

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N2| 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

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов

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

Дамир Уразымбетов

Бас редактордың орынбасары, өнертану канд, Т. Қ. Жүргенов атын. ҚазҰӨА (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. ғ. 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. ғ. д-ры, проф., ҚР БҒМ ҒК филос., саясат. және дінтану инст. директ. орынбасары (Қазақстан)

Бақыт Нүрпейіс

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

Иоханнес Рау

Филос.ғ.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 Садыкова Айгүль
Широв Дмитрий
Тоқаева Ұлпан

Корректорлар Светлана Орлова

Дизайн Серикпаева Жанар
Беттеген Ахмет Алтынгүль

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

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

© Авторлар

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

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

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

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

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES

№2 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.гл. редактора, канд. искусствоведения
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 Аберистутского университета
г. Аберистут (Уэльс, Великобритания)

Ригта Джердималиева

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

Сангуль Каржаубаева

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

Серик Нурмуратов

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

Бахыт Нурпеис

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

Иоханнес Рау

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

Еера Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета имени Сулеймана Демиреля
(Казахстан)

Анна Олдфилд

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

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве по Инвестициям
и Развитию Республики Казахстан

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

Редакторы

Кульшанова Арман
Широков Дмитрий
Токаева Улпан

Корректоры

**Дизайн
Верстка**

Серикаева Жанар
Ахмет Алтынгуль

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

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

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

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

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

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

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES

№2 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, Candidate of 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 Yergebekov

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

Anna Oldfield

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 Sadykova Aigul
Shirokov D.
Tokayeva Ulpan

Correctors Svetlana Orlova

Design Zhanar Serikpayeva
Page Makeup Akhmet Altynkul

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan

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

| <http://cajas.kz/>

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

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

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

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

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



MPHTH 21.31.41 04.51.59

S. BULEKBAYEV ¹¹ Abylaikhan Kazakh International Relationship and
International Languages UniversityK. KHALYKOV ²² T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

SPIRITUAL AND MORAL COMPONENTS OF WORLD RELIGIONS AND MODERN SCIENCE

SPIRITUAL AND MORAL COMPONENTS OF WORLD RELIGIONS AND MODERN SCIENCE

Abstract

The article reveals the deep spiritual and moral meaning of the main religions, which is of great importance in the education of modern youth. According to the author, many people fall into various sects because of ignorance of the true meaning of the great religions. The authors base the idea of the need for a program of religious education. The beginning of inter-confessional dialogue is an example of a fruitful dialogue based on the integral method of Ken Wilber. According to the scientist, the application of an integral approach in the field of religion and spirituality has already made it possible to create an Integral spiritual center, where some of the world's leading spiritual teachers, representing all the major world religions, come together to learn from each other. An example of mutual understanding and problem solving in the framework of Western European culture through Sufism is given on the example of the Holland Sufi scholar H. J. Wittevin in the work «Sufism in action: Spiritualising the Economy».

The article also discusses the need to realize that since all the great religions of the world have the same goals and objectives, and therefore to some extent there is a possibility to overcome the crisis through religion, where the world can be saved through religion. Therefore, the world's religions should combine their efforts and develop a plan for the formation of a future integrated society. Unite their efforts to create a single universal civilization, which should be based on faith and spirituality.

Keywords: world religions, integral theory, inter-confessional dialogue, Sufism, religious enlightenment, spiritual progress, science, string theory.

Introduction

The problem of the interaction and dialogue of the world religions today is extremely important. In our opinion, this is because the world in terms of total globalization has become unusually interconnected and interdependent. If earlier people lived in a stable world, where everything was familiar to them and as usual, but today everything has changed. For example, if in the past, you say, born Chinese or Indian, then you most likely were destined to survive for their entire lives in one culture, one religion, often in one province, sometimes in the same house – live, love and die in several spans of the land. But today, in the context of globalization, we have not only freedom of movement, but also the opportunity to be more thoroughly acquainted with any religion of the world, or have the opportunity to immerse ourselves in virtually every known culture, and study it. In the «global village», which is now the world, all cultures, all religions, all sciences are to some extent open and permeable to each other. Knowledge itself is now global. This means that for the first time in history people have access to the entire sum of human knowledge: discovery, experience, wisdom and reflection of all the major world religions and civilizations. All this knowledge is now available to everyone. In short, over the past few decades of the century we have witnessed an unprecedented historical situation: when a modern man is practically has access to all cultures and religions of the world, when a person has, to some extent, the possibility to a quite broad selection.

Methods

The spiritual and moral component of world religions requires clarification of points of view regarding the proximity

or divergence of the paths and purpose of science, religion and art. «In the culture system, the phenomena under consideration act as its subsystems. However, in the general cultural field, they perform various tasks and functions, operate with various methods and approaches, their worldviews differ in different degrees of mobility. What is the specificity of the phenomena under consideration? When a religion is characterized by the greatest stability and constancy, offering an unambiguous and unchanging understanding of the “eternal” questions of being, science is more mobile, and acts as a process of development and increase of knowledge» [1, p. 41].

Results

Reflecting on this new situation, which the modern mankind faces, the eminent philosopher and psychologist Ken Wilber says, «what would happen if we took literally everything that each of the cultures or religions can tell us about human potential – spiritual, psychological and social development, and represented it to all humanity? What would happen if we, based on the sum of the total of human knowledge that is open to us, tried to find important clues to the fundamental understanding of human development? What would happen if on the basis of extensive cross-cultural and interreligious research, we tried to use the experience of all the great traditions and religions of the world to produce all-embracing, universal, or an integrated map, manuals or guidelines that incorporate the best of what is modern humanity» [2, pp. 56–58].

This is very interesting and attractive idea of Ken Wilber, in our view, in recent years found many of his supporters. Their arguments boil down to the following points. Firstly, the world’s religions have

ceased to fully meet the spiritual needs of modern people, since they were created in a different time, in other contexts and for other people. Today the world is different, as well as the human himself, modern man needs another religion, or rather, some spiritual guidance, which correspond to the increased requirements. Secondly, in view of changed circumstances and changed human maybe it will be very good if the best representatives of the three world religions should come together and socialize together, forgetting for a time, historical or contemporary grievances and claims. Thirdly, perhaps, they could learn from each other, and then jointly develop a new spiritual guidance and values that meet the requirements of a modern man. The goal of all religions is one – to make a man better, more moral and perfect, using its divine word. The launch of such a dialogue has been made.

First, it is beyond doubt is that the leaders of many world religions finally managed to get together for the first time in one place in one country named Kazakhstan. We mean the forum of world religions, initiated by Kazakh President Nursultan Nazarbayev. By the way, this forum has become traditional, and the next forum is already being planned. Specifically for this forum, Kazakhstan has built a unique in its architectural design the «Palace of Peace and Harmony».

Second, this is the beginning of uneasy dialogue between different religions. The outcome of this dialogue, despite the fact that it did not led to significant results, was encouraging. Although it would probably naive to believe that the age-old struggle between the religions at once would lead to serious results.

Third, today, we can see the example of a productive dialogue that based on the integral method of Ken Wilber. This man

has managed to create the world's first integral community of scholars – Integral University. According to this scientist, the use of an integral approach to religion and spirituality, made possible to create the Integral Spiritual Center, which brought together some of the leading spiritual teachers of the world, representing all major world religions, and not just to simply listen to each other, but in the first turn to learn from each other. It could be considered as the «teaching for teachers», and it would be one of the most outstanding educational establishments, which could be imagined. In history it has never happened before.

Trying not to get into an argument with these scientists, advocated the creation of new approaches in the field of religion, we can mention only that the World really has changed and it has become a product of human labor. Changes that people made in this world are so grand and ambitious that it is often compared to geological shifts.

Discussion

At the same time, moral and spiritual changes in the parameters of a modern man over the past two millenniums, unfortunately, according to many outstanding leaders of mankind, have not undergone any significant changes. Humanity cannot create better spiritual and moral values that Buddha, Lao Tzu, Jesus and Mohammed did. As reality shows, unfortunately, material progress does not cause automatically the spiritual progress. Human consciousness and culture, as a rule do not keep up with the changes that occur in the material world. A person could not become better morally than it was two thousand years ago. Moreover, there are some signs that it has become worse. All this was not exactly planned progress towards the goals of the

great philosophers of the Enlightenment and the West. Special contribution to these processes was made by the Western economic model based on the culture of individualism, which supplanted the religious culture, and provided a strong impetus for the profit, and for the creation of consumer civilization. This market model extended market relations in those areas that are not relevant to the market. We mean the areas such as state, society, group, education and culture. In the market the main purposes are the interests of a man to maximize profits, in the state, by definition, the public and collective interests should dominate. Spreading of market relations in the field of state and collective relationships inevitably leads to the creation of not just a market economy, for example, like in many post-Soviet states, but also to the construction of a market society. Unfortunately this type of capitalism is very similar by the main parameters to the Latin American type, but not the liberal-democratic type of the West. History shows that in societies in which all areas dominated by market relations, as a rule, the ethical and spiritual aspects are supplanted, not to mention the sacral. Awareness of this problem, in our opinion is crucial to the future of our society. This should be done using programs based on the long-term and well-designed strategy. The success of many countries that have reached phenomenal success, in a relatively short period of time clearly shows that they are achieved through intelligent and farsighted program, due to people's confidence in these programs, also due to the ability to combine the interests of state and business, through intelligent policy based on serious theoretical and ideological grounds. In our view, a good example is the politics of modern China, which course is quite consciously built on

the basis of three philosophical concepts of that country: Taoism, Confucianism and the philosophy of Sun Tzu. Taoism of Lao-tzu is a theory of harmony and balance. Confucianism is a stability and order in society. Teachings of Sun Tzu's philosophy are the philosophy of the greatest success. That is how to achieve maximum success with minimal losses. This culture is consciously woven into the state education system and culture of modern China. The results of this wise and forward-looking policy the whole world can see in the phenomenal success of this country in all areas.

In short, today in our society, we have the need for a large-scale and long-term national program for religious education. The program which would be based on religious grounds, culture, psychology, and the peculiarities of our people. In short, our believers, not in words but in deeds should feel a lively interest in them from the state, which is finally should understand that in the realm of its constitutional responsibility, as a secular state, religious affairs should also be provided. It helps to protect the spiritual health of the citizens from any kind of bacilli on a «religious cover».

It is high time the authorities should take care to ensure the believers produced a strong immunity against the aggression on the basis of faith. «A way to prevent such diseases is known – the “spiritual vaccination” of the population». [3, p. 28] The most effective way is an education. It is very important today, through competent education to reveal the philosophical, spiritual, moral, social and scientific foundations of world religions. Thereby a bold move should be made to eliminate the very possibility of maturing extremists or terrorists from the national youth.

It is generally accepted that the great religions have not only the spiritual and ethical meaning, but also a great social and scientific sense. It is regrettable only that the educational level of our clergy, especially the representatives of Islam, is not high enough. Very often, the level of preaching and worship our mullahs boils down to, either to read the Quran, or hold «Janazah» (The ritual burial of the body after death). Unfortunately, they cannot reveal well the real meaning of this great religion, completeness of its wealth, scientific and social content. This can be explained, but that does not make it easier.

Unlike our country, we can cite many examples where many scholars in the West converted to Islam because in this religion they found answers to many scientific questions. Surprising fact of conversion to Islam of the great French oceanographer Jacques-Yves Cousteau. According to this scholar, only in the Quran he found the answers to the questions that tormented him for years, that is the answer to the explanation of the nature of the Gulf Stream in the Atlantic Ocean. The well-known scholar of Islam Valeria Porokhova says that in the West several prominent scientists, some of them Nobel Prize winners in recent years, accepted Islam. One of the winners, explaining the reason for his conversion to Islam, said that he has found the answer to his problem in the Holy Quran. According to his statement, if he knew the Quran before, he 20 years earlier could have made a discovery for which he received the Nobel Prize. In this regard, we can pay attention on the book «Sufism in Action: Spiritualising the Economy» [4, p. 69]. The author of this book is Hendrikus Johannes Witteveen. This man is a Dutchman by origin. By religion he is a Muslim of Sufi direction.

