения, ключевыми точками. С. Жубанов рассказывает о своем творческом процессе: «Когда я поднимаю голову в ночное небо, вижу миллионы звёзд, и все они светят своим светом, и этот свет доходит до меня. Я принимаю этот свет. Вслед за этим начинаю наносить свои точки на бумагу. Точка позволяет мне отобразить процесс жизни, в котором я нахожусь. Однажды я понял, что, рисуя точками, оказываюсь в медитативном процессе, в тишине которого можно услышать себя. Миллионы точек рассказывают историю моих прошлых воплощений и сегодняшнюю жизнь».

Гравюры на камнях С. Жубанова, по мнению казахстанских учёных-археологов, являются свидетельством возрождения и продолжения тысячелетней традиции. Важным и сложным этапом в процессе создания художественного произведения является поиск камня. Вот что говорит художник о процессе создания петроглифов: «При создании своих рисунков я использую камни с пустынным загаром (или патиной), возникшим от воздействия солнца за многие тысячи лет. Техника изображения гравюр на камнях также древняя. Сбивая патину и приближаясь к натуральному цвету камня, художники-кочевники создавали свои рисунки на камнях и скалах. Гравюры я выбиваю вручную. Восхитившись эстетикой ранних кочевников и получив вдохновение от погружения в эту удивительную эпоху, я продолжаю традицию своих далёких предков».

Процесс создания картины «Рисую светом утренних звёзд...» (Рисунок 1) является для автора практикой внутреннего созерцания, о котором С. Жубанов говорит таким образом: «Время

для рисования – предрассветные часы суток, когда вся природа начинает просыпаться, а звёзды растворяются в утреннем свете. В центре композиции расположен архар (горный баран), стоящий на кончиках копыт, его рога закручены в спираль, которая приводит в движение созвездия. Вокруг архара крутятся потоки Млечного пути. Закрученные рога тотемных животных - архара, благородного оленя, горного козла – означают сгусток небесной энергии, приносящий человеку благодать.

На картине «Утро номада» мы также наблюдаем (*Рисунок 2*) номадический сюжет..

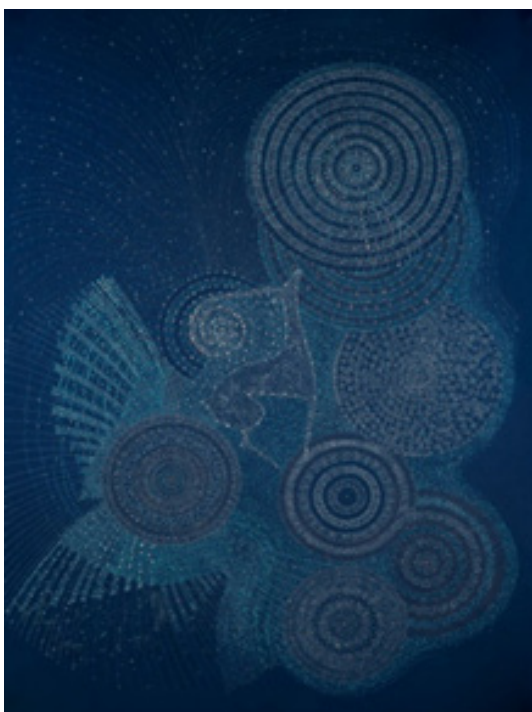


Рисунок 1. «Рисую светом утренних звёзд...». Картина художника С. Жубанова.



Рисунок 2. «Утро номада». Картина художника С. Жубанова.

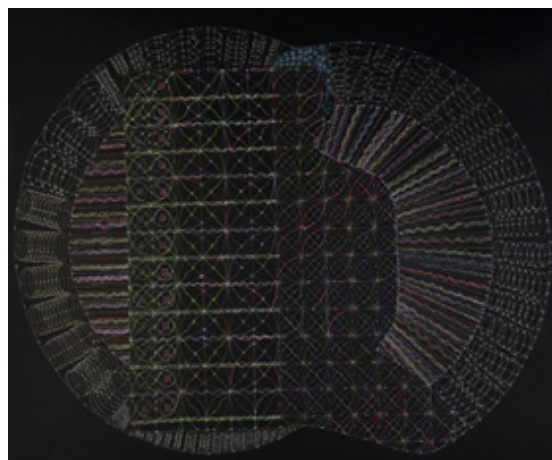


Рисунок 3. «Reincarnatio». Картина художника С. Жубанова.

На картине «Reincarnatio» (Рисунок 3) изображён опыт, который автор переживает во время ежедневной медитации. Зритель видит человека в процессе созерцания своей внутренней природы и циклических перерождений. Пульс жизни графически изображен подобно кардиограмме и представлен в виде цветных волн. Структура ментального тела состоит из Цветка Жизни (Floweroflife), главного символа сакральной геометрии. Энергетические вибрации образуют знак Бесконечности. Эфирное тело растворяется в потоках, открывая перерождения. В центре тела проходит граница между двумя мирами. Автор рассказывает о своей 40-летней практике боевых искусств Востока, где точка является ключевым методом тренировки внимания. Этот метод сканирования своего прошлого, настоящего и будущего приводит к осознанной жизни.



Рисунок 4. Гравюра на камне «Воин Света». Художник С. Жубанов.

Гравюра на камне «Воин Света» (Рисунок 4) является свидетельством возрождения древнейшей традиции, насчитывающей минимум 5000 лет. Камень, на котором представлено сакральное изображение, редкий. Важным и сложным этапом в процессе создания художественного произведения явился поиск камня. Покрытый пустынным загаром, возникшим от воздействия Солнца за

многие тысячи лет, камень найден на берегу высокогорного озера на Тянь-Шане. На поверхности камня выбит скифский олень. Изображение оленя имеет древнюю историю, расцвет которой приходится на период ранних кочевников, творивших на территории Центральной Азии. В культуре номадов олень – солярный персонаж, а его рога олицетворяют солнечные лучи. Это мифологический образ оленя-птицы, образец скифского звериного стиля. Оригинал данного тотема находится на Алтае. Техника изображения гравюры на представленном камне также древняя. Сбивая патину и приближаясь к натуральному цвету камня, художники-кочевники создавали свои рисунки на камнях и скалах. Гравюра выбита вручную с помощью художественного инструмента скампеля.

Восхитившись эстетикой ранних кочевников и получив вдохновение от погружения в эту удивительную эпоху, Санжар Жубанов продолжил традицию изображения солярных знаков. Главный посыл художественного произведения – это счастье осознавать, что человек, родившийся в дикой Природе, хорошо ощущает свою удивительную, ни на кого не похожую историю, воплощает идеи, заложенные в те далекие тысячелетия, когда номады сокращали расстояния в пространстве, Землю называли Матерью, Небо – Отцом, а время воспринимали как Бесконечность.

Всё верно –

Такой выдумки как time

Здесь нет.

Мы в Бесконечности,

В свободном потоке

Прошиваем три мира насквозь.

Этими поэтическими строками автор передаёт мировоззрение своих предков. Современные гравюры

на камнях Санжара Жубанова подтверждают мысль М. Элиаде о том, что культурная память – «непрерывно функционирующее реконструирующее воображение» [8, с. 50]. В контексте нашего исследования актуальны и важны взгляды исследователей искусства кочевников: «Традиционная картина мира во всей своей полноте находит выражение в символике традиционного искусства. Изображение грифонов, свернувшихся в кольцо пантер, барсов и оленей, застывших в броске, в полете, сцены сражений диких зверей и птиц, запечатленные на скалах и стенах, ... – все это мощное с многочисленными ответвлениями искусство, известное как искусство «звериного стиля» кочевников ... отражает не только социальный уклад, но и мироощущение кочевых обществ. В статичном материале «оленьих камней» изображены дикие звери в состоянии стремительного движения – броска, прыжка, полета. Обе составляющие этого единства – движение и статика – так сильны и контрастны, что только воображение художника могло слить и соединить их в органическом и целостном единстве» [2, с. 98].

Картины молодой казахстанской художницы Жанель Жубановой, наполненные огромной любовью к своей Земле и своему народу, также пронизаны номадической ментальностью. В живописных полотнах Ж. Жубановой мы наблюдаем своеобразное «оживление» кочевой культуры через переосмысление казахских традиционных орнаментов. Персонажи картин – это наши современники. Цикл своих портретов Жанель назвала «Жители яблочного города». Жителей своего родного города художница изображает на фоне

традиционных казахских орнаментов.

По характеру художественной образности орнамент является глубоко содержательным и философским способом экспликации номадического мировоззрения. С помощью орнаментов художники-номады выражали образное постижение действительности. Е. Кожабаев в своем фундаментальном труде «Казахский орнамент как пиктограмма тенгрианской культуры и комбинаторика его модулей в современном дизайне» подчеркивает, что до сих пор недостаточно изучены «элементы казахского орнамента, в которых отразились космогонические, астральные, проторелигиозные и философские представления наших предков». В должной мере не исследованы «связи казахского орнамента с подобными представлениями соседних народов, с которыми в далекие времена контактировали казахские роды». Ведь, по словам Е. Кожабаева, «именно в орнаменте сохранилась та родовая нить, которая связывает нас с древними пластами нашей истории». Исследователь казахского орнамента считает, что художественное ремесло как направление художественной практики в большей степени базируется на принципах интерпретации сложившихся канонов. Основные геометрические фигуры, в которые заключены узоры казахского орнамента, – круг, треугольник, квадрат. Кроме того, в казахском орнаменте можно увидеть сюжеты древних мифов, т.к. он является абстрагированным и системным продолжением сакско-скифского звериного стиля [9, с. 69].

На картинах «Вкусное молочко!» (Рисунок 5) и «Дитя и райское яблочко» (Рисунок 6) мы видим современный

образ матери, изображенный на фоне орнамента «Улы Ана», символизирующего ребенка в утробе матери. На картинах «Ход конем» (Рисунок 7) и «Батырхан – повелитель воинов» (Рисунок 8) – персонажи современных казахских мальчиков на фоне казахских зооморфных орнаментов.



Рисунок 5. «Вкусное молочко!». Е. Кожобаев



Рисунок 6. «Дитя и райское яблочко». Е. Кожобаев



Рисунок 7. «Ход конем». Е. Кожобаев



Рисунок 8. «Батырхан – повелитель воинов»
Е. Кожобаев

Особенно актуальны и понятны в контексте нашей темы мысли К. Нурлановой о казахском орнаменте: «Казахский орнамент, запечатлевший своеобразную летопись народа,

выражает отношение к миру. Роль и значение узора в жизни казаха можно сравнить только с песней и словом» [2, с. 75].

Заключение

Таким образом, в ментальности номадического художника в концентрированном виде содержится духовный опыт казахского кочевого народа, его культурно-исторические

связи и потенциал. Образное выражение казахской национальной ментальности мы наблюдаем в поэтическом и художественном творчестве нашего народа. Язык искусства, являясь знаковой системой особого рода, осуществляет коммуникацию человека и социума во времени и пространстве, воздействует на ментальность общества, формирует его эстетические, культурные и нравственные каноны.

Литература:

1. Валиханов Ч. Собр. соч. Т.1. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. – С. 391.
2. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
3. Акатаев С. О специфике культуры кочевья // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
4. Жуминова А. Б. Тезаурус языковой личности поэта О. Сулейменова : дис. канд. фил. наук. – Алматы, 2004 г. – 152 с. Рукопись.
5. Какильбаева Э. Т. Национальный менталитет в стихах русскоязычного поэта Олжаса Сулейменова // Языки. Культура. Перевод : материалы III международного научного форума. – Афины (Греция), 19–25 июня 2015 г. – Москва, 2015. – С. 126 –135.
6. Сулейменов О. О. Утро этимологии (novello) // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: Языки и специальность. – 2018. – Т. 15. – С. – 166 – 168.
7. Сулейменов О. О., Бахтикиреева У. М., Джусупов М., Валентинова О. И., Дихтяр С. В., Дубровина М. Э., Валикова О. А., Исмаилов Г. М. Код слова // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: Языки и специальность. – 2018. – Т. 15. – С. 128 – 165.
8. Элиаде М. Космос и история. – Москва: Прогресс, 1987. – 312 с.
9. Кожобаев Е. Казахский орнамент как пиктограмма тенгрианской культуры и комбинаторика его модулей в современном дизайне. – Алматы: Мектеп, 2015. – 339 с.

A. Ж. Сарсембаева

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

A. A. Жубанова

*«Zhubanov Practise» адами ресурстарды дамыту орталығы
(Алматы, Қазақстан)*

**ЗАМАНУИ КӨШПЕНДІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ: КӨРКЕМ ТІЛ, МЕНТАЛДЫЛЫҚ,
БЕЙНЕЛЕУ ҚҰРАЛДАРЫ****Аңдатпа**

Халықтың менталдылығы оның өнерінде, мәдениетінде, дәстүрінде айқын көрінеді. Суретші-номад қазақ көшпелі менталитетінің мәнері болып табылады. Көшпелі суретшінің ішкі әлемінде көркем бейнелердің, мазмұнның, символдардың қайталанбас байланысы басым. Сонымен қатар, көшпелі суретшінің менталдылығында көшпелі қазақ халқының рухани тәжірибесі, оның мәдени-тарихи байланыстары мен әлеуеті бар. Қазақ ұлттық менталдылығының көркем көрінісін біз халқымыздың поэтикалық және көркем шығармашылығында байқаймыз. Өнер тілі ерекше түрдегі маңызды жүйе бола отырып, уақыт пен кеңістікте адам мен әлеуметтің коммуникациясын жүзеге асырады, қоғамның менталдылығына әсер етеді, оның эстетикалық, мәдени және адамгершілік канондарын қалыптастырады.

Тірек сөздер: көшпелі суретші, менталдылық, өнер тілі, мәдениет, ұлттық дәстүр, рухани тәжірибе, бейнелеу өнері, шығармашылық, поэтикалық тіл, көркем сурет, символ.

A. Zh. Sarsembayeva

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

A. A. Zhubanova

*The center for human resources development «ZhubanovPractise»
(Almaty, Kazakhstan)*

CONTEMPORARY NOMADIC CREATIVITY: ARTISTIC LANGUAGE, MENTALITY, VISUAL MEDIA**Abstract**

The mentality of the people is most clearly manifested in its art, culture and traditions. Nomad artist is the exponent of the Kazakh nomadic mentality. This article presents a view on the poetic language and mentality of the nomad artist within the framework of an interdisciplinary research paradigm, since the scientific understanding of the concept of "mentality" is at the junction of such sciences as art history, linguistics, literature studies, cultural studies, history, philosophy, and psychology. The study of the artistic and poetic works of representatives of the nomadic people allows us to present the modern nomad artist as a carrier of specific and unique coded information. Pictorial language, artistic images, symbols, notions of a nomad-creator, which are reflected in pictorial and poetic art, are the main creative ways and means by which we learn the mentality of the nomadic people, their views on the world, surrounding reality, society, internal nature. In the inner world of the nomad artist, its unique connection between artistic images, meanings, and symbols dominates. The mentality of a nomadic artist in a concentrated form contains the spiritual experience of the Kazakh nomadic people, its cultural and historical ties and potential. We observe the figurative expression of the Kazakh national mentality in the poetic and artistic creativity of our people. The

language of art, being a sign system of a special kind, communicates man and society in time and space, affects the mentality of society, forms its aesthetic, cultural and moral canons.

Keywords: nomad artist, mentality, language of art, culture, national tradition, spiritual experience, visual art, creativity, poetic language, artistic image, symbol.

Сведения об авторах:

Аида Сарсембаева — кандидат филологических наук, доцент кафедры «История Казахстана и социальные науки» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова (Алматы, Казахстан).
e-mail: aechkax777@mail.ru

Айнаш Жубанова — доктор филологических наук, креативный директор Центра развития человеческих ресурсов «Zhubanov Practise» (Алматы, Казахстан).
e-mail: ainash_chukueva@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Аида Сарсембаева — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Қазақстан тарихы және әлеуметтік ғылымдар» кафедрасының доценті, филология ғылымдарының кандидаты (Алматы, Қазақстан).
e-mail: aechkax777@mail.ru

Айнаш Жубанова — филология ғылымдарының докторы, «Zhubanov Practise» адам ресурстарын дамыту орталығының шығармашылық директоры (Алматы, Қазақстан).
e-mail: ainash_chukueva@mail.ru

Authors' bio:

Aida Sarsembayeva — candidate of philological Sciences, associate Professor of the Department «History of Kazakhstan and social Sciences» of the

T. Zhurgenov Kazakh national Academy of arts (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: aechkax777@mail.ru

Ainash Zhubanova — Doctor of Philology, Creative Director of the Center for Human Resource Development «Zhubanov Practise» (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: ainash_chukueva@mail.ru



МРНТИ 18.17.65

Ұ. Н. ТОҚАЕВА¹

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

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТЕАТР ҮДЕРІСІНДЕГІ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫСТЫҢ ОРНЫ

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТЕАТР ҮДЕРІСІНДЕГІ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫСТЫҢ ОРНЫ

Аңдатпа

Мақалада Қазақстанның қазіргі театр үдерісіндегі мәдени байланыстың орны анықталады. Сондай-ақ, автор қазақ театр тарихына үңіліп, жалпы шетелдік режиссерлердің еліміздің мәдени өміріне әкелген жаңалығы мен үлесіне де тоқталып өтті. Ғылыми мақала негізінде Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында С. Потапов сахналаған А. Чеховтың «Шие» комедиясына терең талдау жасалынып, көркемдік деңгейі, режиссерлік шешімдер мен актерлік ойын, сценографиядағы мәселелер қарастырылды. Және екі ел арасындағы мәдени көпір болып табылатын коллаборацияның заманауи театр үдерісі үшін маңызды да өзекті екендігі де айқындалады.

Трек сөздер: Қазақ театры, мәдени байланыс, режиссура, актерлік өнер, А. Чехов, С. Потапов, коллаборация.

Кіріспе

Негізі 1915 жылы қаланған кәсіби қазақ театры үшін алғашқы жылдарды қалыптасу кезеңі деп, ал бағытын айқындап алғаннан кейінгі уақытты ізденіс үстіндегі театр деп қарастыруға болады. Сахналанатын пьесалар да жіті зерттеліп барып қана бекітілді, ал

актерлық ойын мен режиссерлік жұмыс жаңа кезеңге көтерілді. Ж. Аймауытов пен Ж. Шанин алғашқы режиссерлер ретінде көптеген қойылымдарды сахналағанымен, кәсіби білімнің болмауынан кемшіліктер де болғаны мәлім. Үстел басындағы дайындық, актерлермен пьесаны талдау сынды

түсініктің болмауынан әр актер өз рөліне ғана дайындалумен шектелді. Пьесаны толық түсінбегендіктен қойылымның көркемдік сапасы әлсіз болды.

Көп ұзамай бұл олқылықтар да өз шешімін тауып жатты. Қазақ театры Ресейден режиссерлерді шақыртып, шеберлік дәрістерін өткізе отырып жаңа қойылымдар қойды. Ең алғаш 1932 жылы Я. П. Танеев шақырылып, М. Я. Тригердің «Сүңгуір қайық» пьесасын сахналайды. Одан кейін дәл осы жылы Наркомпростың шешімімен қазақ театрына білікті жетекші табу мақсатымен Мәскеуге маман жіберіліп, театр студиясын тәмәмдаған В. Б. Смышляевтің шәкірті, реалистік бағыттың өкілі М. Г. Насонов таңдап алынады. Сол кездері көптеген қарама-қайшылықтарды туындатқан «Станиславский жүйесімен» жұмыс істегенді жөн көрген жас режиссер қазақ театрына тың серпіліс алып келіп қана қоймай, оның ары қарай дамуына зор үлесін қосты. Бұрындары театр бір маусымда 7–8, тіпті 10 спектакльден сахналап отыратын болса, жаңа басшы бір жылда 3–4 премьерә ғана жасауды ұсынды. Ұзақ дайындық пен ізденістен кейін қойылған спектакль театр репертуарынан өз орнын ала білді. Насоновтың тағы бір жаңалығы – алғаш рет пьесаны бүкіл ұжым үшін дауыстап оқу жүйесін қалыптастыруы. Жоғарыда атап айтқан кемшіліктер өз шешімін тапқаннан спектакльдің көркемдік-идеялық деңгейі жоғарлады.

Қазақ театрында осы бес жыл аралығында М. Г. Насоновтан бөлек М. В. Соколовский, И. Боров, Ю. Л. Рутковский, П. В. Лесли сынды режиссерлер көптеген қойылымдар қойып, өз қолтаңбаларын қалдыды. Одан кейінгі жылдары да бұл үрдіс тоқтамай, Ресейден кәсіби білімі бар М. И.

Гольдблат, А. Г. Ридаль, Я. Б. Штейн, О. И. Пыжова мен Б. В. Бибииков, Н. Д. Ковшов, В. А. Вронская секілді режиссерлер келіп, қарымды еңбек етті.

Жалпылама орыс режиссерлерінің қазақ театрына әкелген тағы бір жаңалығы – аударма пьесалардың сахналана бастауы. Бұл туралы театр сыншысы Б. Нұрпейіс өз еңбегінде «1930 жылдардан бастап қазақ театрына шақырылған орыс режиссерлерінің жұмыс істеу тәсілдерінің әртүрлі болғанына қарамастан қазақ театр мәдениетін көтерудегі ізденістері бір арнада тоғысты. Бұрын театр репертуары біріңғай ұлттық шығармалардан түзілсе, енді орыс режиссерлерінің келуімен біртіндеп аударма пьесалардың саны арта бастады» [1, 108 б.], – деп жазады. Тағы бір белді театртанушы Б. Құндақбаев жоғарыда айтылған ойды жалғастыра отырып: «М. Тригердің «Сүңгуір қайық», Б. Пруттың «Жойқын князь Мстислав Удалой», Н. Погодиннің «Ақсүйектер»; классикадан «Ревизор», «Отелло» сияқты күрделі пьесалардың қойылуы – қазақ театрының ірі көркемдік табысын дәлелдейтін құбылыс», – деп жазды.

Шын мәнінде, дәл осы режиссерлердің келуімен сахнада В. Киршонның «Астық» (реж. М. Г. Насонов), Н. Погодиннің «Менің досым» (реж. М. Г. Насонов), Н. Гогольдің «Ревизор» (реж. И. Г. Боров), К. Треневтің «Любовь Яровая» (реж. М. Г. Насонов), т. б. драматургтердің пьесалары көрініс таба бастады.

Енді ғана тәй-тәй басып келе жатқан қазақ театры үшін аталмыш режиссерлер жол көрсетуші рөлін атқарғандай. Режиссерлер мен актерлерге кәсіби білім беру мақсатымен Мәскеуге оқуға жіберу қолға алынды. Театр репертуарына жіті мән бере отырып, сахна өнерін өркендету алдағы мақсат

болғаны жасырын емеб. Міне, мұның бәрі дер кезінде қолға алынған театр саясатының жемісі деп білеміз. Құрылғанына бірнеше жыл ғана болған театр батылдық танытып, осындай шешімдер қабылдауының нәтижесінде бүгінгі күнге дейін талай белестерді бағындырып үлгерді.

XX ғасырдың басынан бастап соңына дейін режиссерлердің дені тек Ресейден шақыртылып отыратын болса, XXI ғасырдың бірінші ширегінде еліміздегі театрлардың дені режиссерлерді Орта Азиядан шақыруды бастады. Атап айтар болсақ, өзбекстандық О. Салимов Т. Муродтың «Ат жылаған түн», У. Шекспирдің «Ромео мен Джульетта», тәжікстандық Б. Абдураззаков Т. Зулфикаровтың «Любовь, Мудрость и Смерть Дервиша», Б. Усмонов И. Бабельдің «Закат», И. Садыковтың «Пять жен Ходжи Насреддина», қырғызстандық Н. Асанбеков У. Шекспирдің «Ромео и Джульетта», Ф. Шиллердің «Коварство и любовь», Н. Абдықадыров «Последнее море Чингисхана», түрікмен режиссері К. Ашировтың «Қабыл – Адам ата» сынды пьесаларын Қазақстандағы түрлі театрларда қойып, қайталанбас қолтаңбаларын қалдырды. Ал, бүгінгі таңда еліміздегі академиялық, облыстық театрлардың барлығы дерлік шетелден режиссерлер шақыруды дәстүрге айналдырып отыр. Якутиялық Б. Потапов А. Чеховтің «Шие бағы», Ә. Кекілбаевтың «Шыңырау», башқұртстандық А. Абушахманов О. Жанайдаровтың «Жұт» пьесаларын, шекаралас жатқан мемлекеттерден бөлек литвалық Й. Вайткус А. Яблонскаяның «Язычники», Иран-Ғайыптың «Қорқыттың көрі», Л. Зайкаускас Т. Уайлдердің «Наш городок», германиялық М. Пфайффер Ф. Ведекіндтің «Пробуждение весны», К. Вушек М. Бекманның «Отель»,

Д. Билов Г. Лорканың «Дом Бернарды Альбы», грузиялық Г. Маргвелашвили У. Шекспирдің «Ромео и Джульетта», Т. Слабодзянектің «Одноклассники. Уроки жизни», оңтүстік корейлық К. Сик Ц. Гынның «Легко ли быть королевой», қырғызстандық У. Карыпбаев Ш. Айтматовтың «Жәмилә», ресейлік Р. Махатаев Н. Гогольдің «Ревизор» пьесаларын сахналап, мәдени байланыс орнатуда.

Әдістер

Бүгінгі таңда Қазақстанның театр өмірінде түрлі мәдени байланыстар орнатылуда. Соңғы маусымдарда шетелден шақырылған режиссерлер сахналаған қойылымдар тақырыптың өзектілігімен, сыртқы формасымен ғана емес, сонымен қатар классикалық дүниелерге тың көзқараспен қарап, жаңаша оқылым жасауымен ерекшеленеді. Сондай спектакльдердің біріне талдау жұмысын жазу барысында архивті-ғылыми, салыстырмалы-сараптамалық, театртанушылық таладу және кешенді зерттеу әдістері қолданылды.

Нәтижелер

Орыс классиктерінің пьесасын қазақ сахнасына алып келген режиссерлердің бірі Сергей Потапов. Ол Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында Антон Чеховтың «Шие бағы» пьесасы негізінде «Шие» комедиясын сахналады.

«Шие бағы» пьесасы автордың өмірінің соңында жазған ғұмырнамалық туындысы. 1903 жылы жазылып, тура бір жылдан кейін Мәскеу театрларында қойыла бастаған пьеса қоғам өміріндегі құбылыстардың шиеленісуін шынайы көрсетеді, ал күрделі мәселелерді әзіл, ирония арқылы көрсетуі драма

жанрын комедия деп анықтауға негіз болды. Автор пьесаларына тән қасиет – кейіпкерлердің ішкі шиеленісін суреттеуде характерлердің әлеуметтік-психологиялық маңызына мән беруі. Дәл осы ерекшелікке байланысты драмаларды сахналауға кез-келген режиссердің батылы бара бермейді. «Чеховты түсінбейінше, ұқпайынша орыс халқының өмірін, өнерін толық меңгеру шалалыққа саяды. Режиссерлеріміз, актерлеріміз асығулары тиіс. Көп жылдардан бері М. Әуезов, Ф. Мүсірепов атындағы академиялық театрлары мен Ж. Аймауытов атындағы Павлодар, Ж.Шанин атындағы Оңтүстік Қазақстан облыстық драма театрларынан өзге жергілікті ұжымдарымыз ұлы драматург шағармаларына түпкілікті мойын бұра алмай келеді. Әрине классиктер еңбегін игеру оңай шаруа емес, дегенмен, ізденіс, серпіліс, сілкініс бар жерде қозғалыс, даму, өсу, өрлеу, ілгерілеу болмақ», [2, 99 б.] – деп белді театр сыншысы Ә. Сығай қазіргі таңда мәселеге айналған тақырыпты қозғап кеткен. Әлемнің түкпір-түкпірінде қойылып жүрген драматург пьесаларының біздің елімізде, әсіресе қазақ театрларында сахналанбауы қынжылтады. Мысалы, «Шие бағы» пьесасы біздің елімізде осыған дейін Н. Бекежанов атындағы Қызылорда облыстық қазақ драма театрында Е. Оразымбетовтың, А. Чехов атындағы Павлодар облыстық орыс драма театрында И. Меркуловың, М. Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театрында Р. Андриясанның режиссерлігімен сахналанған болатын. Қарап тұрсақ, аталғандардың ішінде тек біреуі ғана қазақ театры екен. Бұл кемшіл тұсты Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрындағы

Б. Потаповтың интерпретациясымен қойылған А. Чеховтың «Шие» спектаклі толықтырды.