He did not simply converted to Sufism, but he deeply researched it and wrote his work on the basis of Sufism, which argues that many of the unsolved problems within Western culture have their own answers in Sufism. This statement is made not on the basis of bare assertion, but based on the deeply informed and reasoned evidence. These findings seem very powerful from the views of the outstanding economist of the world, former finance director of the International Monetary Fund, Minister of Finance of The Netherlands, and university professor.

From the viewpoint of modern physics the most appropriate form of keeping and transmission of information is the wave hologram [5, pp. 2–4]. Not only inorganic objects, but also biological systems can be compactly described using it. Theoretically justified and experimentally proved that every biological cell it is both a source and a receiver of the correlative wave holographic information. Based on these representations, modern physicists constructed superstring theory, which also operates with the holographic principle. The basis of the latest unified field theory is the notion of elementary particles as tiny (about 10 times smaller than an atomic nucleus) vibrating superstring in a loop shape, the mode of resonance oscillations of which specifies the type of a particle. «Each elementary particle is composed of a single string that is, each particle is a single string and all strings are absolutely identical. Differences between the particles arise from the fact that the corresponding string are affected by different resonant vibrational patterns. What seems to be different elementary particles, in fact are different “notes” on the main string. Universe that consists of a huge number of these vibrating strings akin to the cosmic symphony. “What seemed different

particles, are in fact “notes” that were performed on the fundamental string. From the position of superstring theory Creation appears boundless orchestra, orchestrated by the transcendent Composer...» [6, p. 113].

This idea of superstring theory has a striking resemblance to the mystical vision of Hazrat Inayat Khan, who was more than a half century ago, wrote this: «The life absolute from which has sprung all that is felt, seen, and perceived, and into which all again merges in time, is a silent, motionless and eternal life which among the Sufis is called Zat. Every motion that springs forth from this silent life is a vibration and a creator of vibrations. Within one vibration are created many vibrations». And also: «When a man observes the life of space, the motion of stars and planets, he learns the law of vibration and rhythm, where everything is perfect and unchanging, he realizes that the space system operates according to the law of music, the law of harmony» [6, p. 86].

As seen from this parallels recent advances of modern science are in harmony with the spiritual worldview that is so clearly expressed in the Sufi Message.

Many modern people are not aware of such facts that the world-famous writers Leo Tolstoy and Ivan Bunin, by the end of their lives converted to Islam. Somehow, this fact that the Great Russian writers changed their religion from Christianity to Islam is almost not raised in the Russian media. It is unlikely to be called unmotivated decision. In this regard we can recall such prominent boxers as Muhammad Ali and Mike Tyson, who once shocked their fans with their original decisions. And finally, most recently the king of pop music Michael Jackson, the hero of hundreds of millions of music lovers in recent years, also converted to

Islam. What lies behind this? Spontaneous random decision or a conscious choice? The desire to shock people with his decision, or was it a deliberate choice of a man who did not find the answers to his spiritual quest and demands within the existing culture and religion, moved to another religion like Islam, because only there he found the answers to the questions tortured him.

Of course, not only Islam has scientific sense, but other religions as well. Including the Bible. Take, for example, the idea of creation of a human from Adam’s rib, which from the standpoint of traditional materialism treated at best as a fantasy or imagination, at worst, as a fairytale. However, in light of new scientific ideas cloning actually is the explanation for an act of the Creator. We have similar examples of deep scientific insights much more in the world religions, which, unfortunately, occur often because of its not deep examination by religious leaders and believers.

Summarizing the following it can be said that only in recent decades, mankind has gradually come to understanding that science and religion are the only alternative ways of comprehending a common reality that people face in their life, and it’s hard to say which of them reflects it most closely. The deeper people penetrate into the mysteries of the universe, the more prepared grounds they get for asserting the possibility of reconciliation the knowledge with the belief, and the need for their mutual benefit. Along with the scientific meaning of the great religions, in our opinion, it should be thoroughly and convincingly revealed for today’s youth the idea that the great religions like Christianity and Islam are the main spiritual basis for the unity of our society. Sometimes in the media we

can see the attacks on religion. Of course it should be seen as a direct attack on the unity of our people and therefore as a threat to the unity of our country. We can quite agree with the well-known Russian scholar of religion Y. A. Mikhailov, who says that when we hear about the ills that plagued our society today, usually what immediately come to mind are alcoholism, drug addiction, substance abuse, low fertility, high mortality, homelessness, addiction to gambling, the fall of morality and legal culture, lack of spirituality, vagrancy, egocentrism, degradation of family, embezzlement, glorification and romanticization of the criminal world, low entrepreneurial activity of the population, the hypocrisy of politicians, etc. [3, p. 185].

Everyone who happened to hear something about what Islam is intolerable to in the social sphere they would recall the whole or the greater part of that list. When you begin to understand, it turns out that many people, especially young people, usually don't know the religious system of social values, in particular Islamic. And finally, it's time to realize that all great religions have the same goals and objectives. It is very well illustrated by the parable of the famous Sufi Jalal ad-Din Rumi. «Once upon a time four friends (Greek, Persian, Arab and Turk) found a coin and decided to buy something popular for all of them. But opinions differed: the Greek wanted to buy "stafil", Persian "engure", Arab "eynab" and Turkish "raisins", and as a result of that difference friends came to blows. Then a stranger offered to buy for them that thing they all like. They agreed and got bunches of grapes. This is the same and this is "stafil", "engure", "eynab" and "raisins" they cried. So the truth that the saints perceive in all religions and that different people called it in different ways, because

of misunderstanding that leads to hostility and war» [7, p. 103].

Conclusion

In general, the address of many people to religion in the world crisis is probably because the only way out of this systemic crisis is seen only through religion, that is, the world can be saved by religion, and often it is deemed the Islam. Mikhailov Y. A says, «that people have in their minds a simple idea: only Islam with its categorical rejection of mismanagement, bribery, embezzlement, all sorts of parasitism by other people will put things in order in the state» [3, p. 205]. Indeed, today there is a growing desire to live in a society of social justice, but due to the lack of clear vision on how to achieve it people consider the only way are the principles of divine law. Modern humanity for their own survival of civilization to a much greater extent than ever before needs a guide, provided by divine institution. Therefore, the world's religions should join efforts and develop a plan of becoming the future of an integrated society. Combine their efforts to create a single universal civilization, which should be based on the faith and spirituality.

It is also clear that the future unified civilization must be based on generally recognized norms of international law and the Charter of Human Rights, established on the basis of elements of all religions and ideologies that guarantee the fundamental freedoms of all men, women and children regardless of their skin color or nationality and are included in this natural and social characteristics of each group of people. In short, all the world's religious doctrines have equal reason to be adequately understood by civilized humanity and its representatives to find a fair assessment, and, of course, to be

tolerant of religious and ideological views of each other. The latter is a key indicator of a genuine democracy in modern society. Hence, the dialogue of religions is a

necessary condition and the urgent need for mental health of modern man, the issue that addressed beyond the political environment.

References:

1. Latysheva J. V. Religion, science and art: a single source and the difference of approaches // Bulletin MGUKI, 7 (27) 2009. – P. 40 – 46. (in Russian)
2. Ken, Wilber. The Integral Vision: A Very Short Introduction to the Revolutionary Integral Approach to Life, God, the Universe, and Everything. – Shambala: Boston & London, 2007. – 227 p.
3. Mikhailov, A. It is time to understand the Koran: Collected papers. – 2nd ed. – Moscow: Ladomir, 2007. – 240 p. (in Russian)
4. Hendrikus Johannes Witteveen. Sufism in Action: Spiritualising the Economy. – Vega, 2003. – 192 p.
5. Tertyshny G. et al. The genetic structure of both the source and destination of the holographic media // Sensors and system. – Moscow, 2000. – № 2. – С. 2 – 8. (in Russian)
6. B., Greene. Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the search for the ultimate theory. 3rd ed. – Moscow, 2007. – 262 p.
7. G. N., Sakheb. The Future of Humanity. Islamic outlook. Translated from English by V. Inozemtseva. Moscow: Free Thought. – 1993, № 1. – PP. 103 – 113.

С. Б. Булекбаев

*Казахский университет международных отношений
и международных языков имени Абылай хана*

К. З. Халыков

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

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИРОВЫХ РЕЛИГИЙ И СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Аннотация

В статье раскрывается глубокий духовно-нравственный смысл основных религий, который имеет огромное значение в деле воспитания современной молодежи. По мнению авторов, многие люди попадают в различные секты из-за незнания истинного смысла великих религий. Авторы основывают мысль о необходимости программы религиозного просвещения. Началом межконфессионального диалога назван пример плодотворного диалога на базе интегрального метода Кена Уилбера. Согласно ученому, применение интегрального подхода в области религии и духовности уже позволило создать Интегральный духовный центр, где собрались вместе некоторые из ведущих духовных учителей мира,

представляющие все основные мировые религии, для того чтобы поучиться друг у друга. Приведен пример взаимопонимания и решения проблемы в рамках западноевропейской культуры через суфизм на примере голландского ученого-суфия Х. Й. Виттевина в работе «Суфизм в действии: духовность в экономике».

В статье также рассматривается необходимость осознания, что если все великие религии мира имеют одинаковые цели и задачи, и потому в какой-то мере есть возможность выхода из кризиса через религию, мир может быть спасен через религию. Поэтому мировые религии должны объединить свои усилия и выработать план становления будущего интегрированного социума, создания единой общечеловеческой цивилизации, которая должна быть основанной на вере и духовности.

Ключевые слова: мировые религии, интегральная теория, межконфессиональный диалог, суфизм, религиозное просвещение, духовный прогресс, наука, теория струн.

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)*

ӘЛЕМДІК ДІНДЕР МЕН ҚАЗІРГІ ҒЫЛЫМНЫҢ РУХАНИ-АДАМГЕРШІЛІК ҚҰРАМДАРЫ

Аңдатпа

Бұл мақалада қазіргі жастарды тәрбиелеу ісінде үлкен маңызға ие негізгі діндердің терең рухани-адамгершілік мағынасы ашылады. Көптеген адамдар ұлы діндердің шынайы мағынасын білмегендіктен түрлі секталарға түседі. Автор діни ағарту бағдарламасының қажеттілігі туралы ойды негіздейді. Конфессияаралық үн қатысудың басы Кен Уилбердің «интегралды әдісі» негізінде жемісті диалогтың үлгісіне ие болады. Ғалымға сәйкес, дін мен руханилық саласында интегралдық тәсілді қолдану негізгі әлемдік діндердің атынан әлемнің жетекші рухани өкілдері жиналып бір-бірінен үйрену арқылы - Интегралдық рухани орталық құруға болатындығына мән берілген. Өзара түсіністік пен мәселелерді шешу батыс-еуропалық мәдениет шеңберінде суфизм мысалында голландық суфий-ғалым Х.Й. Виттевинің "Іс-әрекеттегі Суфизм: экономикадағы руханилық" еңбегі мысал ретінде келтірілген. Мақалада сондай-ақ, егер әлемнің барлық ұлы діндері бірдей мақсаттар мен міндеттерге ие болса, сол себепті қандай да бір дәрежеде әлем дін арқылы құтқарылуы мүмкін, дін арқылы дағдарыстан шығу мүмкіндігі бар екенін ұғыну қажеттілігі қарастырылады. Сондықтан, әлемдік діндер өз күш-жігерін біріктіріп, болашақ ықпалдастырылған социумның қалыптасу жоспарын әзірлеуі тиіс. Ол өз күш-жігерін біріктіру арқылы сенімге және руханилыққа негізделген біртұтас жалпыадамзаттық өркениет құруы тиіс.