Сергей Потапов спектакльдің жанрын комедия деп алуды жөн көрген екен. Көп уақыт бойы пьесаның жанры дау тудыратын тақырыптардың бірі болып келді. Бірі оны драма, бірі комедия, ал кейбіреулер оны трагедия деп қарастырды. Автордың өзі пьесаны жазып бітірерде Вл. И. Немирович-Данченкоға хат жолдап: «Пьесу назову комедией», [3, 129 б.] – деп жазған болатын, ал бітіргеннен кейін М. П. Алексееваға «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс», [4, 131 б.] – деп хабарлаған. Пьесаны оқыған М. Горкий «А. П. Чехов создал совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию» [4, 254 б.] деген пікірде болды. «Смех, свободный и веселый, проникает все положения пьесы. Но не менее значительно в ней и лирическое начало. Чехов выступает творцом оригинальнейшего, новаторского жанра лирической комедии, социального водевиля», [5, 364 б.] – деген пікір арқылы М. Горкийдің пікіріне қосылатынын көрсеткен В. Ермилов өз кітабында ұстанған позициясын дәлелдеп шығуға тырысқан. Драмалық, тіпті трагедиялық тұстарының бар екендігіне қарамастан пьеса сол кезеңнің келеңсіз жақтарын езіл арқылы көрсетуі, кейіпкерлер мінезіндегі күлкі тудыратын сәттердің болуы жанрдың комедия болып қалыптасуына негіз бола алатынын алға тартады. Ал, К. Б. Станиславский бұл пікірлердің біріне қосылмай, мүлдем басқа ойды ұстанған, оның: «Это не комедия... это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте... «тяжелая драма русской жизни»» [6, 151 б.] деген сөздері

соның дәлеліндей. Әртүрлі пікірлердің қалыптасуы заңды дүние секілді, себебі біріншіден, жанр дегеніміз – суреткердің шығармаға деген көзқарасы. Әркімнің пьесаны өз танымында қабылдап, оны көрсетуі қарама-қайшылықтар тудырмауы тиіс секілді. Екіншіден – Чехов пьесаларындағы жанрдың ерекшеліктері. «Пьесы Чехова – это своеобразные жанровые формообразования, которые допустимо называть драмами или комедиями, лишь имея в виду их ведущую жанровую тенденцию, а не последовательное проведение принципов драмы или комедии в их традиционном понимании» [7, 97 б.] деген ойы тек осы автордың шығармаларына тән қасиетті дөп басып айтқандай.

Классикалық туындыларға тән Чехов пьесаларының тағы бір ерекшелігі – өткен ғасырда жазылса да қазіргі біз өмір сүріп жатқан ортамен үндестік табуы. «Шие бағы» заманауи пьеса, себебі дәл бүгінгі таңда біз несиенің, кепілдіктің не екендігін, жерді тартып алып, үйсіз қалудың қандай екендігін де өте жақсы түсінгендейміз. Тіпті соңғы кездері өте үлкен мәселеге айналған жер мәселелері пьесаның бүгінгі таңда қойылуын талап ететіндей. Осы тұрғыдан алғанда, күрделі мәселелерді қозғайтын спектакль жанрын фарс немесе комедия деп қарау тым жеңіл ойлаумен тең. Алайда режиссер Б. Потапов спектакль жанрын комедия деп алуы арқылы пьесаның негізгі айтар ойын күлкі, әлжуа арқылы жеткізгісі келген.

Якутиялық режиссердің сахналануындағы қойылым домбыра тартып, «Ойлап тұрсам бұл дүние шолақ екен-ау...» деп ән салып отырған қария мен оны мазақ қылып, не күлдіргісі келіп жүрген актер сахнасынан басталады. Осыдан-ақ спектакльдің классикадан

ерекшеленетінін байқадық. Режиссер С. Потапов пьесаны қазақ қоғамына алып келуге тырысқан. Ол үшін біріншіден, кейіпкерлердің есімдерін қазақиландырса, екіншіден олардың бірі киімдеріне ою жабыстырып, ал кейбірі үстілеріне камзол, бастарына тақия киіп шықты. Онымен қоса сахнаның бір жағында тұрған үлкен есік те оюланған. Ал, үшіншіден, қойылымда актерлердің көпшілігі домбырамен ән айтып, қобызбен күй тартып, бірде көріністерді алға жылжытуға, ал бірде кейіпкерлер мінезіндегі өзгерістерді көрсетуге тырысады. Дегенмен де бұның бәрі тым ерсі көрініп кетті десек, қателеспеспіз. Себебі біз сахнадан қазақшаға өзгертілген кейіпкер есімдерінің, оюланған киімдер мен ұлттық аспаптардың арқасында «қазақиланған» орыс классикасын емес, А. Чеховтың пьесасысындағы атмосфераны, кейіпкерлеріндегі ерекше мінездерді көруді мақсат етеміз. Осы жерде театртанушы Қадыралиева Айзаттың мақаласынан мысал келтіретін болсақ: «Қай елдің драматургі болмасын сол халықтың салтын бұрмаламай, сахналық этнографиялық костюм мен портреттік гримнің нақты болуына режиссерлер ерекше көңіл аударса өздеріне абырой болмақ» [8, 17 б.] Бір жағынан келісуге болатын пікір, алайда бұл тәсіл спектакльдің жалпы концепциясымен үйлесім тауып, белгілі бір ойды меңзеп тұрса қолданылғаны дұрыс емес деп айта алмаймыз. Дәл осы қойылымда режиссер екеуін біріктіріп қазақша үн қатқан А. Чеховты көрсетті. Автор пьесаларына тән жұмбақ сыр, кейіпкерлеріне тән құпиялылық қазақ сахнасында өзінше тіл қатты.

Ең алғашқы көрініс тыныштықты бұзып, пойыз дыбысын салып, қолдарына чемодан ұстап өздерінің

Парижден келе жатқандықтарын көрсеткен кейіпкерлерден басталады. Олардың бәрі көрермендерге қарама-қарсы келіп тұра қалғанда олардың ішінен бірі басты кейіпкерге «Бұл қай бөлме?» деген сұрақ қояды. Осы кезде басқалары «Балалар бөлмесі» деп сыбырлай бастайды, ал, Шие ханым солардың сөздерін қайталаған кезде сахнадағы жарық бірден күшейіп, жап-жарық болып кетеді. Режиссер қойылымдағы жарық рөліне аса мән берген, нәтижесінде екпін қойылуға тиісті іс-әрекеттер, сахналар түстердің ауысуымен шешіліп отырды. Спектакльдің басында сахна кеңістігін билеп тұрған әлсіз жарық – тыныштықты осылайша қуаныш, жастық, бақыттың белгісіндей жарық алмастырады. Бұл жарық Шие ханымның (Любовь Андреевна) қайтыс болған баласының ұстазы Пәтәнәй (Трофимов) бейнесіндегі Д. Әлімов сахнаға шыққан кезде де үлкен рөл атқарады. Пәтәнәйді көргендегі Шие ханымның естеліктерінің арқасында сахна қараңғыланып, арғы жағынан көбелек қуып жүрген Ғаниге (Гриша) әлсіз жарық түсіп, өткенді көрсетеді. Осылайша жарық бірде өткенді еске салса, бірде сол сәтте болып жатқан оқиғалардың маңыздылығын арттырып отырды.

Спектакльдегі тағы бір ерекшелік – сахнаның бір шетінде орналасқан микрофон. Басты кейіпкерлер кей тұстарда монологтарын осы жерге келіп, баршаға жария еткендей қылып айтып отырды. Бұл режиссердің кино саласында да еңбек ететіндігін байқатса, екіншіден бүгінгі таңдағы «саундрамалық» қойылымдарда көптеп кездесетін тәсілдердің бірі. Режиссер әр кейіпкердің жүрек түкпірінде жатқан ең құпия сырды да, баршамен бөліскісі келетін ойларын да микрофон арқылы

айтқызады. Осы арқылы режиссер қойылым барысындағы кейіпкер сөздерінің ең негізгілерін екпін қойып көрсеткісі келген. Онысы сәтті шыққан, спектакльге серпіліс алып келген тұстардың бірі болды десек қателеспеспіз.

Қойылымға қатысушы актерлер ансамбль түзе білді. Әсіресе ер адамдар спектакльдің темпоритмін бір сәтке де түсірмей, үздік серіктестік байланыс құрды. Ғайып (Гаев) рөліндегі Қ. Қыстықбаев, Балташ (Лопухин) бейнесіндегі Н. Өтеуілов және Ескенді (Семен Панталеевич) сомдаған Б. Қашқабаяев ойындарында мін жоқ. Дәл осы қойылымда олар өздерінің сан қырлы актер екендіктерін дәлелдеді. Сомдайтын образдарын жіті зерттеп, бойларына сіңіріп, жан-жақты игергендерін байқатты. «Режиссер, проделав огромную работу по анализу пьесы, уточняющую его замысел, приходит на репетицию со знанием всей цепи конфликтных фактов пьесы — это непреложно. Более того, режиссер должен знать действие каждого персонажа и связи с каждым конфликтным фактом», – дейді театр режиссері А. Поламишев еңбегінде. Өкінішке орай, көптеген режиссерлер аталған тәсілді қолдана бермейді. Қойылымның болашақ жобасы тек репетиция кездерінде ғана пайда бола бастайды. Ал, С. Потапов пьесадағы қақтығыстарды зерттеп барып қана қойылыммен, актерлермен жұмыс істей бастайды. Соның арқасында, қойылымдағы диалогтар, тіпті актерлердің монологтері де сенімді, әрі қақтығыс тудыратын байланыс пайда болады.

Шие бағын «құтқарып қалу үшін» түрлі ұсыныстармен келетін Балташ бейнесіндегі актер Н. Өтеуілов ойынынан

дамуды көрдік. Кейіпкер мінезіндегі намыстың тапталуы өшпенділікке, ал ол кек алуға, кейіннен дұшпан санайтындардың ең бағаласынан тартып алуға әкеліп соқтырды. Алғашқы көріністердің біріндегі А. Танабаева мен Н. Өтеуіловтің сахнасын режиссер символикалық түрде шешкен. Шие ханымды сомдаушы А. Танабаева жерге отыра кетіп, бақты алып қалудың амалдарын көрсетіп жатқан Балташ рөліндегі Н. Өтеуіловтің үстінен аттап өте шығады. Осы арқылы С. Потапов Балташтың пікірін құлағына ілместен, теріс бұрылып кеткен Шие ханымды көрсетті. Осы көріністен екі нәрсені байқадық. Бірі – ханым басын әр нәрсеге ауыртқысы келмеуі, тірлікпен ісі жоқ, онсыз да таусылуға таяп қалған ақшаны ары да, бері де шашуы. Ал, екіншісі – өзіне басқалардың бейжай қарауы, тіпті елемеулері Балташ мырзаның намысын оятып, кезінде қалып кеткен өкпені қайта еске салып, кек алуға итермелегені. Бір мизансцена арқылы режиссер екі кейіпкердің де мінездеріндегі ерекшелікті, өзгерісті көрсетті. Спектакльдің ең соңында шие бағының сатылғандығын және оны Балташ мырза сатып алғандығын естігенде Шие ханым рөліндегі А. Танабаева ештеңе деместен, жерге отырып қалады, ал Балташ кейпіндегі Н. Өтеуілов осы сәтті пайдаланып, кегін қайтарып, оның үстінен аттап жүре береді. Осылайша, дүниенің алма кезек екендігін тағы бір еске салғандай әсер қалдырды.

Ғайып бейнесін сомдаған актер Қ. Қыстақбаев ойынынан ізденісті көрдік. Айналасында болып жатқан жайттармен шаруасы жоқ, бақ сатылып жатқанда балық аулап, аяғына кірген тікенге жылап жүрген кейіпкер арқылы режиссер бүгінгі таңдағы ез жігіттерді

көрсеткісі келгендей. Өзі киіне алмайтын, айтқаны болмай бара жатса жылап қорқытатын «ер адам» отбасының мүддесін, қарындастың намысын қорғай алмасы анық. Сол себепті де сомдайтын кейіпкерінің әрекет етпеуін, үйді қорғап қалуға талпынбауын режиссер осы трактовка арқылы көрсеткен. Педагог М.Буткевичтің «Готовясь сыграть пьесу сегодня и стараясь сыграть ее правдиво, мы невольно ищем сегодняшние мотивы поведения действующих лиц. В этом специфика театра как искусства, существующего именно сегодня и только сегодня» [9, 143 б.], – деген сөздері Гаев бейнесінің дәл осындай мінезді болуын ақтап тұрғандай.

Ал, Ескен рөліндегі Б. Қашқабаяев эпизодтық бейнені сомдау арқылы актер ретінде қаншалықты түрлене алатынын көрсетті. Өзіне жағымсыз адамдармен сөйлескенде бірде аузы-басын тыржитып, бірде бақа болып секіріп ұнамайтынтығын ашық көрсете алатын кейіпкерді актер мимика арқылы, пластикалық шешімдер арқылы көрсетті.

Керісінше қойылымдағы әйел адамдардың бейнелерін сомдаған актрисалардың ойыны өте әлсіз. Шие (Любовь Андреевна) рөліндегі А. Танабаева, Алманы (Аня) сомдаған Ж. Искакова, Бану (Варя) бейнесіндегі А. Ибраева сынды актрисалардың ойыны әлі де шеберлікті, дайындықты қажет етеді. Режиссер Сергей Потапов қойылымға жас актерлерді енгізу арқылы пьесаға жаңа үн қосуды мақсат еткен. Мысалы режиссер қойылым бойы «Шиені» жас қыз образында көрсетті. Онысы орынды да, туған жеріне, балалық шағы өткен үйіне келгенде жан-дүниесі жасарып, ерекше күйге бөленген адамды С. Потаповтың шешімімен сальто жасап, билеп, сахнада еркін қозғалған жас актриса сомдады.

Ал, спектакльдің ең соңында сатылып кеткен шие бағымен қоштасқан актриса А. Танабаева кенеттен егде жастағы әйел болып шыға келеді. Сол арқылы қойылым бойы біз көрген жас қыз тек Шие ханымның ішкі әлемінде болып жатқан толқыныстарды көрсетуге негізделген тәсіл екендігін түсіндік. Режиссер трактовкасындағы бейне сәтті жасалғанымен, актрисаның кейіпкер бейнесін ашуы көңілге қонымды бола қойған жоқ. А. Танабаева кейіпкерінің ішкі образын жасаудан гөрі, сыртқы келбетіне көп мән бергендей әсер қалдырды. Себебі актриса негізгі екпінді пластикаға қойған, ал диалогтарындағы серіктестерінің әрекеттеріне «баға» бермей, кезегі келгенде сөйлеп кете беруі әлі де шеберліктің жетіспейтіндігінің дәлелі. «Интеллект создаст такое разумное сочетание ума и эмоций, при котором идеально сдержанный душевный жар никогда не дойдет в работе до точки кипения с характерным для этого состояния лихорадочным метанием. Совершенства достигнет тот актер, чей ум сумеет постичь все богатства собственной артистической природы и показать их нам через идеально найденные символы», [10, 193 б.] – дейді ағылшын режиссері Г. Крэг. Шын мәнінде режиссер атаған қасиеттерге ие актер сахнада сомдап жатқан бейнесіне сендіру үшін қайғымұңды жасанды көрсеткеннен гөрі, ішкі тереңдігіндегі арпалысты беруге тырысады. Туып-өскен үйіне келген кездегі актриса көзінен шаттықты, дауысынан қуанышты көре алмасақ та, соңғы көріністегі қоштасу сахнасында қимастықпен шие бағына қайта-қайта оралып, жан айқайы шыққан шарасыз әйел бейнесін көре алдық.

Бану (Варя) бейнесін сомдаған актриса А. Ибраеваның кейіпкері

сабырлы, әркез ұстамды, үй ішіндегі тірлікті ғана ойлайтын басына орамал таққан нағыз қазақ әйелі. Мойнына таққан кілттері арқылы үй шаруасының кімнің қолында екендігін көрсеткісі келгендей. Спектакль басынан тастамай тағып жүрген кілттерін, қойылым соңына қарай еріксіз Балташқа беруге мәжбүр болды. Режиссердің осы арқылы кейіпкер табиғатын, осы үйдегі алар орнын символикалық түрде шешуі сәтті шыққан. Алайда актриса А. Ибраева ойыны бір сарынды, іш пыстырарлықтай болып кетті, тіпті дауысының бір темпте ғана болуы сомдап жатқан кейіпкер мінезіндегі өзгерістерді ашып көрсете алмады. Атап өткеніміздей, бұл бейне отбасының тұтастығын сақтауды, шие бағын аман алып қалуды ойлайды, ол үшін бәрі қосқысы келіп жүрген Балташқа үйленсе өз дегеніне жетер еді. Актриса Балташпен үйленуге қарсы емес екендігін сөзбен айтпаса да, ісімен, қылықтарымен білдірсе рөлдің ашылуына септігін тигізер еді.

Қойылымда қылықтары әзіл тудырып, сахнаға әр шыққан сайын бір ерекшелік алып келетін актриса бар, ол – Дәрия (Дуняша) рөліндегі А. Серкебаева. Актриса бір күйден екіншісіне тез ауысып, дауыс ырғағын да сан құбылтып, соған сай іс-әрекет жасайды. Қойылымға комедиялық сарын беріп тұрған образ өз мақсатына жете алды, ең алғашқы сахналардан бастап көңілді, айналадағылардың бәріне қуаныш сыйлап жүретін кейіпкердің де мұңайатын кезі болатынын көрдік. Соңғы сахналарының бірінде Парижге кетіп бара жатқан Жарасқа (Яша) сүйетіндігін, хат күтетіндігін айтқанда актрисаны мүлдем басқа қырынан көрдік. А. Серкебаева үнемі күліп жүретін адамның да қайғысы барын, бір қарағанда жеңілтек көрінетін қыздың да

сүйіп, күтетін бір ғана адамы бар екенін көрсетті. Тағы бір айта кететін жайт – актриса серіктестерімен әдемі диалог құрып қана қоймай, оны ешқандай жасандылықсыз, шынайылыққа жақындатуға тырысады. Нәтижесінде ауыз толтырып айтуға болатын толыққанды бейне пайда болды.

Бұдан басқа, қойылымда қайғылы кейіпкер бар, ол – Шал (Фирс). Шал бейнесін ҚР еңбек сіңірген қайраткері К. Нұрланов сомдады. Бар ғұмырын сол үйдің шаруасына беріп, өмір бойы қызмет етіп келе жатқан қарияны қартайған шағында ешкім де тыңдағысы келмейді. Шие бағы сатылып, үй құлыпталып бәрі жан-жаққа кеткенде ұмыт қалған қария кеткендердің артына қарап жылауын тоқтатпайды. Шиemen қатар жас қосып келе жатқан қарияның оталып жатқан шиелерді құшақтап жылауы – көз алдында жастық шағының балталанып жатқанына қынжылу. Актер кейіпкерінің характерін жақсы тапқан, спектакль бойы К.Нұрлановтың өзін-өзі ұстауы болып жатқан оқиғаларға еріксіз көнетіндігін көрсеткендей, алайда соңғы сахнасында жан дауысын шығара айғайлауы жалғыздықта өлуге қарсы шыққысы келетіндігін немесе өткен жастық шағының бекер кеткендігін көрсеткісі келгендей.

Жалпы қойылымдағы актерлік ансамбль өте жоғарғы деңгейде болды. Бұған әр актер өз үлесін тигізіп жатты. Атап айтар болсақ, Д. Әлімов Пәтөнәйді (Трофимов), А. Аймағамбет Шарлоттаны, Ш. Ордабаев Жарасты (Яша) сомдады. Актерлер кейіпкерлерінің ішкі және сыртқы пластикасын игеруге тырысып баққан, дайындықтардың нәтижесінде сомдалатын рөлдер әлі де пісіп-жетіледі деген сенімдеміз.

Қойылым суретшісі Берік Бурбаев еңбегінің зор екендігін де айтып өту жөн

болар. Сахнада атап айтарлықтай күрделі сценография жоқ, бірде есік, бірде шкаф қызметін атқарып тұрған дүние, авансценадағы шие бұтақтары және сахна түбінде орналасқан есік. Шаңырақ ретінде көрсетілген қызыл абажур да тиімді табылған. Қойылым соңында шие бағының сатылғанын хабардар еткенде аталмыш шаңырақ Балташ рөліндегі Н. Өтеуіловтің жоғарғы жағынан төмен қарай түсіп, осы шаңырақтың иесі болғанын көрсеткендей. Сонымен қатар, Парижден қолдарына ұстап келген чемодандар бірде Алма образын сомдаған Ж. Искакова қуанышпен еске алып көрсеткен әуе шарына айналса, бірде үлкен үй ішіндегі бөлмелерді көрсетті. Бұдан бөлек сахнада бірнеше орындықтар орналастырылған, олар спектакль бойы өз қызметтерін атқарды. Ең соңғы сахнада шие бағы сатылып, барлығы жан-жаққа кетіп бара жатқанда актерлердің ортада орналасқан орындықтарды құлатып кетуі де ерекше шешілген. Осылайша бір отбасының тарихы күйреп, өткені ұмытылып, болашаққа деген сенімі жоғалғанын көрсеткісі келді деп түсіндік. Режиссер мен суретшінің сахнаны декорациямен толтырмай, көптеген дүниелерді шартты түрде көрсетуі заманауи театр талабына сай, минимализмге жақын, ал символикалық шешімдер кейіпкерлердің мінезін ашуда құпия кодтар тәріздес мәнге ие.

Дискуссия

Өкінішке орай, режиссерлердің дені спектакльде басты орынға кейіпкерлерді шығарып, тек солардың іс-әрекеті арқылы өмірдің өзгергендігін, бұрынғы күндердің қайтып келмейтіндігін көрсетіп жатады. Алайда, сол қатысушылардың бір кездері жайқалып, кейіннен бұрынғы бейнесін жоғалтқан дүниеге деген

қарым-қатынасының нәтижесі ғана заманға берер баға болмақ. Осы орайда Жақыпова Жазираның мақаласын мысал етсек: «Авторлар Чехов осы комедиясында өз кейіпкерлерінің әрекетімен дворян ошағының талқандалуын, жаңа заманға деген бейімсіздікті және жаңа қожайынның үстемдігін көрсетуге тырысқан деп келді. Бірақ заман өзгерді. Араға уақыт салып шығармаға қайтадан үңілгенде басқаша ой келеді. Меніңше, пьесаның басты кейіпкері басқа емес, Шие бағы, оның гүлдеу кезіндегі ғажайып сұлулығы. Автор кейіпкерлердің баққа деген көзқарасы арқылы олардың пайым-парасатын көрсеткен» [11, 7 б.] – дейді. Ал, итальян режиссері Дж. Стрелер «Сад — это сердцевина всей истории, он — главное действующее лицо, и потому именно он представляет собою самую большую трудность для постановщика. Не показывать его, просто подразумевать — это ошибка. Показать, дать почувствовать — другая ошибка. Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить, но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу. Потому что в нем концентрируется все», [12, 132 б.] – дейді. Екі пікірде де айтылған мәселе С. Потапов трактовокасының негізгі кілтіне айналған. Себебі режиссер үшін басты мәселе – баққа деген адамдардың көзқарасының өзгеруінен туындайтын өзгерістер. Мүмкін ол жақсы жаққа қарай өзгеріс, мүмкін керісінше, алайда якутиялық

режиссер шие бағы сатылғанмен, барлық кейіпкерлерді жаңа өмір күтіп тұрғандығын көрсетті. Театр режиссері, педагог А. Эфрос кітабында аталған автордың пьесаларын зерттеу келе: «Чехов верил в будущее, но при этом сохранял самый трезвый и самый суровый взгляд на жизнь», [13, 67 б.] – дейді. Келтірілген мысалды режиссер С. Потапов та спектакльде көрсетіп өтті. Сахна қараңғыланған кезде, түкпірде орналасқан есіктен жарық шашылып баршаны қуанышқа бөлеп, бақытқа кенелтетіндей әсер сыйлады.

Қорытынды

Астана қаласындағы Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында сахналанған С. Потаповтың қойылымы репертуарға тың өзгеріс алып келді. Орыс классикасы қазақ қоғамына жақындады, ондағы қатысушылардың баққа деген көзқарасы бүгінгі таңдағы заман келбетінің жалпы бейнесін жасады. Режиссер С. Потапов ең алдымен спектакльдің жалпы формасын жақсы тапқан. Эксперименттік тәсілді ұстанудан қорықпай, пьесаға жаңа дем берген. Нәтижесінде қазақ сахнасындағы А. Чехов пьесасының замануи интерпретациясын көре алдық. Аталмыш қойылым қазіргі таңдағы еліміздегі театр үдерісіндегі мәдени байланыстың орнын анықтап, екі ел арасындағы осы тектес коллаборацияның маңыздылығын, өзектілігін тағы да анықтай түседі.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Нұрпейіс Б. К. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915–2005). – Алматы: «Каратау КБ» ЖШС, 2014. – 520 б.
2. Сығай Ә. Т. Ой төрінде – театр. – Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 330 б.
3. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. – Москва: Гослитиздат, 1951. – 384 с.
4. Горький М. Собрание сочинений – Москва: Гослитиздат, 1953. – 422 с.
5. Ермилов В. А. П. Чехов. – Москва: Советский писатель, 1951. – 512 с.
6. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – Москва: Искусство, 1953. – 782 с.
7. Ревякин А. И. Идеинный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад А. П. Чехова. – Москва: OCRBiografia, 1956. – 354 с.
8. Қадыралиева А. Қазақтың шиіе бағы // Театр.kz. – 2016. – №5. – Б. 17 –19.
9. Буткевич М. К игровому театру. – Москва: ГИТИС, 2002. – 482 с.
10. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. – Москва: Искусство, 1988. – 399 с.
11. Жақыпова Ж. Шиіе бағы пьесасына жаңаша көзқарас. //Отарқа газеті, №17. – 12 б.
12. Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга, 1984. – 312 с.
13. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. – Москва: Парнас, 1993. – 318 с.

У. Н. Токаева

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

(Алматы, Казахстан)

МЕСТО КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В КАЗАХСТАНСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Аннотация

В данной статье определена роль культурных связей в современном театральном процессе Казахстана. Также автор рассматривает вклад зарубежных режиссеров в культурную жизнь страны и историю казахского театра. В основном в научной статье дается углубленный анализ комедии А.П.Чехова «Вишневый сад» Государственного академического казахского музыкально-драматического театра им. К. Куанышбаева в постановке С.Потапова, рассматриваются художественный уровень режиссерских решений и актерского мастерства, проблемы сценографии. Выявлено, что сотрудничество (коллаборация) являющееся культурным мостом между двумя странами, важно и актуально для современного театрального процесса.

Ключевые слова: Казахский театр, культурная связь, режиссура, актерское искусство, А. Чехов, С. Потапов, коллаборация.

U. N. Tokaeva

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

THE PLACE OF CULTURAL TIES IN THE KAZAKH THEATER PROCESS

Abstract

This article defines the place of cultural ties of Kazakhstan in the modern theatrical process. In addition, the author told about the history of the Kazakh theater, that in General, foreign Directors have contributed to the cultural life of the country. Based on a scientific article in the K. Kuanysbayev State academic Kazakh music and drama theater conducted a deep analysis of A. Chekhov's Comedy "Cherry", considered the issues of artistic level, Director's decisions and acting games, scenography. And the fact that the collaboration, which is a cultural bridge between the two countries, is important and relevant for the modern theatrical process.

Keywords: Kazakh theater, cultural connection, directing, acting, A. Chekhov, S. Potapov, collaboration.

Автор туралы мәлімет:

Ұлпан Тоқаева — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы
(Алматы, Қазақстан)
e-mail: 94ulpan@mail.ru

Сведения об авторе:

Улпан Тоқаева — преподаватель кафедры «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан).
e-mail: 94ulpan@mail.ru

Author's bio:

Ulpan Tokaeva — Lecturer, Department of History and Theory of Theatrical Art at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: 94ulpan@mail.ru



MPHTI 18.49.07

L. A. NIKOLAEVA¹

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

FORMATION AND DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL READINESS OF A DIRECTOR- CHOREOGRAPHER IN A UNIVERSITY ENVIRONMENT

FORMATION AND DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL READINESS OF A DIRECTOR-CHOREOGRAPHER IN A UNIVERSITY ENVIRONMENT

Abstract

The modern process of training and educating young Directors and choreographers is a complex and multifaceted concept. In the context of increased competition between Universities for the right to teach a particular specialty, the introduction of new methods and principles of training, as well as their correct use in the educational process, including in the training of future Directors and choreographers, is becoming increasingly important. Such techniques and methods of studying choreographic skills fully include innovative technologies, an emphasis on independent work of students, and joint creativity «teacher – student». Their application in the higher education system will allow to achieve the most significant results in the education of not only a competent specialist in the field of dance art, but also a highly professional Director-choreographer of the new formation.

Keywords: educational process, higher education, choreography, innovative technologies, Director-choreographer.

Introduction

In the program for the development of education of the Republic of Kazakhstan until 2020, importance is attached to the formation of the personality of such a competitive specialist who is able

to independently and creatively solve professional problems, understand personal and social significance of his professional activity, and be responsible for its results.

In addition, in the context of

modernizing the entire higher education system of the Republic of Kazakhstan, new approaches to the formation of a professional culture among students of the choreography departments of the art institutes of the Republic of Kazakhstan are proposed.

In this regard, I would like to note that at present a lot of talented young people have come to the universities of our country who want to study creative professions, among which choreography directing is very popular. This process, on the one hand, makes the profession of director-choreographer accessible for training for a wide segment of the population, and on the other hand, increases the requirements for the selection of contingent, the content of training, and the quality of professional training of future choreographers.

Methods

Also, new competitive relations are being formed between universities that train specialists in choreographic profile. Such educational institutions are trying to fundamentally transform the educational process by modernizing and bringing it in line with international standards. Education goals are being updated. The priority is not the amount of acquired knowledge and skills, but the diverse development of personality of a future director-choreographer, which makes it possible to realize his abilities and capabilities in the future. The leading goal of education is preparation for the complexities of professional activity, psychological and social adaptation.