Түйінді сөздер: әлемдік діндер, интегралдық теория, конфессияаралық диалог, суфизм, діни ағарту, рухани прогресс, ғылым, ішек теориясы.

Сведения об авторе:

Сағаді Байзақович Булекбаев — доктор философиялық ғылымдарының докторы, профессор ҚазУМОиМЯ имени Абылай хана (Алматы, Қазақстан).
ORCID: 0000-0001-8027-4252
e-mail: sagadi58@mail.ru

Қабыл Заманбекович Халықов — доктор философиялық ғылымдарының докторы, профессор Қазақстан Республикасының Ғылым Академиясының академигі Т. Қ. Жүргенов (Алматы, Қазақстан).
ORCID: 0000-0002-2515-6752
e-mail: kabykh@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Сағаді Байзақұлы Булекбаев — философия ғылымдарының докторы, Абылай хан атындағы ҚазХҚЖӘТУ профессоры (Алматы, Қазақстан).
ORCID: 0000-0001-8027-4252
e-mail: sagadi58@mail.ru

Қабыл Заманбекұлы Халықов — философия ғылымдарының докторы, профессор Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, (Алматы, Қазақстан).
ORCID: 0000-0002-2515-6752
e-mail: kabykh@gmail.com

Author's bio:

Sagadi B. Bulekbayev — doctor of Philosophy, Professor at Abylaikhan Kazakh International Relationship and International Languages University (Almaty, Kazakhstan).
ORCID: 0000-0001-8027-4252
e-mail: sagadi58@mail.ru

Kabykhalykov — doctor of Philosophy, Professor at T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD, Professor (Almaty, Kazakhstan).
ORCID: 0000-0002-2515-6752
e-mail: kabykh@gmail.com



STURUA'S INTERPRETATION OF BECKETT'S ENDGAME

MPHTI 18.45.01

M. VASADZE ¹

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

STURUA'S INTERPRETATION OF BECKETT'S ENDGAME

Abstract

Robert Sturua accomplished his vision of Beckett's two plays at the Rustaveli Theater in XXI century. *Waiting for Godot* was staged in 2002, and the premiere of *Endgame* took place at the end of February 2020.

Robert Sturua always begins his work with in-depth analysis, development, editing of a text. The *Endgame* has been implemented by the same principle and the director created the stage text. In the performance one may recognize phrases from *the Book of Revelation*, from *Waiting for Godot*, and sometimes the phrases of Sturua himself. Despite of changes, Sturua presented on the stage a deep, philosophically existential farce, morality play, and sometimes a carnival atmosphere. There are not so many such Beckett's staging in the theater world by its meaning, form or structure.

While carrying out changes, Sturua retained the rhythm, musicality, and rhythmic sound of Beckett's text. In the performance the same texts, the same actions are not repeated with the same frequency as in Beckett's play. In Sturua's performance the sense of destruction and the apocalypse is more tangible and frightening. The interpretation of *Endgame* by Robert Sturua is an apocalypse, the end of the world, a warning to humanity... And the form goes beyond morality play, carnivalism, interactivity, epic and non-epic, and even beyond the maestro's theatrical language itself.

Keywords: Beckett, Sturua, Theatre of absurd, Interpretation, Theatrical language.

Introduction

The Theatre of the Absurd, as a term and direction in theatrical art, was first

defined by Martin Esslin in his book "The Theatre of the Absurd". In his opinion, absurdist playwrights should not be

considered as representatives of any direction or school. They combine a mature perception of existence, life and history. The absurdists have mastered and used all the genres, forms or methods that have existed in the history of drama since ancient period and created their original direction [1]. In Georgia, interest in “absurdists” or other contemporary direction dates back to the 1990s, after the collapse of the Soviet Union. Samuel Beckett definitely was among them.

Samuel Beckett’s drama gives variety of interpretations. In XXI century Robert Sturua carried out his vision of two plays by Samuel Beckett at the Rustaveli Theatre (Tbilisi). “Waiting for Godot” premiered in 2002, and the premiere of “Endgame” was held in late February 2020. The director dedicated the play to the memory of his childhood friend and creative collaborator, composer Gia Kancheli.

“Waiting for Godot” is one of Robert Sturua’s masterpieces. It was a play that will never be forgotten, both by form, mannerisms, content, directing vision, as well as the acting mastery that accurately expressed the director’s concept.

The “Endgame”, of course, is staged in Sturua’s theatrical language, stylistics, form. The theatrical language created by Sturua remains unique among the styles on the contemporary world theatre map. And in this play, there is a lot of findings in terms of the director’s theatrical language.

The director always starts working on the play with in-depth analysis and editing of the text. He also put “Endgame” on the same principle. He translated the play together with Nino Kantidze, created a stage text in which you can read the phrases from: St. Johns Revelation (Apocalypse), “Waiting for Godot”, and can directly recognize Sturua’s discourse. Despite the movement,

additions, abbreviations of the phrases, Sturua presented a Beckettian in-depth, philosophically-existentially-absurd farce, moralite, and even sometimes a carnival atmosphere on stage. There is not so much such a stagings of Beckett in the world theatre in terms of content, form and structure.

Along with the changes, Sturua retained the musical and rhythmic sound of Beckett’s text. The same phrases and the same action in the play are not repeated as often, as at Beckett’s. Sturua made the breathtaking, inexhaustible, uninterrupted sense of infinity more accentuated in his staging, and the feeling of the shaking, destroy, world apocalypse - even more apparent and horrible. It is noteworthy that, unlike the Beckettian finale, Sturua’s ending is relatively “brighter” and “hopeful.”

Methods

As soon as Beckett’s “Endgame” is over, the reader has a lot of questions, the author asks himself. That’s why Beckett is a great playwright - he lets you stay with a choice. Will Clov even be strong enough to leave Hamm, to abandon him? I will borrow Esslin’s thought and say that this is what creates the dramatic tension in the play [2]. If Clov leaves, Hamm will die, actually no one is alive except Clov, so who will take care of him? Food supplies are also ending. If Clov goes, he will not only kill Hamm by it, but also commit suicide.

Sturua interpreted “Endgame” as an apocalypse, the end of the world, a warning to human race. The form transcends monodrama, moralite, carnival, intertextuality, epic and non-epic, as well as the theatrical language of Maestro himself. The stage director pushed biblical, Holy Writ references in Beckett’s play while editing the text, shifted the

accents, and made his concept and saying clearer. By the end of the play, a little boy appears on the far horizon, leaning to a rock and looking at his own belly button. In the French edition (Beckett first wrote the play in French, then in English), in dialogue between Hamm and Clov, Clov informs Hamm that he sees the little boy in the telescope. In a desolate, lifeless environment, where time stood still, appears a little boy - a spark of hope for the future life...

The starting point of Sturua's concept is this episode. Stage director turned the hopeful future into a boy dressed in a white shirt as Christ. The play began and ended with the advent of Christ. Hamm orders Clov to execute: Clov shoots Christ with the gun, which Hamm previously wanted to kill himself with. Mankind, again doomed the Son of God, who was to save it.

Results

Regardless of age, Robert Sturua is a young creator. He is in a constant improvement and search of an expression form or method. In the "Endgame", director, along with others (editing, far and close views), used the "set shot" method and "darkening". The frozen images, figures evoked in me the association of inhabitants from Pompeii, a dead city covered with lava.

An interesting fact is that director never "betrays" the playwright. He will thoroughly understand the author's text and will highlight what ordinary readers cannot "see". Robert Sturua did not change the cast image - Hamm, Clov, Nagg and Nell, and left them as at Beckett's. By replacing textual accents, with small changes, he made it more comprehensible to the viewer. Sturua's Hamm and Clov are clowns, which can also be read at Beckett. While creating Nell and Nagg characters on

stage, director made changes. At Beckett, they are grotesque-sentimental, oafish scum. Sturua shortened Nells and Nagg's text, left the characters grotesque, but overall gave them more romantic touch, especially to Nell.

Miron Shvelidze's stage design blends harmoniously with Sturua's concept. At the poster and program, director and designer used Goya's famous cycle "Caprichos" etching "The Sleep of Reason Produces Monsters". This way the audience is been informed before entering the theatre: neglect of the mind and thinking by a man raises monsters and causes an apocalypse... Remarks are most important in Beckett's plays, which is foreseen by director and set designer. The description of set design, shown by Beckett is preserved, with only one detail added. In the depths of the stage, a grey gate erects, with an angel on top, holding a trumpet in his hand. "At once I was in the Spirit, and there before me was a throne in heaven with someone sitting on it." [3]. The gate is perceived as a gateway to hell or paradise. Beyond it, through the shadows and light, there is paradise or hell shown, from which mankind (the spectators) sometimes see, Christ, and sometimes, the satanic ghosts appear. The director and designer turned the window from Beckett's play, from which Clov uses a telescope to monitor the world and then destroy the even spark of life on the earth or water, into a gateway. The trumpet angel is also from Beckett's play.

Stage lighting has a major significance in Robert Sturua's plays. The lighting created by director reminds you of a painting, in which the gradation of colors, tones, lights and shadows accentuate the viewer, making the saying as clear as possible.

For years, Gia Kancheli have been

creating music for Robert Sturua. The music for the performance, dedicated to the memory of friend, was selected by Maestro himself. In order to express the inner, spiritual world of the characters of Hamm, Clov, Nagg and Nell, to emphasize the different episodes, Sturua selected musical fragments from Schumann ("Album for the Young", "Carnival"), Tchaikovsky ("Old French Song"), Greek chants "Kyrie eleison", musical phrases from Bach, Schubert, Elgar and Gershwin.

Discussion

Painting, lighting and music are the most important components of Robert Sturua's theatrical language. I will make a paraphrase of Peter Brook [4. 165.] and say that lighting and music at Sturua are neither superfluous nor less, just as much as it takes to express a concept. The lighting in the play matches the feeling of the apocalypse, foreshadowing evil, horrible, shocking mood. By color gradation, focusing on the specifics of the scenery, director imagines an infinite cosmos – with the moon and stars (planets), or paints the atmosphere of the prison, or raises a huge wave of the ocean on the stage. The sense of gloom in Beckett's play is outstandingly reflected in the set design and lighting of the performance.

In one scene, at the sound of an alarm clock ringing, Clov tells Hamm: It will be useful to replace the trumpet at the Second Advent. At Beckett these words sound ironic, but director has given a completely different sense to it. Moreover, at the very beginning of the play, Sturua inserted a phrase from - *St. John's Revelation*: "After this I looked, and there before me was a door standing open in heaven. And the voice I had first heard speaking to me like a trumpet said, "Come

up here, and I will show you what must take place after this."... [5] And, he told us directly that what happens in the world today is apocalypse, the end of the world...

The scenography preserves description of Beckett's remarks. Black and white old phone devices was added to the scenery (there is also notifications about the phone call in the play). Ironically, Beckett talks that Hamm and Clov have a mission to destroy life on Earth. Sturua concretizes Beckett's generalized philosophical view of choice and mission, making it more grotesque. Hamm and Clov by Sturua twice contact "supervisors" (or superior) by phone. The director has assigned a double task to Hamm and Clov in expressing their fear and anxieties about the "supervisor". Actors have to play how they are really scared by supervisor, and at the same time, show ironically-sarcastic attitude. The phone will be acting for the second time, almost at the culmination. Hamm calls the "supervisor" and asks for a blast – What a problem is one blast!

Dressed in a black smoking in Sturua's performance, "blind" Hamm in the dark glasses is so-called Senior Clown. Clov is "junior" - enslaved by the "senior" clown. Close to the ending, Clov, who loves order in everything, appears in a long robe, a hat, leather boots and a cane, trying to protect himself from Hamm's "slavery", reminds of a secret service agent from the 1940s-50s of XX century. In the finale, he again is in a straw hat with red and yellow clothes. Their "clownery" nature comes from Beckett's play as well. Despot Hamm and his order-loving servant are not only subservient to each other, but also obey to the will of "supervisor", both at Beckett and Sturua. They both are slaves by nature. They both want to escape from this slavery. The solution is one - complete extinction of life in the world. They have been left no

other choice. They even immediately kill the flea in Clov's pants, as it can become a precursor to prolonging life.