Results

Today, it is indisputable that Kazakhstani choreography has stood on a par with the best examples of world dance

art, both in terms of performing skills and in the field of directing art. In addition, the system of higher domestic choreographic education has accumulated quite a lot of experience in scientific research on the problems of educating directors-choreographers of a new formation. A number of works of both theoretical and educational-methodical orientation have also been published. At the same time, Kazakh choreographers carefully study the rich heritage of world directorial art, and in particular, scientific works on various aspects of directing. Much attention is also paid to the analysis of works in general directing, directing theater and cinema, and other types of directorial skills.

Discussion

So, in the work of A. S. Rakhimov «Mastery of a director» [1, p. 89] describes the results of research work on the basics of the director's profession, during which a system of training and education of young stage directors was proposed. The book «Mastery of an Actor and a Director» (edited by B. E. Zakhava) [2] summarizes the great practical experience of directorial work in creating various compositions and whole theater productions. In addition, the content of directing classes is examined in detail, including questions on educational work and the repertoire, methodological techniques, due to the specifics of this type of creativity, organizational forms of working with creative teams.

Of interest are the works in the collection edited by V.V. Ivanov on theater criticism, devoted to the role of directing and director in creating various theater projects [3, p. 69]. They pay great attention to the personality of the leader, choreographer, his role and tasks in creating a work of art. In a scientific study, V. V. Zashchepkina gives an analysis of

the features of the concept of «director» in European culture at the turn of the XIX–XX centuries [4, p. 191–193].

Works on the direction of choreography and the art of staging work do not go unnoticed. In this regard, the book «To Teach the Beautiful» by V. S. Konstantinovsky gives a lot of learning material, in which the author talks about the role of the choreographer in the formation of traditions, the content of academic, educational and staging work of such a large creative association as a folk dance ensemble [5]. In the work of T. B. Khazanova «Education by means of choreography in an amateur team», special attention is paid to the possibilities of directing choreography as a synthetic form of art in the upbringing of a harmoniously developed personality, reveals the complex educational impact of various types of directorial and production work on all aspects of a person's spiritual culture [6].

In the educational and methodical study manual of L. V. Bukhvostova and S. A. Shchekotikhina, «Composition and staging of dance», the authors examine in detail the problems that the directors encounter when creating a choreographic work. The authors, analyzing the forms of choreography created in the course of historical development, come to the conclusion that their methodology requires scientific development [7].

The work «Creative Principles of Choreographers of the Soviet Choreodrama» (compiled by R. G. Volodchenkov), which substantiates the need to study the creative heritage of outstanding directors and choreographers who can set and solve interesting creative tasks, create independent programs and concerts, can be called a milestone. The principles, methods and content, the repertoire of the activities of such

choreographers are described in detail in this publication [8, p. 243].

A wide range of problems is also considered in the scientific works and methodological manuals of domestic directors-choreographers. So, in the books of B. G. Ayukhanov «My ballet» [9] and «Biography of feelings» [10], issued in connection with the increased interest in choreographic art, as well as increased requirements for stage choreography, the basic principles of choreography are described in detail. This publication found detailed coverage of the results of the master's many years of work in a professional dance group, aimed at solving problems of forming a national musical and dance culture.

In a joint work of D. T. Abirov and A. Ismailov «Kazakh folk dances», the methodical and educational material of different stages of development of national choreographic creativity is summarized, the optimal ratio of elements and movements of Kazakh dance is proposed, and for the first time, elements of contemporary dance for that period (60s of the 20th century) dance styles. A new approach to teaching Kazakh dance is substantiated, based on the results of all previous research and experimental work [11, p. 37].

An important in terms of studying the principles of directing choreography is also the educational and methodological manual by G. U. Tutkibaeva «Art of a Choreographer», which not only sets out the general principles of the director's profession, but also carefully works out all the stages of work on creating choreographic works of various styles and directions [12].

1. Some issues of training future directors-choreographers in the modern system of higher choreographic education in Kazakhstan.

Today's practice shows that the content of the professional training of directors-choreographers at universities is directly related to the content of their future professional activities. In turn, the very content of the professional activity of the director-choreographer is constantly and dynamically changing, developing. In this regard, the requirements for professional and personal qualities of future specialists in the field of directing choreography are increasing. Today, there is a need to review and reform the process of professional training of directors-choreographers.

Reforming the professional education of directors-choreographers in Kazakhstan as a whole, and at the faculty of choreography of the T. K. Zhurgenov KazNAA, in particular, is associated with economic restructuring, reorganization, with the humanization of its essence and other progressive changes. At the present stage of development of the educational system, the preparation of directors-choreographers with innovative, cultural-educational horizons of thinking is necessary, which is especially important for choreographic and other creative specialties.

A graduate of the director's choreographic specialty should carry out, along with artistic and creative, also organizational, artistic, academic and educational activities, because the director must know his responsibilities, be able to work with a creative team, have the skills of psychology.

However, as observations and analysis of studies have shown, in preparing the director-choreographer, professional educational institutions, although they introduce subjects of the psychological and pedagogical cycle, continue to focus more on the training of specialists with a narrow dance and performing profile.

So, in particular, the problems of organizing the methodological training of directors-choreographers are not sufficiently developed, namely, the issues of studying educational documentation, the process of conducting a lesson, etc., which affects their postgraduate activities when a graduate is faced with specific professional working situations, and often helpless in front of them. The volume of knowledge in the disciplines of psychological and pedagogical direction is also insufficient.

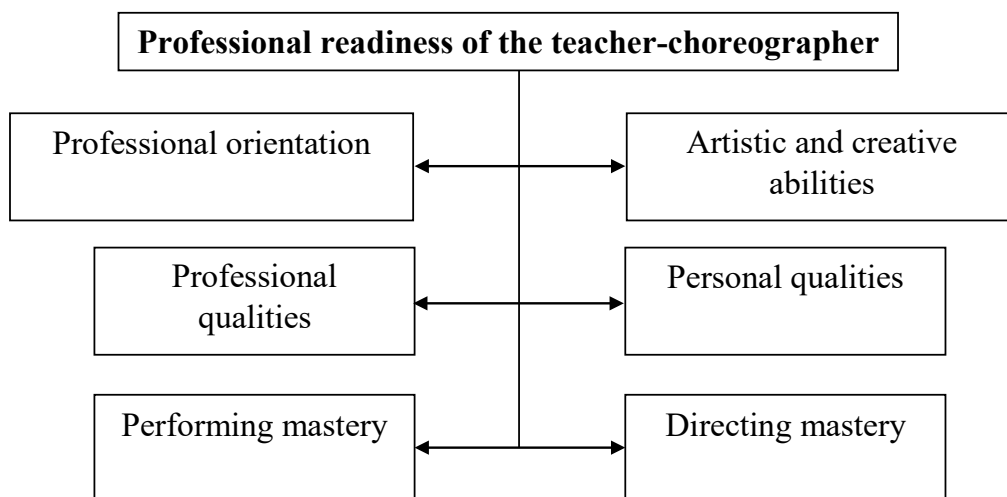


Figure 1. Structure of the professional readiness of the director-choreographer

Table 1. Model of professional competence of the future director-choreographer

Components	Personally-creative	Cognitive component		Operational component		
Criteria	artistic and creative abilities, aesthetic horizons, general culture and culture of behavior	theoretical professional choreographic knowledge	psychological and pedagogical knowledge	professional performing skills	Directing staging skills	communicative and organizational Indicators skills
Indicators	creativity of thinking, aesthetic taste, artistry	knowledge of the theory of choreographic art, the diversity of its forms, knowledge of professional terminology, knowledge of the musical composition	knowledge of the scientific organization of the staging and rehearsal process, knowledge of various techniques and technologies, style, manner of performing the basic elements of various types of dance	professional motor and sensory skills, performance technique	the ability to use constructive, projective, prognostic knowledge in solving professional situations, the ability to develop the dance technique of students, the ability to communicate knowledge of theoretical material	the ability to organize and manage collaborative work, the skills to control intra- collective and interpersonal relationships, the ability to establish effective dialogue, communication in a team, and skills in the rational organization of labor

Conclusion

Scientific research and current practice show that the main form of classes in the process of training future directors-choreographers are lectures aimed, as a rule, at transferring ready-made knowledge. Practical classes are limited to small creative tasks, again under the direct supervision of a teacher, with the correspondence of these tasks to new methodological and educational developments, followed by their discussion. But the need for future directors-choreographers to master new staging technologies, active and interactive methods of mastering directorial art, stimulating and supporting students' interest in classes remains unmet.

It should also be noted that in addition to the shortcomings in the creative orientation of the professional training of directors-choreographers, unfortunately, graduates of the faculty of

choreography in the director's specialty often have significant gaps in the dance and plastic training. Starting an active creative activity, many choreographers demonstrate their inability to master the multi-style «language» of modern dance, the emotional expressiveness of plastics – all that should be mastered not only by a professional dancer, but also by the future choreographer. But not having mastered the arsenal of dancing skills sufficiently, the director-choreographer will not be able to correctly show and convey his creative intent to the performers.

No doubt, the traditional professional university training of future directors-choreographers involves an emphasis on the development of special disciplines. But this does not always take into account, or weakly takes into account, the fact that the future choreographer should be prepared for the possibility of a more versatile professional manifestation, in particular

in the pedagogical field, of transferring his/her experience to new generations of choreographers. The active stage activity of professional choreographers, even the most successful, due to various circumstances, is not always significantly long, and therefore some choreography directors, after graduation from the university, go on to the next level of raising their scientific level, apply for masters, doctoral degree, in order to subsequently engage in pedagogical activities – they manage choreographic groups, teach at universities, colleges and schools. But for this it is necessary to have sufficient degree of certain knowledge and skills: knowledge of the characteristics of developmental psychology, the ability to solve pedagogical problems and situations, communicative and organizational skills, a broad cultural and aesthetic horizons, and knowledge of the history of world art culture. The weakest link in the training system of directors-choreographers, in our opinion, is the insufficiently optimal ratio of professional competencies that provide technical improvement of directorial skills and psychological and pedagogical competencies aimed at the ability to carry out pedagogical activities and transfer their knowledge and skills to pupils, together forming the professional competence of the director-choreographer.

By professional competence in directing choreography, we mean mastering by a future choreographer the totality of psychological and professional knowledge, skills and abilities, in their combination with a creative orientation, stage thinking,

as well as a moral and aesthetic attitude to life, commitment, and strong will.

The methodological competence of the director-choreographer is understood as the formation of ideas about the preservation and development of national dance traditions, national identities, the study of dance techniques, the awareness of personal characteristics, and capabilities of troupe members. Developed methodological competence will help the future director-choreographer to rise to a higher level of professional excellence and opens up great opportunities for his intellectual, professional and creative development.

To date, the problem of formation of communicative, organizational skills in future directors-choreographers is also urgent. The director must have developed verbal communication skills, as well as business qualities of a manager. A special role in the formation of theoretical knowledge in the field of directing choreography by scientists is given to educational and undergraduate practice, during which students learn to effectively solve various problems, analyze the work experience of outstanding directors, in terms of identifying promising directions in creating their own creative style. In the process of practicum, the future director-choreographer discovers the insufficiency of his knowledge, skills, and this, in turn, affects the needs and forms the motives of professional self-improvement, becomes an incentive that affects his professional interest.

References:

1. Rakhimov A. S. Mastery of a director. – Almaty, Publishing House T. K. Zhurgenov KazNAA, 2015. – 89 p.
2. Zahava B. E. Mastery of an actor and director. – Moscow: Prosveschenie, 1978. – 326 p.

3. Ivanov V.V. Evgeny Vakhtangov in theatrical criticism. – Moscow: Teatralis, 2016. – 69 p.
4. Zashchepkina V.V. The concept of «director» in European linguistic culture at the turn of the 19th – 20th centuries. // Molodoi uchenyi. – 2011. – T. 2. – No11. – P. 191 – 193.
5. Konstantinovskiy V. S. To teach the beautiful. – Moscow: Molodaya gvaridiya, 1973. - 124 p.
6. Khazanova T. B. Education by means of choreography in an amateur dance group / Urals dance. Collection of articles / Red-call. A. I. Lazarev et al. – Chelyabinsk: South Ural Book Publishing House, 1975. – 113 p.
7. Bukhvostova L. V., Schekotihina S. A. Composition and staging of dance : learning guide. – Oryol: Oryol State Institute of Arts and Culture, 2002. – 160 p.
8. Volodchenkov R. G. Creative principles of choreographers of the Soviet choreodrama (on the example of the performances of choreographers of the 1960s and 80s generations). Samara // Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. – 2015. – T. 17. – No1. – P. 243 – 249.
9. Ayukhanov B. G. My ballet. – Alma-Ata: Oner, 1988. – 165 p.
10. Ayukhanov B. G. Biography of feelings. – Almaty: Soros Kazakhstan Foundation, 2001. – 131 p.
11. Abirov D. T., Ismailov A. M. Kazakh folk dances. – 2nd ed. – Alma-Ata: Oner, 1984. – 109 p.
12. Tutkibaeva G. U. Art of a choreographer: training manual. – Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2005. – 68 p.

Л. А. Николаева

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

ЖОО ЖАҒДАЙЫНДА РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТЫҢ КӘСІБИ ДАЙЫНДЫҒЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ ЖӘНЕ ДАМУЫ

Аңдатпа

Жас режиссер-хореографтарды оқыту мен тәрбиелеудің заманауи үрдісі – күрделі және көп қырлы ұғым. Жоғары оқу орындары арасындағы бәсекелестік жағдайында қандай да бір мамандықты оқыту құқығы үшін оқытудың жаңа әдістері мен принциптерін енгізу, сондай-ақ оларды оқу-тәрбие процесінде, оның ішінде болашақ режиссер-хореографтарды оқыту ісінде дұрыс пайдалану неғұрлым маңызды болып табылады. Хореографиялық шеберлікті оқытудың осындай тәсілдері мен әдістеріне инновациялық технологиялар, студенттердің өзіндік жұмысына, «педагог – оқушы» бірлескен шығармашылығына баса назар аударылады. Оларды жоғары білім беру жүйесінде қолдану би өнері саласындағы сауатты маманды ғана емес, сонымен қатар жаңа формациядағы жоғары кәсіби режиссер-хореографты тәрбиелеу ісінде айтарлықтай нәтижелерге қол жеткізуге мүмкіндік береді.

Трек сөздер: оқу-тәрбие процесі, жоғары білім беру, хореография, инновациялық технологиялар, режиссер-хореограф.

Л. А. Николаева

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

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ РЕЖИССЁРА-ХОРЕОГРАФА В УСЛОВИЯХ ВУЗА

Аннотация

Современный процесс обучения и воспитания молодых режиссёров-хореографов – сложное и многогранное понятие. В условиях возросшей конкуренции между ВУЗами за право обучать той или иной специальности всё большее значение приобретает внедрение новейших методов и принципов обучения, а также правильное их использование в учебно-воспитательном процессе, в том числе в деле обучения будущих режиссёров-хореографов. К таким приёмам и методам изучения хореографического мастерства в полной мере относятся инновационные технологии, акцент на самостоятельную работу студентов, совместное творчество «учитель-ученик». Их применение в системе высшего образования позволит достичь наиболее весомых результатов в деле воспитания не только грамотного специалиста в области танцевального искусства, но и высокопрофессионального режиссёра-хореографа новой формации.

Ключевые слова: учебно-воспитательный процесс, высшее образование, хореография, инновационные технологии, режиссёр-хореограф.

Сведения об авторе:

Людмила Анатольевна Николаева – кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
e-mail: kaznai_ballet@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Людмила Анатольевна Николаева – педагогика ғылымдарының кандидаты, «Хореография режиссурасы» кафедрасының доценті, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)
e-mail: kaznai_ballet@mail.ru

Author's bio:

Ludmila A. Nikolaeva – Candidate of Pedagogical Science, Associate Professor of the «Directing the choreography» Department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: kaznai_ballet@mail.ru



MPHTI 18.49.07

T. V. TEREKHOVA¹

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

INTRODUCTION OF THE CONCEPT «STANDARD CONNECTION» AND ITS SIGNIFICANCE IN THE METHOD OF TEACHING DANCESPORT

INTRODUCTION OF THE CONCEPT «STANDARD CONNECTION» AND ITS SIGNIFICANCE IN THE METHOD OF TEACHING DANCESPORT

Abstract

The article «Introduction of the concept of “Standard Connection” and its importance in the methodology of teaching sports ballroom dancing» shows the relevance and timeliness of introducing a new concept that was previously absent. The author describes in detail the stages of the work carried out in order to prepare the ground which allowed introducing into the teaching methodology a new principle for combining dance figures. This refers to the wording of the originally existing rules for combining dance movements in the basic level of ballroom dance technique. The relevance and effectiveness of introducing a new concept is shown, which allowed to accelerate and qualitatively improve the practical development of the composition skill.

Key words: methodology, teaching, competencies, performance technique, competitive ballroom dancing, dance figures, connection, combination.

Introduction

At present, the formation of the theoretical basis of the methodology of teaching ballroom dancesport is continuing, which has long been a supplement to existing areas of choreographic art and developed in isolation from it. This situation is

determined by the specifics of the history of its occurrence and development.

The routine basis of the dance has shaped the trends in its development. This process was greatly influenced by leaders. The best of the best took the next step, creating the basis of competitive ballroom dance and describing the technique

of performing main basic figures. «If I managed to create something that would help people learn ballroom dancing and arouse a desire to understand art, I am completely satisfied» [1, p. 5], written by Alex Moore in the preface to the first edition of his book «Ballroom Dancing». In an introduction to the 1988 edition, in his book «Latin American Dance Technique», Walter Laird wrote: «My research on this subject allowed me to logically describe the technique of performance, built on solid foundations and set out in tabular formulations designed to provide clarity, ease perception and use by students, teachers, trainers and dancers of any category» [2, p. 8]. In the preface to Guy Howard's book, «The Technique of Performing European Dances», Leonard Morgan, President of the World Council for Dance and Dance Sport, notes: «Guy Howard's great experience covers almost all facets of ballroom dancing... This book is the result of his unique experience and brilliant mind» [3, p. 7].

The creators of textbooks on ballroom dance technique did a great job, which contributed to the development of sports ballroom dancing, increasing the effectiveness of dance couples, expanding the area of distribution of this type of choreography.

Methods

The methodological basis for the teaching of ballroom dance in modern Kazakhstan takes its count from 2001, from the moment when in the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts at the faculty «Choreography» a new specialization «Teacher of competitive ballroom dance» was opened.

The methodology of teaching dance discipline consists in the sequential conduct of certain types of cognitive

activity, the results of which are not only the acquisition of theoretical knowledge, but also the development of skills in organizing and conducting the educational process. The university teacher is faced with the task of transmitting to the students the existing knowledge, seeking to develop professional competencies.

For four years, future teachers have developed many competencies that determine the level of higher choreographic education. They include: universal, vocational and general professional competencies.

The main professional competence for a competitive ballroom dance teacher is the competence: «To carry out the teaching of Standard and Latin American dances» [4, p. 9]. The results of training future teachers should be as follows:

- knowledge of the methodological foundations of teaching, including the scientific laws of traditional methods of training performers in accordance with the training program;

- knowledge of the performance technique and methods of studying dance figures and connections with them for the preparation of educational and competitive connections;

- the ability to practically apply the methodology of building and conducting lessons, taking into account age-related features and the level of training;

- the ability to analyze the musical basis of the studied dances, carrying out a competent layout of the movements of the dances;

- have the skills of competent display in the volume of the studied program;

- the ability to evaluate and analyze the results of training dancers;

- the ability to organize the educational process, developing the need for artists to have a creative attitude towards learning

and self-development.

In this list, all the results are important. The absence of any of them will lead to a decrease in the level of professional training.

At the first stage of the formation of a new specialization, the author of the article encountered the difficulty of developing students' skills in competent compilation of connections of various difficulty levels. After analyzing the situation, a number of things were identified that impeded the development of a much-needed skill.

Students of that period of study had a heterogeneous level of training. Despite this, their dancing skills made it possible to successfully master the technique of program dance figures. But making up connections, students very often relied on their dancing experience, which led to errors.

An experienced dancer with good dancing skills and the ability to perform complex movements corresponding to a high dance level often finds it difficult to rebuild his dance thinking to the level of a novice performer. Especially if this dancer does not have enough experience in teaching. The concepts of difficult and easy have other meanings for him.

At the beginning, the main emphasis was placed on recommendations on previous and subsequent figures, which are contained after the description of the use of technique of each figure along with others that allow them to be correctly performed [6, p. 14]. There was no result. Analysis of the connections made it possible to understand that it is necessary to explain somehow differently in order to achieve good learning outcomes.

After conducting additional research on the problem, the author comes to the conclusion: it is necessary to introduce an additional concept that will give a clear

understanding of the basic principle of connecting the figures of the basic level of competitive ballroom dance technique. It will simplify the combination process for beginning teachers and eliminate methodological errors that are often made in work with children. This concept has been deduced and formulated.

The new concept was based on the basic principle of connecting figures. The principle is quite simple to understand: «the position in which the previous figure ends is the starting position for the next figure» [5, p. 31]. This refers to the position in the pair and the position determining the further combination. Very often, in Latin American dances, the figures begin in one position and end in another (closed, open, shadow, etc.). In the dances of the European program, the direction correlated with the line of dance and direction of movement is important.

An introduction to the teaching methodology of the new concept occurred gradually and eliminated the existing problem. Students, following the rule, quickly mastered the principle of connection and made fewer mistakes. Later, the author assigned the name «Standard Connection» to this principle of connecting figures. The introduction of the term «Standard Connection» made it possible to greatly simplify the process of mastering program material, not only teaching Latin American dances, but also other disciplines. Later this term and the concept itself began to be used by other teachers of the Academy, including, among the first, was Evseeva Valentina Vasilievna, who for many years taught the discipline «Theory and Methods of Teaching Standard Dances».

Results

The concept «Standard connection» was introduced into the methodology of teaching competitive ballroom dancing by the author of the article in 2003. This was due to the need to increase the efficiency of mastering a new skill for students, which consists in combining connections of dance figures of various difficulty levels in educational and competitive formations. Testing the application of the new concept and term was carried out until 2015 and ended with the publication of a textbook on the methodology of teaching Latin American dances, containing its definition [5, p. 31] and application description [5, p. 33, 36].

The main results of introducing the new concept and term can be considered an increase in productivity in the training of future teachers of competitive ballroom dancing, who during the period of study at the academy successfully master the training program, acquiring professional competencies, then successfully teach competitive ballroom dancing.

Over the years, the specialization «Pedagogy of Competitive Ballroom Dance» has trained 62 teachers. Among our graduates, we can mention those who further continued their studies in the magistracy: S. Malivanova, E. Moiseev, M. Aldabergenova, N. Menshikova, A. Isaliev, and R. Kenzikeev who completed his doctorate (PhD). All of them successfully teach competitive ballroom dancing and work in various universities.

Discussion

The existing literature on the technique of performing Standard and Latin American dances does not have an unambiguous approach and there is not enough coverage of the issue of connecting dance figures.

So in the book «Ballroom Dancing» A. Moore gives recommendations on the use of figures as follows: «V-six can be performed after a natural spin turn, which ends with the back diagonally to the wall, in which case it should start from step 2. It is important to go down as usual. At the end of a natural spin turn» [1, p. 101]. The form of explanation is quite complicated for perception, especially if the student reading the text does not have much dancing experience.

In Guy Howard's book, recommendations for combination are presented in the form of previous and subsequent figures and look like an enumeration of figures. «Other possible entrances to the figure: Right Spin Turn, Impetus on the corner. Progressive chassez, approaching the corner, then RF fwd in CBMP on the side of the female partner (M), check and back in the V-6 DC of the new LOD, the female partner on the side» [3, p. 120].

The authors of the books «Ballroom Dancing» [7] and «Latin American Dances» [8.] do not indicate figures that can be used to form connections.

In the tutorial of ballroom dancing by L. V. Brailovskaya [9] containing a lot of information on the history of dances, their features, the technique of performing figures, there are no recommendations on how to connect the figures.

In his book, Ya. Halperin, in an accessible form, describing all the technical aspects of the performance of figures, says nothing about how to connect dance movements [10].

The authors of the book «The Alphabet of Dances» [11] describe not only the dances of the European and Latin American programs, the dances of Rock'n'Roll and the Blues, but do not comment on the use of movements in the

preparation of dance connections.

The list of books containing a description of the technique for performing dance figures can be continued with books by Paul Bottomer «Let's Dance» [12] and Anton du Beke «Learning to Dance in a Month. Dance class from the choreographer of the show "Strictly Come Dancing" on BBC» [13], which can be used to study the technique of performing figures, but not for advice on making connections.

The above data showed that the various literature on the dance technique of the two main competitive programs of dancesport does not have comprehensive information, on the basis of which it would be possible to develop the skill of connecting dance figures related to different levels of dance technique. But we should note the books of Walter Laird [2] and [6], which contain a list of previous and subsequent figures. Based

on this information, the basic principle of constructing connections was developed and the term «Standard Connection» was introduced, which made it possible to streamline the methodology and apply in teaching Standard and Latin dance disciplines.

Conclusion

In conclusion, it can be noted that with the introduction of the term «Standard Connection», which is absent in official sources on the technique of performing competitive ballroom dances, the problem of mastering the skill of making connections of dance figures of various difficulty levels has been successfully solved. The principle of connecting figures made it possible to speed up the process of studying the material and to improve the quality of the developed practical skill necessary when working on mastering the basic technique of competitive ballroom dancing.

References:

1. Mur A. Ballroom dancing. Training Edition / Transl. from English by S. Yu. Bardina. – Moscow: Publishing House «Astrel», 2004. – 320 p.
2. Walter Laird. Technique of Latin American dances. Part I. / Transl. from English by A. Belogorodsky. – Moscow: Publishing house «ARTIST», 2003. – 180 p.
3. Howard Guy. Technique of European Dances / Transl. from English by A. Belogorodsky. – Moscow: Publishing house «ARTIST», 2003. – 256 p.
4. Terekhova T. V. Modular educational program // Draft educational program for specialty 5B040900 «Choreography» (Bachelor's degree) specialization: «Pedagogy of competitive ballroom dance». – Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2018. – 96 p.
5. Terekhova T. V. Learning guide on the discipline «Theory and Methods of Teaching Latin American Dances» for 1st year students. Textbook. – Almaty: Printing house of the T. K. Zhurgenov KazNAA, 2015. – 216 p.
6. Walter Laird. Technique of Latin American dances. Part II / Transl. from English by A. Belogorodsky. – Moscow: Publishing house «ARTIST», 2003. – 240 p.
7. Guido Regazzoni, Massimo Angelo Rossi, Alessandro Maggioni. Ballroom dancing. Translation from French. – Moscow: Books Media Moskow JSC, 2001. – 192 p.

8. Guido Regazzoni, Massimo Angelo Rossi, Alessandro Maggioni. Latin American dances. Translation from French. – Moscow: Books Media Moskow JSC, 2001. – 192 p.
9. Brailovskaya L. V. Tutorial of ballroom dancing, Waltz, tango, samba / Series «Life is a success». – Rostov-on-Don: «Phoenix», 2005. – 160 p.
10. Halperin Ya. Let's dance easily! – Moscow: Centerpolygraph. 2009. – 157 p.
11. Dinits E. V., Ermakov D. A., Ivannikova O. V. The alphabet of dancing. – Donetsk: «Stalker», 2004. – 286 p.
12. Bottomer P. Let's dance / Translation from English by K. Molkov. – Moscow: «Eksmo – Press», 2001. – 256 p.
13. Anton du Beke «Learning to Dance in a Month. Dance class from the choreographer of the show “Strictly Come Dancing” on BBC». Translation from English by O. Ledkov. – Moscow: Eksmo. 2008. – 224 p.

Т. В. Терехова

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

«СТАНДАРТТЫ БІРІКТІРУ» ҰҒЫМЫН ЕНГІЗУ ЖӘНЕ ОНЫҢ СПОРТТЫҚ БАЛ БИЛЕРІН ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІНДЕГІ МАҢЫЗЫ

Аңдатпа

«Стандартты біріктіру» және оның спорттық бал билерін оқыту әдістемесіндегі маңызы ұғымын енгізу бұрын болмаған жаңа ұғымның өзектілігін және уақтылы енгізілуін көрсетеді. Автор оқыту әдістемесіне би фигураларын қосудың жаңа принципін енгізуге мүмкіндік беретін негізін дайындау үшін жүргізілген жұмыстың кезеңдерін егжей-тегжейлі сипаттайды. Бұл жерде әуел бастан бар спорттық бал биі техникасының базалық деңгейінде би қимылдарын біріктіру ережесін тұжырымдау да бар. Құрастыру дағдысының тәжірибесін меңгеруді жеделдету мен сапасын жақсартуға мүмкіндік беру үшін жаңа ұғымды енгізудің өзектілігі мен тиімділігі көрсетілді.

Тірек сөздер: әдістеме, оқыту, құзыреттілік, орындау техникасы, спорттық бал билері, би фигуралары, біріктіру, құрастыру.