The director added one episode to the play – “Once at the Cemetery”, the burial of Clov's girlfriend. The mourning clown, like the whole episode, is romantically-grotesque. Director exaggerates Clov's love for order. Order first and foremost! Became Clov's motto. In one episode, Sturua turns Clov into dictator-usurpers servant. Moreover, Clov himself had been transformed into a clown with these qualities. With a background of Sarah Leanders, Goebbels' favorite singer, song “Avon Gehat Diet Celt Nietzsche Unter” Clov marches like a soldier! Order first and foremost! - says Clov-clown. He jumps up, squirms, and strikes the trumpet angel with a cane. The director's reference is clear and understandable – “That's where mankind aspires”! At this time, the sound of grunts is heard - frightened Clov runs to Hamm, jumps on his knees and hugs him. He asks for help to the oppressor. Hamm asks, “Just tell me, what you want?” Clov: “I know that order will be established anyway”. Hamm: “Freedom doesn't get used to order!” Clov: “People, people, you see!”... The sound of applause. The director made it clear to us in this episode: both order-loving Hitler and Stalin, were applauded, by people, who are the crowd, echoing what you shout to it. Hamm and his parents couldn't stand each other. Especially father and son. Despot (Hamm) is more loyal to his mother. However, such behavior in infancy and childhood is due to the attitude of the parents towards Hamm (Freud). At Sturua's staging Nagg is a clochard, ragged, the result of Hamm's revenge. They don't change the sand, or give him porridge, just “throw up” the petrous cracker, as if he is as a stray dog. Nagg has made a great contribution to

Hamm becoming a despot. Nagg and Clov complot against Hamm by the final, e.g. organizing a riot. They recall to the story of Peggy to remorse Hamm. Peggy, who probably was Hamm's girlfriend. According to Sturua, Peggy is a prostitute who goes to Hamm asking for a lamp. But uncompromising Hamm refuses.

Conclusion

Beckett, who was Irish with a good Catholic education, rejected the faith of God. Nietzsche's thesis (then developed and still relevant and popular today) “God is dead!” became acceptable for playwright as well. The modern era (after the existentialists to the present day) has said nothing new. The world that remains without God, impersonal, suffering from “mass psychosis” will die! Beckett wanted to say that too, as did Sturua, but unlike Beckett, Robert Sturua believes in the existence of God's goodness.

Sturua began and ended the play with the advent of Christ. Together with other, it encapsulates the form of expression, the form of representation, the structure. Clov shoots Christ with the gun, which Hamm previously wanted to kill himself with. Mankind, again doomed the Son of God, who was to save it. At the Greek chant “Kyrie eleison”, a boy-Christ enters in white clothes, and takes a Bible, which he put on the proscenium at the beginning of the play. Hamm angrily orders Clov - Shoot, kill him, they'll spawn, and than nothing helps us! Clov scruples, but as part of a “true” colorless mass, he still is a slave, and so he shoots – to love, kindness, purity, the future of mankind and the world. The little boy-Christ, seems to give up. Through the darkening, director creates the impression of a gloom, the music sounds up to crescendo, and an amazing and terrifying picture emerges for the viewer at

the same time. A huge wave is rising on the proscenium. Behind the wave, the ghosts of Hamm, Clov, Nagg and Nell can be shaped ... Again, darkening, than lighting, and all the characters of the play appear on stage. The game is over ... The “apocalypse of our days” is over...

P. S. The premiere of the play took place on 21.03.20, when Covid19 virus already existed in different countries, but has not yet been declared a pandemic.

References:

1. Эсслин М. Театр Абсурда. (Esslin M. The Theatre of Absurd)
URL: http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/#_Toc398482371 (Accepted 02.04. 2020).
2. Ibid.
3. St. John Revelation (Aapocalypse), (2), Chapter Four. <https://www.biblestudytools.com/revelation/4.html> (Accepted 07.04.20).
4. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. Ст. 165. (Brooke P. The Empty Space. M. “Nauka”. 2003. P.165)
5. St. John Revelation (Aapocalypse), (1), Chapter Four. <http://www.biblestudytools.com/revelation/4.html> (Accepted 07.04.20).

М. А. Васадзе

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

«КОНЕЦ ИГРЫ» БЕККЕТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОБЕРТА СТУРУА

Аннотация

В XXI веке в Театре Руставели Роберт Стуруа дважды осуществил свою интерпретацию Сэмюэля Беккета. Пьеса «В ожидании Годо» была поставлена в 2002 году, а премьера пьесы «Конец игры» состоялась в конце февраля 2020 года. Стуруа всегда начинает свою работу с углубленного анализа, разработки, редактирования текста. «Конец игры» («Эндшпиль») был реализован по тому же принципу, и режиссер создал сценический текст. В спектакле можно узнать фразы из *Книги Откровения*, «В ожидании Годо», а иногда и фразы самого Стуруа. Несмотря на изменения, режиссёр представил на сцене глубокий, философски экзистенциальный фарс, абсурд, моралите, а иногда и карнавальную атмосферу. Таких постановок Беккета по своему значению, форме или структуре в мировом театральном пространстве очень мало. Режиссёр сохранил рифму, музыкальность и ритмику текста Беккета. В постановке один и тот же текст и одно и то же действие не повторяются с той же частотой, как у Беккета. Но в спектакле чувство разрушения и апокалипсиса более ощутимо и более пугающе. Интерпретация Стуруа «Конца игры» – это апокалипсис, конец света, предупреждение человечеству... А форма спектакля выходит за рамки моралите, карнавализма, интерактивности, эпичности и неэпичности и даже выходит за рамки театрального языка самого Стуруа.

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

М. А. Васадзе

*Шота Руставели атындағы Мемлекеттік театр және кино университеті
(Тбилиси, Грузия)*

БЕККЕТТІҢ «ОЙЫННЫҢ СОҒЫ» ШЫҒАРМАСЫ РОБЕРТ СТУРУА ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНДА

Аннотация

XXI ғасырда Руставели театрында Роберт Стуруа Сэмюэл Бекетті сахналауда екі рет өзінің интерпретациясын жүзеге асырды. «Годоны күту» спектаклі 2002 жылы қойылып, ал «Ойынның соңы» спектаклінің премьерасы 2020 жылдың ақпан айының соңында шықты. Стуруа әрқашан өз жұмысын мәтінді терең талдаудан және өңдеуден бастайды. Ойынның соңы («Эндшпиль») дәл сол принцип бойынша жүзеге асырылып, режиссер онда сахна мәтінін жасады. Спектакльден *Аян кітабынан*, «Годоны күту» және кейде Стуруаның өз сөздерін біле аласыз. Өзгерістерге қарамастан, режиссер сахнаға терең, философиялық экзистенциалды фарс, абсурд, мораль, кейде карнавал атмосферасын ұсынды. Әлемдік театр кеңістігінде құндылық, форма немесе құрылым тұрғысынан Бекеттің мұндай туындылары өте аз. Режиссер Бекетт мәтініндегі рифмді, музыкалық және ырғақты сақтады. Өндірісте бірдей мәтін мен бірдей әрекет Бекеттегі жиілікпен қайталанбайды. Бірақ пьесада жойылу сезімі мен апокалипсис анағұрлым айқын және қорқынышты болады. Стуруаның «Ойынның соңы» түсіндірмесі апокалипсис, ақыр заман, адамзат үшін ескерту... Ал қойылым формасы мораль, карнавализм, интерактивтілік, эпикалық және эпикалық емес, тіпті Стуруаның өзіндік театр тілінен де асып түседі.

Түйінді сөздер: Бекетт, Стуруа, абсурд театры, интерпретация, театр тілі.

Author's bio:

Marina (Maka) Vasadze — Doctor of Arts, Theatre critic, Researcher of Theatre history, Blogger, Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, President of “Union Culture”, General secretary of the International Association of the Theatre Critics of Georgian Section (IATC), (Tbilisi, Georgia).

ORCID: 0000-0002-7318-3288

email: vasadzemaka@gmail.com mvasadze@tafu.edu.ge

Автор туралы мәлімет:

Васадзе Марина (Мака) — өнертану докторы, театр сыншысы, театр тарихын зерттеуші, блогер, Шота Руставели атындағы Мемлекеттік театр және кино университетінің қауымдасытырылған профессоры, «Мәдениет» одағының президенті, Халықаралық театр сыншылар қауымдастығының (IATC) Грузия секциясының Бас хатшысы (Тбилиси, Грузия).

ORCID: 0000-0002-7318-3288

email: vasadzemaka@gmail.com mvasadze@tafu.edu.ge

Сведения об авторе:

Васадзе Марина (Мака) — доктор искусствоведения, театральный критик, исследователь истории театра, блогер, ассоциированный профессор Государственного университета театра и кино им. Шота Руставели, президент союза «Культура», генеральный секретарь Международной ассоциации театральных критиков Грузинской секции (IATC) (Тбилиси, Грузия).

ORCID: 0000-0002-7318-3288

email: vasadzemaka@gmail.com mvasadze@tafu.edu.ge



МРНТИ 18.31.07, 18.31.09

ДЭМИЕН ХЁРСТТІҢ ӨНЕРІ ЖӘНЕ МИФОЛОГИЯ КОНЦЕПЦИЯСЫ

К. Ә. БАЙГУТОВ ¹¹ Хаджеттепе Университеті
(Анкара қ., Түркия)

ДЭМИЕН ХЁРСТТІҢ ӨНЕРІ ЖӘНЕ МИФОЛОГИЯ КОНЦЕПЦИЯСЫ

Аңдатпа

Бұл мақалада Дэмиен Хёрсттің шығармашылық өнері мен «өлім» және «мифология» концепциясына назар аударылған. Белгілі бір концепт арқылы өнерде кездесетін интеграциялық сөздердің байланысы тек айтылып қана қоймай оның тәжірибеде қалай жүзеге асқаны туралы пікірлер келтірілген. Дэмиен Хёрст әлемнің ең танымал суретшісі, концептуалист, коллекционер, өнертанушы. Нақты айтқанда грек фэлсафа адамдардың айтқанындай «олимп» шыңына жеткен адамдардың бірі. Шыңға шығу екінің бірінің қолынан келе бермесі анық. Ол өзінің «өлім» концепті арқылы адамның ішкі жан дүниесіне психологиялық, философиялық, экономикалық, социологиялық және т.б. тұрғыда әсерін тигізді. Көптеген суретшілер өмірінің соңына дейін шығармашылығы бойынша зерттелетін бірнеше тақырыптық сөздерге мән береді. Біреуі адамның психологиялық мінез құлқын зерттесе, біреуі адамның табиғатқа деген әсерін зерттейді. Хёрст болса бір концепттен, екінші бір концептті дүниеге алып келіп отыр. Әрине бұл жаңашылдық емес, бұл ескіні жаңарту деп түсінсек те болады. Ескі күйді одан да әсерлі, әдемі, ерекше етіп көрерменге ұсыну.

Дэмиен Хёрсттің идеясы арқылы, бүкіл әлемдік мифологиялық оқиғалар ортаға жиналды және де ол әрбір мифтік кейіпкерге шығармашылық туынды жасады. Оның осы жасалған мифологиялық жұмыстарына кескіндемелік анализдік талдаулар жүргізілді. Анализ жасалған туындылардың арасында «құмыра ұстаған демон», «Кронос өз балаларын жұтуда», «аңыз және миф», «басы шабылған Медуза», «Циклоптардың бас сүйегі» және де «Андромеда және теңіз құбыжығы» атты жұмыстары бар. Өткен ғасырлардың суретшілері мен мүсіншілерінің аталып өткен мифологиялық оқиғалардың тақырыптарында жұмыс істеген туындыларына салыстырмалы тұрғыда ортаға алынып, олардың ортақтығы мен айырмашылықтарына мән берілді.

Трек сөздер: Дэмиен Хёрст, өнер, мифология, өлім, кескіндеме

Маған ұнайтыны, тіпті осы тіршілік иелерінің ішкі қалыптарын көрсете, олар әлі де құдыретті және бір нәрседен үмітті бір күйде тұр. Сондықтан олар қияли фэнтези мен мифке қарағанда, шынайы болып көрінеді. Олар бізге нақты бұл өмірде көмектесе алатын сияқты.

Дэмиен Хёрст

Кіріспе

Дэмиен Стивен Хёрст – ағылшын суретшісі, кәсіпкер және өнер коллекциясын жинаушы. 1990 жылдары Ұлыбританиядағы өнер сахнасында үстемдік еткен Young British Artists тобында жас суретшілердің бірі болды. Ол қазіргі таңдағы өмір сүріп жатқан ең бай суретшілердің бірі болып табылады. 1990 жылдары оның мансабы коллектор Чарльз Саатчимен тығыз байланысты, бірақ 2003 жылы өсіп келе жатқан қарама қайшылықтар басталып, қарым-қатынас аяқталды [1].

«Өлім» концепциясы – Хёрст шығармашылығындағы басты тақырып. Оның жұмыстарының арасында өлген жануарлардың түрлері көп [2]. Мысалға, акулалар, қойлар мен сиырларды арнайы химиялық сұйықтық формальдегидте сақтаған. Олардың ішіндегі ең танымалы – «өлімнің физикалық күйінің тірі қалыпта болуы» атты жұмысы, 14 футтық (4,3 м) жолбарысты акуласы формальдегидке батырылған. Ол сонымен қатар дөңгелек бетке жәндіктерді жинап, оларды жабыстыра бір ортаға жинаған. Дөңгелек тәріздес картинасын жасаған.

2008 жылдың қыркүйегінде Хёрст бұрын-соңды болмаған қадам жасады, ол Sotheby's аукционында өзінің «Beautiful Inside My Head Forever» атты шоуын өте қымбат бағаға сатты. Аукцион 111 миллион фунт стерлинг (198 миллион доллар) жинады, бұл тек бір суретшінің ғана жұмыстары. Сонымен бірге Хёрсттің «алтын бұзау» атты шығармасы 10,3 миллион фунт стерлингтегі бағаға сатылды.

1999 жылдан бастап бірнеше жағдайларда Хёрсттің шығармалары плагиат ретінде қарсылық білдірді және дау тудырды. Оның «әнұран» атты мүсіні баланың ойыншығынан жасалғанына байланысты, яғни бағалы металдан жасалмағаны үшін сатып алушы коллектор Хёрстті сотқа берді. Бірақ бұл келеңсіздікті сот отырысынан тыс шеше алды [3].

Өлім тақырыбынан іс жүзінде ауытқымайтын Дэмиен Хёрсттің мүсіндері мен инсталляцияларына қарағанда, оның кескіндемелік картиналары бір қарағанда әдемі, талғампаз және өмірді қуаттайтын болып көрінеді.

Зерттеуші Кэлвин Томкинс, Хёрсттің шығармашылығына байланысты мынадай пікір білдірді: *«картинадағы түрлі-түсті шеңберлер Хёрсттің сауда белгісі болды, тақырыбы өлім мен ыдырау болып табылатын заттарға қарсы бір белгі. Ешқандай екі дақ түстер бірдей болмағандықтан, бұл суреттер үйлесімділік пен түс балансынан және барлық басқа эстетикалық идеялардан босатылады, барлығы жарнамалық постерлер сияқты қуанышты, жарқыраған сәуле шығарады»* [4, 3 б.].

Әдістер

Дэмиен Хёрсттің шығармашылығына қатысты қазіргі таңда көптеген өнертану зерттеушілері ғана емес, сонымен қатар басқа алаңдағы ғылым адамдары да Хёрсттің өнер туындыларын зерттеуде өзіндік ой пікірлерін ғылыми, мәдени,

психологиялық, философиялық тұрғыдан, былайша айтқанда жан жақты көзқарастар білдіруде. Оның өнер әлеміне келген күнінен бастап өзіндік жұмыс жасау әдіс тәсілдері ерекше саналды. Атақты суретшінің жанында жүріп білім алып жатқан жастар мен бірігіп жұмыс жасап жатқандары қаншама. «ХЕРСТ» туындысын жүзеге асыруда көптеген суретші, мүсінші, керамикашы, дизайнерлер және т.б. өнер адамдарының білімін толықтырып, қалыптасуына «Дэмиен Хёрсттің әдіс тәсілдері» теориялық және практикалық тұрғыдан үлкен септігін тигізді. Мысалыға келтіретін болсақ, бір білім ошағы болып есептелетін үлкен шаңырақ иесі Университет болса, сол оқу орнының бір саласы бойынша көптеген әдіс тәсілдерді үйрене отырып толықтырылған маман иесі атансаң, мұндағы қарастырылып отырған «ДЭМИЕН ХЕРСТ» есімі де өнер саласындағы ерекше орыны бар оқу орыны десек қате болмас. Неге десеңіз бұл есім әлемдегі танымал маркаға айналған.

Бір идеология арқылы, яғни бір қарапайым концепттің өзінен системалық тұрғыдан интеграциялық байланыс пайда болады. Мұнда айтылып отырған бір сөздің өмір сүру ұзақтығы көпке жетпес, уақыт өте келе қандай сөз болсын жалғыз қалыпта қалса, бұл өлімге ұшырайды. Сондықтан әрбір қарастырылған концепттік сөзден үлкен бір әлем байланысы туындайды. Дэмиен Хёрсттің шығармашылығының басталу сәтінен бастап қазіргі таңға дейінгі қолданылған концепті «өлім» болып келеді. Бұл концепті арқылы өнер әлеміне толыққанды өзгеріс алып келді. Тақырып жағынан қайғылы, түсі суық бір туындыларға толы деп есептелгенімен, суретшінің жасаған

туындылары суық түсте емес, өмірге толы жарқын түстермен бейнеленген. Яғни жарық жарқын түс өмірдің қайнаған көрінісін берсе, ондағы қолданған жәндіктерден бастап химиялық қоспаға формальдегидтке батырылған жан жануар өлі күйінде. Негізгі идея мен әдіс тәсіл мынада десек болады, суретші инсталляциялық техниканы қолдана отырып, жабық бір төртбұрышты көрінетін алаңға кесілген жан жануардың (сиыр) басын қояды. Бастың бастапқы кесілген күйінен бастап, оның шіріп, сүйекке айналғанға дейінгі процесін видео өнері арқылы түсіріп жүзеге асырады. Мұндағы айта кететін маңызды мәселе мен жағдай мынада, өлім концепті арқылы қайтадан жаңғырылған тіршілікті өмірді көрсету. Бастың кесілген күйінен шыбын шіркейлер пайда болып, содан кейін ондағы шыбын шіркейлер жабық алаңның ішінде өліп, одан кейін олардың орны құрт құмырысқаға айналып бастың сүйек қалпына келгеніне дейін бұл процессті адамдарға ұсыну. Дэмиен Хёрсттің жұмысында қолданған әдіс тәсілі мен концепті арқылы өнер туындысын тамашалауға келген көрермен өмірдің мәнісін түсініп, өлім мен өмірге қатысты ой пікір адамдардың санасына әсерін тигізери сөзсіз.

Суретші тақырыпты өзіндік әдіс тәсілімен жасаса, ал ол туындыны саралап, жан жақты пікір білдіріп, қорытындылап басқа ғылым салаларымен байланыстырушы зерттеуші ғалымдардың теориялық тұрғыдан қолданылған әдістері де бар. Соның бірі ретінде зерттеуші Колин Ренрю, Мишель Джей Бойд және Яаян Морлейдің «Өлім ритуалдары, әлеуметтік тәртіп және ежелгі әлемдегі археологиялық өлімсіздік» атты кітабында Дэмиен Хёрсттің «өлім»

концепциясы мен туындыларына қатысты мынадай тұжырымдама берген: *«Барлығымыздың басымызға белгілі бір қиын жағдай түскенде өлімнен құтылып шыға алмауымыз сөзсіз. Өлімнің дәмін тірі жандыларының барлығы көреді. Бұл түсінікті ескере отырып суретші, мүсінші Дэмиен Хёрст «тірі адамның ойлау қалпы өлі күйінде физикалық тұрғыда мүмкін емес» атты туындысы 1992 жылы Лондон қаласындағы Серпентин галереясында көрерменге ұсынылды. Материалдық тұрғыда ұсынылған бұл туынды көпшіліктің ойында бірнеше сұрақтар туындатты, яғни сұрақ жауапсыз қалды. Өйткені көрермен формальдегидке батырылған ақулаға қарап, оның бір жағынан тірі, екінші жағынан өлі күйінде екенін көрді. Американдық композитор Чарльз Айвз өлімнің тура осы қалпына қатысты 1906 жылы өз ойын білдірген болатын. Ол адамның ойлау процесінен туындайтынын атап көрсетті. Бұл біздің жеке дара қасиетімізді анықтайтды» деп жазды [20, 1 б.].*

Зерттеушілер беріліп отырған сөздер арқылы философиялық тұрғыда көзқарас тудырып, өнер туындысын тек қалыпты бір форма ретінде қарамай оны басқа қырынан ойлауды ұсынуда.

Дэмиен Хёрсттің «өлім» концепті мен басқа концепттер арасындағы байланыстар өте көп. Соның ішінде мифологиямен байланысы ерекше бір орында. Суретші мифологияның жандану процесі шынайы түрде сан ғасырлар бұрын жүзеге асып, уақыт өте келе өлімге ұшырағанын айтып өтсе, қазіргі таңда осы мифологиялық кейіпкерлердің барлығы басқа әлемнен тіріліп келген секілді деп айтады.

Бұл зерттеу жұмысымда Дэмиен Хёрсттің мифология тақырыбына

қатысты жасаған шығармашылық туындыларын саралай отырып, әрбір жасаған жұмысының өткен тарихы мен қазіргі таңдағы қалпын, яғни уақыт өте келе оның деградацияға ұшырауы, сонымен қатар эволюциялық өзгерісіне мән беріліп салыстырмалы талдаулар жасалған. Сонымен қатар, Хёрст осы мифологиялық туындыларды жасай отырып қазіргі таңдағы өнер әлемінде қандай орын қалдырды, сол туындыларды өткен ғасырлардағы суретші мен мүсіншілер қалай жүзеге асырды және туындыны жасау барысында қандай пікір қалдырғанына қатысты теориялық ғылыми талдау әдістері қолданылды.

Нәтижелер

Дэмиен Хёрсттің мифологиялық кейіпкерлерінің бастау тарихы оның өлім концепциясымен толық байланысты. Ол өзінің көптеген туындысымен, идеясымен мифология концепциясын ерекше бір орынға қоя отырып, бүкіл әлемге паш етті. Хёрсттің карьерасындағы ең танымал, әрі ең мықты көрмелердің бірі де бұл Венециядағы Палаццо Грасси.

Көрменің негізгі идеясы мен тарихы б. з. бірінші және екінші ғасырларда Антиохияда өмір сүрген, аты аңызға айналған Сиф Амотан II байланысты. Амотан бостандыққа ие болған бай адам ретінде танылып, дүниенің шар тарапынан әртүрлі артефакттарды коллекциялаумен айналысады. Амотанның бүкіл қазынасы, жан жақтан жиналған комиссиялық, көшірмелік бұйымдар, сатып алынған және тоналған заттар, барлығы бірлік Apistos (грек тілінен аударғанда «ақылға сыймайтын», деген мағынаны білдіреді) есімді үлкен кемеге жүктейді. Кеме Үнді мұхитына аттанған соң батып, ондағы бүкіл

қазыналар тереңдікке кетіп қалады. Мұнда уақыт пен ыдырау механикасына сәйкес бүкіл миф пен аңыздардың тарихы дәл осы теңіздің түбінен шыққан секілді болып көрерменге ұсынылады. Екі мың жылдан кейін кеменің батып кеткен апат орыны табылды, онжылдық су астындағы қазба жұмыстары және қалпына келтіру істерінен кейін бүкіл қазынаның барлығын көрме орнына жеткізілді.