Т. В. Терехова

*Казахская Национальная академия искусств им. Т. К. Жүргенова
(Алматы, Казахстан)*

ВВЕДЕНИЕ ПОНЯТИЯ «СТАНДАРТНОЕ СОЕДИНЕНИЕ» И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Аннотация

Статья «Введение понятия Стандартное соединение и его значение в методике преподавания спортивных бальных танцев» показывает актуальность и своевременность введения нового понятия, которое раньше отсутствовало. Автор подробно описывает этапы работы, проведенной для того, чтобы подготовить почву позволившую ввести в методику преподавания новый принцип соединения

танцевальных фигур. Здесь имеется в виду формулировка существующего изначально правила соединения танцевальных движений в базовом уровне техники спортивного бального танца. Показана актуальность и эффективность внедрения нового понятия, позволившего ускорить и качественно улучшить практическое освоение навыка составления.

Ключевые слова: методика, преподавание, компетенции, техника исполнения, спортивные бальные танцы, танцевальные фигуры, соединение, составление.

Author's bio:

Tatyana Viktorovna Terekhova – Associate Professor of the Department «Pedagogy of Choreography» at the T. K. Zhurgenov KazNAA (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: t_terekhova@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Татьяна Викторовна Терехова – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография педагогикасы» кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)
e-mail: t_terekhova@mail.ru

Сведения об авторе:

Татьяна Викторовна Терехова – доцент кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
e-mail: t_terekhova@mail.ru



REVIEW

МРНТИ 18.49.07; 18.49.09

Д. Д. УРАЗЫМБЕТОВ¹

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

КНИГА ДМИТРИЯ СУШКОВА «ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ПОДДЕРЖКИ ДУЭТНО- КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА»

КНИГА ДМИТРИЯ СУШКОВА «ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ПОДДЕРЖКИ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА»

Аннотация

В настоящей работе осуществляется обзор презентации общественности учебно-методического пособия Д. В. Сушкова по дуэтно-классическому танцу. Впервые в истории хореографии Казахстана издана книга, в которой рассматривается методика и техника исполнения дуэтного танца. Автор пособия имеет большой исполнительский (в том числе в качестве партнера балерин) и педагогический опыт, что, несомненно, отразилось на структуре и содержании пособия. В статье освещаются мнения хореографов и педагогов, высказанных на презентации, а также дается краткая характеристика издания.

Ключевые слова: дуэтный танец, балет, Дмитрий Сушков, казахский балет, классический танец, методика дуэтного танца

13 декабря 2018 года в преддверии празднования 25-летнего юбилея факультета хореографии в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова состоялась презентация учебно-методического пособия «Основные виды поддержки дуэтно-классического танца» Дмитрия

Валентиновича Сушкова — декана факультета, доцента кафедры режиссуры хореографии, заслуженного деятеля Казахстана, лауреата Премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Елбасы. Мероприятие собрало большой круг почитателей таланта Д. В. Сушкова, а также студентов,

преподавателей, администрацию ВУЗа и коллег.

Д. В. Сушков является одним из выдающихся исполнителей в балетном искусстве Казахстана конца XX–начала XXI вв. Он исполнил все ведущие партии классического и современного репертуара в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая, в спектаклях театра современного танца «Самрук» и в других перформансах, где у него было более чем пятьдесят партнерш. Потому совершенно закономерно, что Д. В. Сушков написал учебное пособие для высших учебных заведений, с 2006 года преподавая дисциплины «Теория и методика преподавания дуэтно-классического танца», «Композиция дуэтно-классического танца», «Хореографическое наследие» и другие. Автор книги преподает в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. За это время он работал со многими студентами, имеющими и не имеющими специальное хореографическое образование. Д. В. Сушков обладает большим педагогическим опытом и владеет различными методиками работы, что отразилось на составлении рассматриваемого в настоящей статье пособия.

Уникальность издания заключается в том, что впервые в Казахстане создано учебное пособие, содержащее описание методики и техники исполнения дуэтно-классического танца. Помимо этого, автор, основываясь на своем богатом исполнительском и педагогическом опыте, описывает характерные ошибки исполнения и способы их избегания, что также является достоинством книги. Учебно-методическое пособие «Основные виды поддержки дуэтно-

классического танца» содержит три больших раздела, которые сосредоточены на трех годах обучения дуэтному танцу в старших классах хореографического училища. Внутри каждого раздела имеются подразделы, которые разбиваются на небольшие подзаголовки, содержащие описание методики исполнения той или иной поддержки.

В Казахстане было небольшое количество педагогов дуэтно-классического танца. Среди них Александр Селезнев, Леонид Таганов, Эльдос Усин, Анварбек Джалилов, Марат Мунтин и другие. Необходимо изучать историю развития преподавания дуэтного танца в Казахстане, методику работы педагогов, с научной точки зрения объективно оценивать их вклад в развитие дуэтного танца и казахской исполнительской школы.

Ниже представлена стенограмма презентации учебно-методического пособия, что определенно необходимо для фиксации исторических процессов в хореографии Казахстана.

Д. Д. Уразымбетов: «Добрый день, дорогие друзья! Уже множество мероприятий провел наш факультет. Это и мастер-классы, и творческие встречи, и семинары, и презентации учебных пособий, книг и журналов.

Сегодня мы представляем уникальное событие — выпуск книги, которую все очень долго ждали, которая очень необходима нашему культурному сообществу и образовательному процессу — учебно-методическое пособие по дуэтно-классическому танцу Дмитрия Валентиновича Сушкова.

Он писал эту книгу в течение нескольких лет. Впервые в Казахстане издается подобное пособие. Книг по

дуэтно-классическому танцу очень мало, и они вышли из-под печати преимущественно в советское время под авторством Н. Серебренникова («Поддержка в дуэтном танце», 1969, 1979, 1985), Б. Собинова, Н. Суворова («Поддержка в танце», 1962). Прошло много лет с момента последнего издания или переиздания¹. Учебно-методическое пособие Д. В. Сушкова «Основные виды поддержки дуэтно-классического танца» — большой вклад в хореографическое искусство не только Казахстана.

Д. В. Сушков имеет огромный опыт исполнительского мастерства. В 1990–2000-ые годы он исполнил все ведущие партии балетного репертуара в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая. Он сотрудничал с выдающимися балетмейстерами Казахстана и России, танцевал со многими балеринами: Надеждой Павловой, Гульжан Туткибаевой, Майрой Кадыровой, Лейлой Альпиевой, Алмой Аскарбековой, Куралай Саркытбаевой, Натальей Затыльниковой и другими. Сегодня он представляет вам плод своих трудов. Книга создавалась в первую очередь для студентов, которые изучают дуэтный танец, его композицию и методику исполнения. Потому мы надеемся, что пособие Дмитрия Валентиновича найдет широкое применение в руках студентов и педагогов».

От имени руководства академии выступил проректор по учебной и учебно-методической работе, доктор политических наук, профессор Шарипбек Агабаевич Амирбеков.

Ш. А. Амирбеков: «Уважаемые коллеги, уважаемые студенты! Сегодня мы презентуем книгу Д. В. Сушкова. Для нас это долгожданная книга. Многие наши преподаватели совмещают сценическую практику с педагогической деятельностью. Для них иногда важнее сцена, но для Дмитрия Валентиновича, сегодня мы это видим, важнее педагогическая деятельность. Дмитрий Валентинович, я Вас поздравляю! Это очень необходимая книга, так как есть такое требование министерства, чтобы каждый предмет был обеспечен учебниками, методическими пособиями. Я думаю, первый шаг Вы сделали. Даже вчера, когда мы обсуждали, когда провести эту презентацию, я говорил: “13:00 — это обеденное время, Вы не соберете народ”, а Дмитрий Валентинович ответил: “Я не могу ждать, вторая книга уже на подходе”. Поэтому желаем Вам удачи, это только начало.

Уважаемые студенты, я обращаюсь к вам. Жизнь на сцене ограничена, это связано с возрастом, с какими-то другими моментами. А вот педагогическая деятельность, особенно такая литературная работа — это на столетия. Я помню, как в студенческие годы мы ходили в редкий фонд национальной библиотеки, читали книги XIX века, потому что нас интересовала эволюция взглядов и подходов к развитию культуры и искусства, науки и технического прогресса. Поэтому, я надеюсь, Дмитрий Валентинович, Ваша книга найдет свое место в редком хранилище нашей библиотеки. И самое главное — долгой жизни Вашему учебнику!»

¹ Недавно в Великобритании вышло издание А. Босова «Дуэтный танец в классическом балете: техника поддержки от А до Я» (2018).

После торжественной церемонии разрезания лент, автор книги вручил пять экземпляров на хранение и пользование руководителю библиотеки академии Эльмире Аблекимовне Тутубаевой.

Д. В. Сушков: «Спасибо большое всем! Я написал эту книгу благодаря тому опыту, который приобрел у своих педагогов, наставников, педагогов-репетиторов, балетмейстеров. Некоторые из них присутствуют сегодня в зале. Наш профессор — Кадыркул Нысанбаевич Андосов — именно с ним я начинал свои первые шаги в дуэтно-классическом танце в хореографическом училище. Огромное спасибо также Раушан Хатиятовне Байсеитовой, которая тоже во многом помогла при моем становлении в театре.

Без моих педагогов я бы не состоялся как артист и сейчас бы не состоялся как преподаватель. В книге написано о тех, с кем я работал. Я выражаю благодарность всем своим партнершам, потому что каждая из них — это отдельная страница. У каждой из них свой характер, физические данные, к каждой нужен индивидуальный подход. Я посчитал сколько у меня было партнерш, их оказалось больше пятидесяти. Я им всем благодарен, потому что с каждой приобрел ценный опыт. И сейчас это знание я стараюсь передать студентам, чтобы в дальнейшем не прерывалась связь поколений.

Все педагоги нашего факультета стремятся вам это передать. Ребята, я думаю, со временем вы это оцените. Пожалуйста, пользуйтесь, изучайте!»

С поздравительной речью выступил гость из Москвы — рецензент учебно-методического пособия, профессор кафедры хореографии Российского института

театрального искусства — ГИТИС, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия М. Е. Валукин.

М. Е. Валукин: «На самом деле для меня тоже волнительно присутствовать здесь. Я разделяю этот праздник, настроение вместе с вами. Эта книга сделана с такой любовью, с таким вниманием и пониманием не только к тому, что было и осталось как артистический и педагогический опыт. Но здесь же есть и дух времени. Эту книгу приятно взять в руки, чувствуется, что в ней нет каких-то холодных моментов, которые нужно где-то “выцарапывать”, додумывать, здесь все ясно. Хочется читать, скорее бежать в зал, брать партнершу за талию и танцевать. Надеюсь, это безостановочный процесс и что дальше последуют результаты творческого и педагогического труда Д. В. Сушкова.

Мне хочется сказать, что таких книг очень мало. Дуэтный танец — это не только какие-то технические моменты, которыми мы либо овладеваем, либо не овладеваем. Это еще и психология ведения, психология отношения, непосредственно то, что называется самоотдачей. Когда на уроке дуэтного танца педагог говорит: “Ты уронил балерину, ты не смог ее удержать”, некоторые отвечают: “Да, партнерша не смогла”. “Нет, это ты не удержал, это ты не смог!” И когда это понимание вкладывается в партнера, то это становится принципом жизни и на сцене, и в жизни. Потому что ты понимаешь, что кроме тебя как партнера нет больше ответственного человека за то, что происходит на сцене. Это, мне кажется, стало принципом жизни Дмитрия Валентиновича, который распространяет это на все. У него партнерские

дружеские отношения и с театром, и с академией, и со своими друзьями. Всегда он чувствует себя ответственным за все, что происходит в его жизни и в том деле, которым он занимается. Дима, продолжай в таком духе и дальше!».

Выступила также редактор книги, профессор кафедры режиссуры телевидения и операторского искусства КазНАИ имени Т. К. Жургенова, заслуженный деятель Казахстана Маргарита Владимировна Соловьева.

М. В. Соловьева: «Я очень тронута, что Дмитрий Валентинович выбрал меня редактором. У меня с балетом очень сложные отношения. Когда я была маленькая, всегда хотела танцевать, у меня был хороший подъем, правда вес тяжелый, что имеет большое значение. Я до сих пор во сне стою на пуантах, страшный сон, конечно.

Димочка дал мне на редакцию эту рукопись. Я убрала все запятые, потому что там их было много. Но самое интересное: во время чтения я все понимала. Это невероятный, абсолютный труд. Это невероятная технология. Это невероятное понимание того, что твое тело должно жить каким-то отдельными частями. И эти части должны думать и складываться в какую-то общую картину, из которой ты должен сделать искусство. Это запредельная непостижимая вещь.

Хорошо быть писателем, села и написала, бумага есть, ручка есть. Хорошо быть кинорежиссером, потому что у тебя есть целая команда людей, операторы, костюмеры. Но когда ты выходишь на сцену как танцор, а у тебя кроме пустой сцены и тела ничего нет, ты становишься фабрикой, которая из самой себя должна сотворить искусство. Работая с хореографами (это было в начале 2000-х), я поняла, как из

ничего сделать искусство, как из одного человека сделать спектакль.

Я читала каждую букву, каждое слово, соединяла их вместе и все понимала. Не быть специалистом и понять это направление — это большая заслуга именно автора, который смог эту технологию описать. Писать процесс для учебно-методического пособия — это безумно тяжелая задача. Потому что, когда ты творец — это легко: образы, метафоры и т. д. Но когда ты описываешь процесс, как это делается и исполняется — это безумно трудно. Поэтому, Дмитрий Валентинович, я преклоняюсь перед Вами!»

С поздравительной речью выступила заслуженная артистка Казахстана, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной академии хореографии Гульнара Юсуповна Саитова.

Г. Ю. Саитова: «Действительно эта книга — большой труд и бесценный вклад, который Вы, Дмитрий Валентинович, внесли в развитие не только хореографии Казахстана, но, думается, и России. Я помню, как Вы говорили, поначалу: “Ну, что Вы, Гульнара Юсуповна, как я могу писать?” А я отвечала: “Только начните! Вы знаете, потом Вас так втянет, что Вы бросите практику!” “Нет, ни за что”, — тогда ответил Дмитрий Валентинович.

В действительности же практика с теорией — это одно целое. Теперь у нас есть эта книжка благодаря нашему прекрасному специалисту, прекрасному исполнителю, прекрасному руководителю и теоретику. Лично от себя, от имени академии хореографии большое Вам спасибо!»

Д. В. Сушков: «Татьяна и Дамир руководили дизайном и еще какими-то вещами, которых я не понимал.

Мне казалось все в порядке, но они настаивали на определенных доработках. Дамир с Татьяной приложили к изданию книги большой труд. Я хочу поблагодарить их за такой дизайн».