Палаццо Грассидің ішіне кіргенде,



Сурет 1. ДЭМИЕН ХЁРСТ, «Құмыра ұстаған Демон» (экспозиция), мүсін, шайыр бояуы, 1822 x 789 x 1144 см. Венециядағы Palazzo Grassi, 2014
Интернет желісі: <https://bit.ly/3dYD1QZ>

алпыс футтық бойлы, үш қабатты атриумды толтыратын жалаңаш, тырнақты, бассыз (демон) құбыжық кездеседі (Сурет 1).

Демонның денесіне теңіз фаунасының қалдықтары жабысқан. Денесінде миға ұқсас маржандар, анемондар,

мадрепорлар және де теңіз құрттары бар. Бұл жәндік иелері мен фаунасы құбыжықтың терісінен өсіп шыққан бір түрлі инфекциялық жұқпа сияқты.

Биіктігі он сегіз метр болып тұрған бұл монументалды фигура қола металынан жасалған. Мүсінді 1932 жылы Тигр алқабының қазба жұмыстары кезінде тапқан. Сипаттап алатын болсақ, қорқынышты ашылып тұрған аузы мен көзі орнынан шығайын деп тұрған тәрізді бір демон ретінде суреттеледі. Оны кезінде вавилондықтар Пазузу, «жел патшасы» деп айтқан. Бұл мифологиялық фигураның тарихында қанаттары мен шаянды құйрығы, сонымен бірге жыныстық бөлігі жылан тәріздес болған. Дэмиен Хёрсттің туындысына қарайтын болсақ, бұл айтылған дене бітімдері кездеспейді.

Мүсіннің үлкендігіне қарап тұрып, оның басының кесілгенін байқайсың (Сурет 2).

Бұл бас оның денесінен бірнеше метр жерде жатыр. Егерде бұл демонның басын біріктіріп қарайтын болсақ, онда бұл мүсіннің Лондон қаласы, Тейт галереясында орналасқан Уильям Блэйктің «Елес бүргесі» атты картинасымен ұқсастықты көреміз (Сурет 3). Бұл жұмыс кішкентай форматта орындалған. Уильям Блэйк бұл фигураның пайда болуы ерекше бір «рухани көрініс» ретінде келгенін, сонымен бірге «мұндағы барлық бүргелер өздерінің қажетімді табиғатына қарай қансорғыш екенін, яғни осы айтылып отырған бүргелер адамдардың жандары» деп есептеген [5]. Блэйктің адам мен жәндіктің бір бірімен біріккені, адамгершілік қасиеттерге бейім адамның мінезін көрсетеді деген түсінікке ие.

Елес бүргесі – алып, дәу, қантөгісті құбыжық және адамның жаны. Бұл

құбыжықтың шынайы күйін суреттесек, ол рельефті, індетті тарататын, қан соратын паразит, жынды секілді өзінің құмырасына қарап тұра беретін бір НАРЦИСС. Кескіндеме – бұл түстің, арманның, мистикалық көріністің нәтижесі. Метафорада, мифте және армандарда тереңге жасырынған шындық пен айқындылық жоқ.



Сурет 2. ДЭМИЕН ХЁРСТ, «Демонның басы», 2015.
Палаццо Грасси, Венеция, Италия
Интернет желісі: <https://bit.ly/2JG8pGh>

Гильберт Кейт Честерон өзінің «Уильям Блэйк» атты кітабында, демонның көлемі мен үлкендігінде қатысты үлкен бір шешім жатыр деп есептеп, былай деп тұжырымдама жасады:

«Блэйк мистикалық көзқарастың ең жақсы бөлігін қарастырды, яғни бүргенің жаны өзінің көлеміне қарағанда он мың есе үлкен екенін көрсетеді. Бірақ шындығына келгенде, қызықты сәт әлдеқайда таңқаларлық. Блэйк өнері туралы алғашқы түсініктердің негізі осы орайда қалыптасқанын көрсетеді. Мұның мәні мынада: елес бүргесі тек бүргеден үлкен емес, сонымен қатар ол қарапайым бүргеге қарағанда қатты. Елес бүргесінің өзі массалық тұрғыдан ауыр және жаппай салыстырғанда қайратты және

фантастикалық дәу. Мұны түсінген кезде біз Блэйктегі ұлы идеялардың екіншісін - идеялар идеясын түсіндік» [6, 155 б.].

Егер Блэйк бүргенің жанын нақты өзінің көлемінен он мың есе үлкен етіп жасаған болса, онда Дэмиен Хёрсттің туындысы әлдеқайда үлкендігімен алға шықты. Егер Блэйк өзінің картинасындағы елесті қатты бір қалыпта жасаса, ал Хёрст болса ол бейнені одан да қатты затқа айналдырды. Хёрсттің туындысы Блэйкке қарағанда үлкенірек және ол осы жұмыс арқылы өзіндік аллегория арқылы ашкөздік пен ашуланшақтық туралы аңызды көрсетеді. Бұл тарихи - өзіл-оспақ өзін әшкерелеген кезде, Хёрст оны бұзады. Құбыжықтың қолына ұстаған құмырасы жартылай күйінде, бұл деген сөз басының кесіліп өлтірілгенін айтып тұр. Осыған қарамастан бұл демон өзінің тіршілігін жасауда, көзі жарқын түрде ашық, тістерінің арасынан тілі шығып тұрғаны белгілі. Хёрст бұл жұмысымен зомбиді жаратты.



Сурет 3. Уильям Блэйк. «Елес бүргесі» (1819-20).
21.4 см × 16.2 см. Тейт галереясы
Интернет желісі: <https://bit.ly/2JGUy2b>

Ежелгі Месопотамиялық демондар (жындар) адам, жануар және құдай элементтерін бейнелейтін алғашқы тіршілік иелері болған. Бұл жасалған мүсін арқылы қатаң әлеуметтік құрылымдарға реакция туғыза отырып, бұл гибриді тіршілік иелері әр түрлі апотропалық, мейірімді және қатыгез болуы мүмкін. Бір теорияның айтуынша, жын-перілердің қолындағы ыдыс адамның қанын жинауға арналған, бұл дегеніміз демондардың тіршілік иелерін жоюға қабілетті деген пікірге сәйкес келеді [7].



Сурет 4. Мандаик тіліндегі құштарлық тостағаны. Демонның құмырасы (шайыры).
Онтарио корольдік мұражайы, Торонто, Канада.
Интернет желісі: <https://bit.ly/3dZNFqQ>

Нақты дәлел келтіріп, тарихи жағынан қарастыратын болсақ, Дэмиен Хёрсттің туындысында демон бір құмыраны ұстап тұр. Бұл сиқыр жасау үшін арналған құмыра не болмаса демонның, жынның шайыры, шайтанның тұзағы немесе сиқырлы тостағаны деп айтсақ та болады. Қазіргі таңда Ирак пен Иранның аумағынан табылған, бұл құмыра сиқыр жасаудың ең алғашқы құрал сайманы (Сурет 4). VI ғасырдан VIII ғасырға дейінгі Таяу Шығыста, әсіресе Жоғарғы

Месопотамия мен Сирияның аумағында жасалған [8]. Бұл ыдыстар әдетте шеңбер тәріздес болған, бұл шеңберлер орталықтан басталып ыдыстың шетіне қарай жазумен суреттеліп, сызылған. Олардың көпшілігі еврей-вавилондық арамей тілінде жазылған.

Құмыра төменге қарай бет алып көмілген. Құмыра жындарды ұстауға арналған. Олар әдетте табалдырықтың астына, аулаларға, жақында қайтыс болған адамның үйінің шетіне және зираттарға орналастырылды [9].

Дэмиен Хёрсттің «Кронос өз балаларын жұтуда» атты мүсініне көптеген өнертанушы зерттеушілер өзінің пікірлерін білдіріп, бұл туындысына қатысты мынадай салыстырмалы анализ жасалды (Сурет 5). Суретшілердің арасында жиі сөз етілетін сөйлемдерді еске түсіретін болсақ, бұл «суретші сияқты ұрла», бұл әрине тура мағынасын білдірмейді. Суретшілердің пікірін алда, одан сенің қолтаңбаң болардай жұмыс жаса. Не болмаса өткенші атақты туындыдан одан асып кетер туындыны жасап шық, деген сияқты мағынада. Мұнда айтылып отырған Хёрсттің «Кронос өз балаларын жұтуда» атты туындысына қатысты өткен ғасырлардың атақты суретшілері осыған ұқсас қолтаңбаларын берген. Мысалыға айтар болсақ Питер Пауль Рубенс пен Франсиско Гойяның «Сатурн өз баласын жұтуда» картиналары бір бірімен ұқсас (Сурет 6). Бірақ мұндағы Хёрсттің жұмысы өзінің алыптығымен, оқиғасымен, ойымен әрине де мүсіндік композициясымен ерекшелініп тұр.



Сурет 5. ДЭМИЕН ХЁРСТ, «Кронос өз балаларын жұтуда». 312,5x334,3x253,5 см, қола металлы. Интернет желісі: <https://bit.ly/2Xk9cob>

Бұл мүсін базалық деградацияның, яғни өзгеріске ұшыраған портретін, өзінің ұрпақтарын жейтін грек құдайы Кроносты бейнелейді. Мифология бойынша, Кроностың ұрпақтары уақыт өте келе оны тақтан тайдыртып, оның орнына баласы отыратыны туралы оқиғаны көріпкелдер айтып береді. Мұнда Кронос құдайының өзі де кезінде әкесін тақтан тайдыртқан болатын. Осылайша ол өзінің әйелі Реиадан дүниеге келген барлық балаларын жұтып бастады. Мүсінді жақыннан зерделеп қарайтын болсақ түбінде көріпкелдердің аяндарының шындығына айналарына анық болар Зевстің жаңадан туылған күйін көреміз. Кроностың ашулы ызасының әсерінен ол жан жағын байқамайды. Зевс өсе келе бұл аян шындыққа айналады. Кроностың тарихы кейінірек Данте Алигеридің Уголино делла Герардеска ертегісімен сәйкес келетіндігі дәлелденді. Аштықтан

қиналған Уголино өзінің балдарын жегені үшін өмір бақи қарғыс атқан. Бұл оқиға бүкіл суретші қауымына «ақыл есін жоғалту» символын білдірді.



Сурет 6. Франсиско Гойя. «Сатурн өз баласын жұтуда». 1819-1823. Кенеп, майлы бояу. 146 × 83 см. Прадо музейі, Мадрид Интернет желісі: <https://bit.ly/2wpzFFY>

Дэмиен Хёрст пен Франсиско Гойя екеуінің жұмыстарын салыстырмалы түрде қарасаң, екеуінде де балдарының бастары жоқ, жұлынған әлде желінген.

Суретші Гойя, Сатурнның бір ұлымен тамақтанып отырғанын бейнелейді. Оның баласының басы мен сол қолының бөлігі жұтып желініп қойған. Оң қолды да жеген шығар, бірақ оны дененің алдынан бүктеп, Сатурнның бармақтарымен ұстап тұрған болу керек. Титан сол қолынан тағы бір жұтым тістеп бастайды, оның жүзі қараңғылықтан шыққан сияқты,

ал көздері бақырайып кеңейіп кеткен. Суреттегі жалғыз жарықтық денеден ғана келіп тұр. Сатурнның қолдары дым көрмеген адам сияқты, ұстаған дүниесін ешкімге бермейтіндей қалыпта. Суретте нағыз канибалдылықты көреміз. Суретте бастапқыда титанның жыныстық мүшесі бейнеленген болуы мүмкін екендігі туралы дәлелдемелер бар [10, 375 б.], бірақ бұл уақыт өте келе фрескадан кенепке ауыстыру барысында өшіп кеткен, суретке зер салсақ, бүгінгі таңда оның дене мүшесіндегі аймақ анық емес. Сурет көпшілік назарына ұсынылғанға дейін оны әдейі өшіріп жіберген болуы мүмкін [11, 209 б.]. Ал Дэмиен Хёрсттың туындысында барлығы анық қанығымен пластикалық түрде көрсетілген.