Дизайнер Татьяна Гекова в свою очередь поблагодарила Дмитрия Сушкова и Дамира Уразымбетова.

Т. Ю. Гекова: «Я очень благодарна вам за сотрудничество, за возможность работать с качественным материалом, что очень редко можно встретить в нынешнее время. Это истинное удовольствие работать с такими профессионалами. Я благодарна судьбе, что вы нашли меня».

Остается добавить, что издание богато иллюстрировано авторскими фотографиями, которые не только отражают описание методики и техники исполнения поддержек, но и репетиционные и сценические кадры из спектаклей ГАТОБ имени Абая. Иллюстраторами выступили известные

казахстанские артисты балета Гульвира Курбанова, Фархад Буриев, Асель и Азамат Аскарковы.

23 января 2019 года в библиотеке Казахской национальной академии хореографии в Астане состоялась столичная презентация учебно-методического пособия. Б. Н. Нусипжанова, А. Т. Алишева, Н. И. Канетов, М. О. Тукеев поделились своими воспоминаниями о сотрудничестве с Д. В. Сушковым, а также пожелали учащимся и студентам академии обязательно прочесть книгу и найти в ней важные профессиональные рекомендации.

Будем надеяться, что учебно-методическое пособие Д. В. Сушкова «Основные виды поддержки дуэтно-классического танца» найдет своих читателей, в том числе среди студентов и преподавателей, а в недалеком будущем войдет в список важной основополагающей литературы в хореографическом образовательном процессе.

D. D. Urazymbetov

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

BASIC TYPES OF SUPPORT OF THE DUO CLASSICAL DANCE —MANUAL BY DMITRY SUSHKOV

Abstract

In this paper author reviews the presentation of the teaching and methodological manual by Dmitry Sushkov in duet-classical dance. For the first time in the history of Kazakhstan's choreography, a manual has been published that examines the methods and techniques for performing duet dance. The author of the book has a great performing (including as a partner of ballerinas) and pedagogical experience, which was reflected in the content of the manual. The article highlights the opinions of choreographers and educators expressed at the presentation, as well as gives a brief description of the publication.

Keywords: duet dance, ballet, Dmitry Sushkov, qazaq ballet, classical dance, duet dance technique

Д. Д. Уразымбетов

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

**ДМИТРИЙ СУШКОВТЫҢ «ДУЭТТІК-КЛАССИКАЛЫҚ БИЛЕРДІҢ НЕГІЗГІ КӨТЕРУ ҚИМЫЛ ТҮРЛЕРІ»
ОҚУ-ӘДІСТЕМЕЛІК ҚҰРАЛЫ****Аңдатпа**

Бұл жұмыста Д. В. Сушковтың дуэттік-классикалық би туралы оқу-әдістемелік құралының тұсаукесері қарастырылған. Қазақстан хореографиясының тарихында алғаш рет дуэт биінің орындаушылық әдістемесі мен техникасын зерттейтін оқу құралы жарық көрді. Кітап авторының үлкен орындаушылық (оның ішінде балериналардың серіктесі ретінде) және педагогикалық тәжірибесі бар, ол, әрине, оқу құралының құрылымы мен мазмұнына өз ықпалын тигізді. Мақалада хореографтар мен педагогтардың тұсаукесерде айтқан пікірлері баяндалған, сонымен қатар басылымның қысқаша сипаттамасы келтірілген.

Түйін сөздер: дуэт биі, балет, Дмитрий Сушков, қазақ балеті, классикалық би, дуэт биінің техникасы

Сведения об авторе:

Дамир Дуйсенович Уразымбетов — руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, кандидат искусствоведения, балетмейстер Государственного академического театра танца Республики Казахстан
(Алматы, Казахстан)
e-mail: lenida@mail.ru

Author's bio:

Damir D. Urazymbetov — Head of the Scientific-Editorial Department, Senior Teacher of the Department of Choreography Directing at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD in Art History, choreographer at the State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: lenida@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Дамир Дүйсенұлы Уразымбетов — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми-редакциялық бөлімінің басшысы, хореография режиссурасы кафедрасының аға оқытушы, өнертану кандидаты, Қазақстан Республикасы мемлекеттік академиялық би театрының балетмейстері
(Алматы, Қазақстан)
e-mail: lenida@mail.ru

МАЗМҰНЫ:

PHILOSOPHY

С. Б. Булекбаев, Қ. З. Халыков ЕЖЕЛГІ ШЫҒЫС ДҮНИЕТАНЫМЫ МЕН ТЕОРИЯЛЫҚ ФИЗИКА АРАСЫНДАҒЫ ПАРАЛЛЕЛЬДЕР ТУРАЛЫ.....7

ART STUDIES

Джоанис Цумас 1862 ЖЫЛЫ ЛОНДОНДА ӨТКЕН ДҮНИЕЖҮЗІЛІК КӨРМЕДЕ ЖАПОН ЭКСПОНАТТАРЫ: ҚЫСҚАША ШОЛУ.....23

С. Д. Қабдиева ҚАЗІРГІ ТҮРКІ ТЕАТРЫНЫҢ ҮДЕРІСІ.....37

Ғ. Ғ. Сапарғалиева ДАУЫС ҚОЮ САБАҚТАРЫНДА АҚПАРАТТЫҚ-КОММУНИКАТИВТІК ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ЕНДІРУ МӘСЕЛЕСІНЕ.....46

А. Қ. Тоқпан, А. С. Еркебай, Б. С. Тұрғынбай ФЕСТИВАЛЬ МӘДЕНИЕТ АРҚЫЛЫ ҚАЛАНЫ ЖАҢА RTU РЕТІНДЕ.....53

Ғ. В. Олексив ОРГАНҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДЫ БАЯНҒА ТҮСІРУДЕГІ ЕРЕКШЕЛІКТЕР66

А. Ж. Сарсембаева, А. А. Жубанова ЗАМАНУИ КӨШПЕНДІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ: КӨРКЕМ ТІЛ, МЕНТАЛДЫЛЫҚ, БЕЙНЕЛЕУ ҚҰРАЛДАРЫ.....79

Ұ. Н. Тоқаева ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТЕАТР ҮДЕРІСІНДЕГІ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫСТЫҢ ОРНЫ92

PEDAGOGY

Л. А. Николаева ЖОО ЖАҒДАЙЫНДА РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТЫҢ КӘСБИ ДАЙЫНДЫҒЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ ЖӘНЕ ДАМУ.....104

Т. В. Терехова «СТАНДАРТТЫ БІРІКТІРУ» ҰҒЫМЫН ЕНГІЗУ ЖӘНЕ ОНЫҢ СПОРТТЫҚ БАЛ БИЛЕРІН ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІНДЕГІ МАҢЫЗЫ.....112

REVIEW

Д. Д. Уразымбетов ДМИТРИЙ СУШКОВТЫҢ «ДУЭТТІК-КЛАССИКАЛЫҚ БИЛЕРДІҢ НЕГІЗГІ КӨТЕРУ ҚИМЫЛ ТҮРЛЕРІ» ОҚУ-ӘДІСТЕМЕЛІК ҚҰРАЛЫ119

ОГЛАВЛЕНИЕ:

PHILOSOPHY

С. Б. Булекбаев, К. З. Халыков О ПАРАЛЛЕЛЯХ МЕЖДУ МИРОВОЗЗРЕНИЕМ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ФИЗИКОЙ..... 7

ART STUDIES

Джоанис Цумас ЯПОНСКИЕ ЭКСПОНАТЫ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ В ЛОНДОНЕ 1862 ГОДА: КРАТКИЙ ОБЗОР.....23

С. Д. Кабдиева СОВРЕМЕННЫЙ ТЮРКСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС.....37

Г. Г. Сапаргалиева К ВОПРОСУ ВНЕДРЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА.....46

А. К. Токпан, А. С. Еркебай, Б. С. Тургынбай ФЕСТИВАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ОБНОВЛЕНИЯ ГОРОДОВ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРУ.....53

Г. В. Олексив СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАНЫХ ПРИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА.....66

А. Ж. Сарсембаева, А. А. Жубанова СОВРЕМЕННОЕ НОМАДИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК, МЕНТАЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА.....79

У. Н. Токаева МЕСТО КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В КАЗАХСТАНСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ92

PEDAGOGY

Л. А. Николаева ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ РЕЖИССЁРА-ХОРЕОГРАФА В УСЛОВИЯХ ВУЗА.....104

Т. В. Терехова ВВЕДЕНИЕ ПОНЯТИЯ «СТАНДАРТНОЕ СОЕДИНЕНИЕ» И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ.....112

REVIEW

Д. Д. Уразымбетов КНИГА ДМИТРИЯ СУШКОВА «ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ПОДДЕРЖКИ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА».....119

TABLE OF CONTENT:

PHILOSOPHY

S. Bulekbaev, K. Khalykov ABOUT THE PARALLELS BETWEEN THE WORLDVIEW ANCIENT EAST AND THEORETICAL PHYSICS.....	7
--	---

ART STUDIES

J. Tsoumas THE JAPANESE ARTIFACTS DISPLAY AT THE 1862 GREAT LONDON EXPOSITION: AN OVERVIEW	23
---	----

S. D. Kabdiyeva MODERN TURKIC THEATER PROCESS.....	37
---	----

G. G. Sapargalieva TO THE QUESTION OF IMPLEMENTATION OF INFORMATION AND COMMUNICATIVE TECHNOLOGIES IN VOICE-STUDY ACTIVITIES.....	46
--	----

A. K. Tokpan, A. S. Yerkebay, B. S. Turgynbay FESTIVAL AS AN INSTRUMENT OF UPDATING CITIES THROUGH CULTURE.....	53
--	----

H. V. Oleksiv THE SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION OF ORGAN WORKS FOR BUTTON ACCORDION.....	66
--	----

A. Zh. Sarsembayeva, A. A. Zhubanova CONTEMPORARY NOMADIC CREATIVITY: ARTISTIC LANGUAGE, MENTALITY, VISUAL MEDIA.....	79
--	----

U. N. Tokaeva THE PLACE OF CULTURAL TIES IN THE KAZAKH THEATER PROCESS.....	92
--	----

PEDAGOGY

L. A. Nikolaeva FORMATION AND DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL READINESS OF A DIRECTOR-CHOREOGRAPHER IN A UNIVERSITY ENVIRONMENT.....	104
---	-----

T. V. Terekhova INTRODUCTION OF THE CONCEPT «STANDARD CONNECTION» AND ITS SIGNIFICANCE IN THE METHOD OF TEACHING DANCESPORT.....	112
---	-----

REVIEW

D. D. Urazymbetov BASIC TYPES OF SUPPORT OF THE DUO CLASSICAL DANCE —MANUAL BY DMITRY SUSHKOV.....	119
---	-----

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

J. TSOUMAS

THE JAPANESE ARTIFACTS DISPLAY AT THE 1862 GREAT LONDON EXPOSITION: AN OVERVIEW



Figure 1. The Art Journal: Engravings of British exhibits at the International Exhibition of 1862.

© The Art Journal Illustrated Catalogue, 1862.



Figure 2. The building in which London 1862 International Exhibition was held. © Grace's Guide to British Industrial History.



Figure 3. Sir Rutherford Alcock's Japanese Court. © London Stereoscopic and Photographic Company, 1862.



Figure 5. William Godwin: cabinet ebonized wood with gilt decoration in Japanese style, 1870s. © Sotheby's auction catalogue 2008.

S. D. KABDIYEVA

MODERN TURKIC THEATER PROCESS



Figure 1. A scene from the play «Zuleikha opens her eyes» of the M. Gafuri Bashkir Drama Theater



Figure 2. A scene from the play «And is this life?» of the G. Kamal Tatar State Academic Theater



Figure 3. A scene from the performance «Taganok» of the Sterlitamak Bashkir Drama Theater



Figure 4. A scene from the performance «Kyys Debiliye» of the Arctic Institute of Culture and Arts

А. Ж. САРСЕМБАЕВА, А. А. ЖУБАНОВА

**СОВРЕМЕННОЕ НОМАДИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК,
МЕНТАЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**



Рисунок 1. «Рисую светом утренних звёзд...». Картина художника С. Жубанова.



Рисунок 2. «Утро номада». Картина художника С. Жубанова.

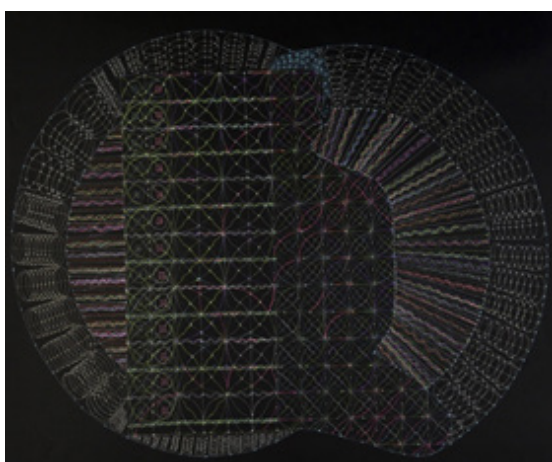


Рисунок 3. «Reincarnatio». Картина художника С. Жубанова.



Рисунок 4. Гравюра на камне «Воин Света». Художник С. Жубанов.



Рисунок 5. «Вкусное молочко!». Е. Кожобаев

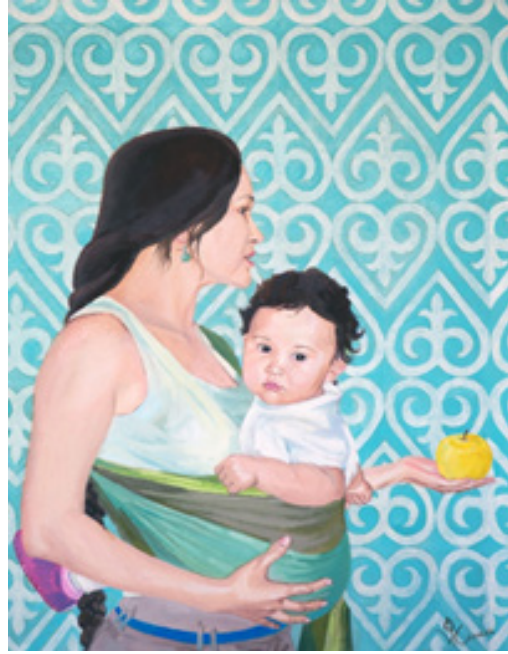


Рисунок 6. «Дитя и райское яблочко». Е. Кожобаев



Рисунок 7. «Ход конем». Е. Кожобаев



Рисунок 8. «Батырхан – повелитель воинов»
Е. Кожобаев

Подписано в печать 19.03.2020. г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Цифровая HP CM 6040
Гарнитура FranklinGothicITC, Literaturnaya
Объем 13,75 п. л.

Тираж 300 экз.
Заказ №15

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