«Аңыз» есімді қанатты жылқы, дененің жартылай бөлігі бұлшықет пен сүйектерден құралған, оны хирургиялық жолмен алып тастаған (Сурет 7). Екіншісі – миф деп аталатын мүйізді жылқы, біртұтас терісі аяғынан бастап сыпырылған (Сурет 8).

Бұл туындылар оның ғылым мен дін арасындағы қарым-қатынасқа деген қызығушылығының жалғасы екенін айтты. Дэмиен Хёрст осыған қатысты мынадай пікір білдірді: *«ғылым, дінді жер бетіне шығарды және мифтік тіршілік иелерін кесіп бөлшектеп тастады. Бұл бір сиқыр секілді, жаңағы тіршілік иелері өлі жылқыларға ұқсамайтындай етіп жасалынды, яғни аяқ басып жүрген жануар сияқты. Бұл мифті жарып жіберсең, бұдан шындық пайда болады».*



Сурет 7. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Аңыз». 2016
Піл сүйегі, фарфор. 45 x 11 x 59 см
Интернет желісі: <https://bit.ly/2UQIvqM>



Сурет 8. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Миф». 2016
Піл сүйегі, фарфор. 46 x 11 x 33 см
Интернет желісі: <https://bit.ly/3aV31uC>

Жылқылар мыңдаған жылдар бойы (бейнелеу өнері саласында) көркемдік тақырыбына айналған және осы дәстүрге сүйене отырып, Дэмиен Хёрсттің сиқырлы жылқылары өнер тарихында маңызды орын алары сөзсіз.

Мүсіндерді жасап шығаруға екі жылдан астам уақыт қажет болды. Құйып өңдеу, әрлеу жұмыстарын жасау және де әрбір деталіне мән беріп реттеу жұмыстарының өзіне бірнеше апта уақыт керек болды. «Миф» атты мүсін 10 жеке элементтерден тұрады, ал қанатты «аңыз» жылқысы 11 бөлшектерден құралған. Мүйізді жылқыға нәзіктікті берумен бірге, Пірақ, яғни қанатты жылқының қауырсындары ерекше қиындықтар тудырды. Сонымен қатар, өнер туындыларын тасымалдау үшін өте сезімтал қанаттарын алып тастаудың ерекше әдісі жасалды [12].

Аңыз және мифтің нақты тарихи жағынан қарастыратын болсақ, бұлардың әрқайсысының мифологиялық тарихи оқиғасы бар.

Unicornis латын тілінде - мифологиялық тіршілік иесі, жылқының басының тура ортасында орналасқан мүйізді жануар. Ежелгі дәуірден бері маңдайының ортасында үшкір спиральді мүйізі бар аң ретінде суреттелген. Сиқырлы мүйізді жылқы туралы үнді өркениетінің ежелгі мөрлерінде бейнеленген және ежелгі гректердің жазбаларында кездеседі. Соның ішінде Ктесия, Страбон, Плиния Кіші, Элияна [13, 581 б.] және Козьма Индикоплевтер айтып өткен [14, 360 б.].

Пірақ латын тілінде *Pegasus, Pegasos* – мифтік қанатты құдай жылқысы және грек мифологиясында ең танымал тіршілік иелерінің бірі. Әдетте таза ақ ретінде бейнеленген Пірақ - бұл Олимпиялық құдай Посейдонның ұрпағы.

Дэмиен Хёрсттің жасаған мүсінін,

кескіндемелік тұрғыдан салыстырмалы талдау жасайтын болсақ, онда алғашқылардың бірі болып қайта өрлеу дәуірінің бастапқы кезеңіндегі неміс суретшісі Мартин Шонгауэрдің «Мистикалық аң аулау (Единорог)» атты картинасын алсақ болады (Сурет 9). Неге десеңіз? Бұл туынды мүйізді аттарды бейнелеудегі алғашқылардың бірі десек қателеспейміз. Әрине антика дәуірінен келе жатқан өнер туындылары бар, бірақ есімі аталып көрсетілген суретшілер, мүсінішілер жоқ о заманадарда.

Шонгауэрдің картинасын талдап көрсетсек, суреттелген сахнада өте сирек кездесетін иконографиялық оқиға бар, мұнда мистикалық аң аулау көрінісін тамашалайсың. Архангел Гаврииль мүйізді дауыс шығарушыны қолдана отырып бір белгі беріп тұр, ал оның айналасында иттер мүйізді құлынды іздеуде. Іздеу барысында (единорог) құлынды Әулие Ананың қолына тығылып қалғанын көреді. Аңыз бойынша, аңшылар тазалығын, тапқырлығын және де күшін жоғалтқан кезде ғана мүйізді жылқыны ұстай алады. Мәриям бикеш мистикалық құлынға жердегі пана берушісі ретінде мадақталады. Періште Гавриильмен бірге жүретін иттер христиандық қасиеттерді бейнелейді. Сонымен қатар, иттер мейірімділікті, бейбітшілікті және илаһи шындықты түсінуді іздейді. Мұнда суреттелген иттер доминикандық тәртіптің монахтары.



Сурет 9. Мартин Шонгауэр. «Мистикалық аң аулау (Единорог)». Пушкин музейі, 1489.
Интернет желісі: <https://bit.ly/2Vf60aD>

Осындай мифологиялық тіршілік иелерін жасау барысында Дэмиен Хёрсттің мынадай басты айтып өткен сөзі бар: *«мен де медузаның басын жасаудамын және одан да басқа көптеген мифологиялық тіршілік иелері жүзеге асыру керек деп айтушы едім. Жануарлардың барлығын формальдегидтегеннен кейін, келесідей іс әрекетім мифтік тіршілік иелері болады».*

Көптеген мифологиялық оқиғаларда бір фигураның көптеп қайталануы, ол кейіпкердің танымал екендігін көрсетеді. Осындай кейіпкердің бірі де Медуза. Дэмиен Хёрсттің өзі айтып өткендей бұл мифтік кейіпкерге көптеп көңіл бөлген.

Рим дәуірінен бастап Медузаның ұлы сұлулығы оның ең көрнекті белгілерінің бірі болды. Ортағасырлық ақын Кристина де Пизан оның дене бітіміне қатысты мынадай пікір айтқан: *соншама керемет сұлулықтың бейнесі бола отырып, ол өзінің әлпетімен бүкіл әйелдерден асып қана қоймай, өзіне қараған әрбір тіршілік иесі орнынан тапжылмай қалатындай күшке ие*

болды. Метафоралық тұрғыдан Горгоннаның жүзіне қарасаң өлімге алып келеді.



Сурет 10. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Басы шабылған Медуза». 38 x 48,6 x 52 см. 2008. Малахит.
Интернет желісі: <https://bit.ly/2JTrIvy>

Бұл Горгонның басы толығымен жасыл түсті малахиттен кесіліп алынған, улы шаңды кетірмейтін тарихи мыс кенімен кесілген. Горгонның басында әлемдегі ең зиянды жыландардың он төртеуі мүсінделген. Африкадағы рот-питон, мүйізді гадюка және маржан жыланы бейнеленген. Ерте Рим империясында экзотикалық жыландар кейде сыйлық, ұсыныс ретінде берілген. Б. з. д. 20 жылы император Августқа үнді елшісінен алып улы бауырымен жорғалаушы сыйға тартылды.

Дэмиен Хёрсттің «Басы шабылған Медуза» атты мүсінімен (Сурет 10), Караваджоның «Медуза» атты картинасын салыстыратын болсақ (Сурет 11), Қайта өрлеу дәуіріндегі (Ренессанс) мифологиялық кейіпкер жылан басты әйелге арналған алғашқы картиналардың бірі. Мифологияның нақты тарихилығы мынада, Горгона Медуза – үш апалы-

сіңлілі горгоналардың ең танымалы, әйел кейпіндегі құбыжық. Медузаның шашының орнында жыландар орналасқан және бір қарағанда адамды тасқа айналдыратын қасиеті бар [15, 29 б.].

Аңызға сәйкес, медуза өте әдемі қыз болған. Күндердің күнінде ол Афина ғибадатханасына Посейдон құдайдан қашып келеді, Посейдон құсқа айналып, ақыры Медузаны қолына түсіріп, ойлағанын істейді. Ал Афина болса, ашуланып, Медузаның шашын жыландарға айналдырып жібереді. Афина оның бет-әлпетін қорқынышты еткені соншалық, оған бір қарап қана қалған адам тасқа айналады. [16, 30 б.].



Сурет 11. Караваджо. «Медуза». 1597. Ағаш қалқанға керілген.

Кенеп, майлы бояу. 60 × 55 см. Флоренция, Италия
Интернет желісі: <https://bit.ly/2xdN3NJ>

Медуза» ежелгі грек мифологиясының сипатын айқын түрде көрсетеді, мұндағы кейіпкер адамдарға қауіп төндіру әсерін ғана емес, сонымен қатар Караваджоның қалқанның дөңес бетінде қолданған өте күрделі техникамен танымал.

Микеланджело Мериси да Караваджо Медузаның екі нұсқасын жасады – біреуі 1596 жылы, ал екіншісі – 1597 жылы, ол Персейдің қолынан қаза тапқанын нақты сәтін бейнелеген. Медузаның бет-әлпетін өзінің бет-бейнесімен ауыстырды. Бұл оның қорқынышты көзқарасын қабылдай алмау көрсеткіші болып табылады. Картина өзінің таңғажайып және күрделі дизайнына байланысты зорлық-зомбылық пен реализмнің ерекше әсерін толықтырады. Оны итальяндық дипломат Франческо Мария дель Монте тапсырып, оны Тоскана Ұлы Герцогіне тарту етті, ал қазір Флоренциядағы Уффици мұражайында қолтаңбасыз сақталуда.

Бұл картинада көлеңке тұстары мен реализм деңгейі жақсы бейнеленген - үш өлшемді келбетті жасайды. Медузаның беті мен жақ сызығы картинаның табиғатын толықтырады [17]. Караваджоның дөңес қалқанды кенеп ретінде пайдалану идеясы, өзін Персейдің орнына қоя отырып әрекет етуінде.



Сурет 12. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Циклоптардың бас сүйегі»
Интернет желісі: <https://bit.ly/39VLRW2>

Дэмиен Хёрст мифологияның пайда болуын Циклоптармен, яғни бір көзді жан жануар, не болмаса бір көзді адамдармен байланыстырады. Ол өзінің «Циклоптардың бас сүйегі» атты мүсіндік жұмысында археологиялық қазба жұмыстарынан табылған пілдің бас сүйегін дәл ме дәл жасап шығады (Сурет 12).

1914 жылы палеонтолог Отенио Абел, «ергежейлі пілдердің бас сүйектерінің табылуы Циклоптардың мифінің пайда болуына себеп болды», дейді [18, 35 б.]. Өйткені пілдің бас сүйегіндегі орталық мұрынның жоғарғы бөлігінің шұңқырлығы, үлкен көз ұясына қатысты болуы мүмкін деп тұжырымдады.

Бұл пілдердің Жерорта теңізі аралдарында қазіргі Кипр, Мальта (Гар-Далам), Крит, Сицилия, Сардиния, Цикладтар мен Додеканес аралдарында табылғаны қызық. Тағы бір болжам бойынша, сол аралдарда тұратын шопандардың жартылай жабайы тайпалары циклоптардың прототипі болады. Циклоптарды темір ұстасы

ретінде аталуы, олардың ежелгі темір өндірушілері ұшқын мен ыстық металл бөлшектерінен қорғану үшін бір көзге орамал таққанына байланысты деген болжам да бар.

Пілдер ежелгі гректерге белгілі болғандықтан (Александр Македонскийдің әскерлерінде қарсы тарапқа қорқыныш тудырту үшін қолданылған), мифтің қайнар көзі, нұсқа ретінде, ежелгі Еуропада үлкенірек және нашар сақталған мамонт сүйектер табылды [19].

Мифологияның нақты тарихи жағы мынада, Циклоптар немесе Киклоптар - ежелгі грек мифологиясында кейіпкерлер тобы [20, 996 б.]. Киклоптар – бір көзді алыптар, Гея мен Уранның балалары. Туылғаннан кейін, киклоптарды байланыстырып, әкесімен Тартарға тастады. Оларды алыптар босатты, бірақ Кронос оларды қайта қамап қойды. Зевс Кроносқа қарсы билік үшін күрес бастағанда, ол анасы Геяның кеңесі бойынша, олимпиялық Құдайларға алыптарға қарсы күресте көмек көрсетсін

деп киклоптарды Тартардан шығарады. Киклоптар қол өнер қасиетіне ие болғандықтан, Зевске найзағай лақтыратын аса таяқ жасайды. Аидқа дулыға жасайды, ал Посейдонға болса үш ашалы айыр жасайды. Гефест пен Афинаны кәсіпке үйретеді.

Алыптардың жеңілісінен кейін де, киклоптар Зевске қызмет етеді. Бронт пен Стероп Гефесттің үңгірінде темір өңдегені туралы айтылады. Нонда Бронт пен Стероп киклоптардың арасында айтылады – Дионистің индиялық жорығында қатысушылар. Гелланика бойынша, Киклоп кейіпкер – Уранның баласы. Пирагмон – киклоптардың бірі, Гефесттің үңгіріндегі ұста. Зевс Аполлонның баласы Асклепияны найзағаймен ұрғаннан кейін, Аполлон

киклоптарды талқандайды. Олардың орнын Гефест басады. Овидиа бойынша, олар Сицилияда тұрады.

Дэмиен Хёрсттің келесі бір танымал туындылардың бірі «Андромеда және теңіз құбыжығы» (Сурет 13). Бұл туындыға көптеген мүсіншілер мен суретшілер өзінің шығармашылығын арнаған. Солардың ішінде италияндық суретші Пьеро ди Козимо және де мүсінші Массимилиано Солдани Бензи. Бұл екі өнер майталмандардың «Андромеда және теңіз құбыжығы» атты мифологиялық оқиғаға арналған туындыларын жеке жеке Хёрсттің жасаған мүсіндік туындысымен салыстырмалы түрде ұқсастықтары мен айырмашылығы да бар.



Сурет 13. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Андромеда және теңіз құбыжығы». 391x593,5x369,5 см. Қола материалы. Интернет желісі: <https://bit.ly/3aW4C3l>

Дэмиен Хёрст пен Массимилиано Солдани Бензидің жұмыстарындағы ұқсастықтарды қарайтын болсақ, мұнда теңіз құбыжығы оған жақындаған кезде, жалаңаш кейпіндегі Андромеданың аяқ қолы шынжырмен байлаулы,

қорқыныштан ол барынша артқа шегінгісі келеді, бірақ арты жартаспен қоршалған. Кенеттен артқа қадам басқанына байланысты, оның жалбыраған шаштары алға қарай желпілдеп кеткен. Мұнда екеуіде

динамикалық қозғалысты берген. Оның қасы мен мұрнының өткір бұрыштары алаңдаушылықты білдіреді, ал денесінің әрекет етіп қозғалуы қорқынышты құбыжықтың жақындап келе жатқанын көрсетеді.

Андромеда мен Теңіз құбыжығы ежелгі грек авторы Еврипидтің Андромеда мен Персей туралы ертегісіндегі драмалық сәтті бейнелейді. Андромеданың анасы өзінің қызының Нереидтерден әдемі екендігін құдайларға білдіріп, оның бұл іс әрекетімен құдайлардың ызасы

мен қаһарына ұшырайды. Теңіз құдайы Посейдон ашудан олардың құрған патшалығын жоқ етуге бел буады. Посейдонды тыныштандыру үшін, Андромеданың ата-анасы қызын байлап, құбыжық жейтін жерге тастап, құрбан етеді. Андромеда құзға асылып тұрған құбыжықты күтіп тұрған кезде, Персей кенеттен ұшып келіп, құбыжықты өлтіреді. Массимилиано Солдани Бензидің оқиғасының интерпретациясы ерекше, себебі ол Андромеданың жүзіндегі қорқынышына назар аударады.



Сурет 14. Массимилиано Солдани Бензи. «Андромеда мен теңіз құбыжығы (оң жақта); Леда мен аққу (сол жақта)». Қоладан жасалған сұр-жасыл мәрмәр, 49,6 × 33,3 × 20,7 см. Дж. Пол Гетти мұражайы. 1725. Интернет желісі: <https://bit.ly/2XtfPo6>

Шебер мүсінші Массимилиано Солдани Бензи Андромеда мен Теңіз құбыжығы, сонымен бірге Леда мен Аққудың қола мүсіндерінің бірнеше топтарын құйды (Сурет 14). Олардың әрқайсысы классикалық мифологиядан алынған эпизодты бейнелейді, ал екеуі

композициялық тұрғыдан бір бірінен көрнекі түрде байланысты. Леда төменгі оңнан сол жаққа қарай диагональ қалыптастырып, отырады. Бұл сызық Андромеда жасаған диагональмен үйлеседі, ол қашып кетуге тырысқан кезде төменгі солдан жоғарғы оңға

қарай жүреді. Екі мүсіндегі денелердің қозғалысы эмоцияның жоғарғы кейпін көрсетеді: Леда тартымдылықты, ал Андромеда қорқынышты сұмдықты бейнелейді.

Суретші Пьеро ди Козимоның картинасында, Персей өзінің батырлығымен Андромеданы құбыжықтан құтқару үстінде (Сурет 15). Персей бүкіл халықтың алдында өзіне күш жинап, бар ынтасы мен жігерін қолына алып құбыжықты өзінің семсер қылышымен өлдірмекші. Жоғарғы оң жақта Персей батыр бірнеше минут бұрын ұшып келгені көрсетілген. Цетустың сол жағында, Андромеда әлі де жартаста қызыл түсті матамен байланған

(шынжыр емес) және тек беліне дейін жалаңаш.

Картинаның алдыңғы планында Андромеданың ата-анасы, хан мен патшайым, бұл оқиғаны көздерімен көре отырып қайғыға батуда. Олардың жанында сәнді бас киімі бар сарай қызметшілері тобы тұр. Бірақ картинаның оң жақ бөлігінде - Cetus шабуылын тамашалауға келген музыканттар мен бишілердің қатысуымен адамдар тұр. Мұнда одан да кең әртүрлі үзінділер, мүлдем басқа оқиғаларды көрсетіп тұрғандай, ешқандай нақты баяндау тізбегін көрсетпейді. Яғни картинаның композициясы бірнеше оқиғалардан құралған секілді.



Сурет 15. Пьеро ди Козимо. Персей Андромеданы босатты. (1510-15), майлы бояу, панель. 70 x 123 см, Уффуцци, Флоренция.

Интернет желісі: <https://bit.ly/2yEbxzZ>

Дискуссия

Дэмиен Хёрсттің мифологиялық кейіпкерлерге қатысты жасаған бүкіл жұмыстарын бір алаңға алып, оны жеке жеке қарастыратын болсақ, мұнда мынадай ой туындайды. Бұл

жұмыстардың барлығын бір адам жасады ма? Басты идея қайдан туындады? Ағылшын өнертанушысы Джулиана Сполдинганың Хёрсттің туындыларына қатысты айтқан тұжырымдамасы үлкен бір пікірталас тудырды.

«Менің негізгі дәлелім: Хёрст суретші емес. Ол өнер туындысы деп атауға болатын жұмысты жаратпады. Өзін ұлы тұлға ретінде керемет санайды және де өзін атақты Пикассо мен Дега суретшілердің қатарына қояды. Менің пікірімше, Хёрст – бұл фикция, яғни маркетингпен адамдардың көмегі арқылы ойлап табылған бір тұлға, сонымен қатар шығармашылық туындыларынан кереметтей бір белгі бар секілді, бірақ оның жұмыстарында айтылып отырған керемет бір дүниенің ешқайсысы жоқ» [22], деп атап көрсеткен болатын. Бұл пікірдің қалыптасуы тек жалғыз адамда ғана емес, барлық зерттеуші ғалымдардан бастап, қарапайым көрермендерде туындаған ой болып саналады.

Бұл суретшінің данышпандығын, тапқырлығын зерделей отырып, оның жасаған жұмыстарына қатысты бірнеше күмін туындайды. Себебі әрбір суретші мен мүсіншінің туындыларында қалыптасқан өзіндік қолтаңбасы болса, Хёрстқа керісінше, бүкіл туындылары бір біріне ұқсамайды. Жұмыстарын бір адам емес бірнеше адам жасалғаны белгілі болып тұрады. Қолтаңба басқа болғанымен, қазіргі таңда өнердегі басты күштің бірі идея болып есептеледі. Идеяның барлығы Хёрсттікі болғандықтан, туындыларды жүзеге асыру процесі оның идеясының төңірегінен ауытқымай жасалады.

Бұл креативті идеялардың синтезі болса да, сырттан қарап бақылаушы, зерттеушілер оның өнер туындыларын атақты коллекционер, галеристтер, маркетинг пен БАҚ көмегі арқылы жақсы дәрежеде бүкіл дүние жүзіне жарнамаланып, танымалдылыққа ие болған деп ойлайды.

Қорытынды

Ежелгі заманның адамдары мифтің шынайылығына және де осы әлеммен байланысты екеніне сенетін. Себебі өткен ғасырлардың адамдары мифологияны өздері ойлап тапқан секілді. Мифологияда өмір сүру деңгейіне қарай бір шындықтан пайда болғанын көрсетті. Себебі барлығы тарихи ортаға сәйкес құрылды. Уақыт өткен сайын сол мифологиялық оқиғалардағы кейіпкерлер заманға сәйкес эволюциялық өзгеріске ұшырап отырды, ал Дэмиен Хёрсттің бір концепциясынан туындаған «мифология» концепциясы да басқа өлшемдерге өзгерді. Оның мифологиялық тақырыптағы шығармашылық жұмыстары – ескі қалыптан жаңа бір стильге ауысып отыр. Мифологиялық тіршілік иелері өткен заманда мумияланған күйінде қазіргі таңға дейін сақталған. Суретшінің оралған мумиялары миф болса да, оның тарихы бар бір шындық деп қарастыруға болады.

Дэмиен Хёрсттің жұмыстарының барлығы әрқашан тұрақты болмаған. Тұрақсыз күйіндегі мүсіндері мен картиналары – бұл түсініксіздік, анахронизм, оксиморон немесе парадокс өнімі емес – бұлардың барлығы өнер. Өнер бізге көруге және сезінуге мүмкіндік беретін маңызды модуль. Хёрсттің өнерге қатысты өзінің айтқан мынадай пікірі бар:

«Ұлы өнерді, не болмаса жәй ғана қарапайым өнер туындысын жасап – оған тұңғыйық терең бойлап ой жүгіртіп, үңіліп қарайтын болсаңыз және ол жұмыс

сізге сезім мен көңіл күй сыйлап, санаңызда ұзаққа қалатын болса, бұл таза өнер болып саналады. Менің ойымша, концептуалдық өнер мен дәстүрлі өнер бір біріне ұқсамайды. Бөлек қалыптарда тұрады», дейді. Яғни суретшінің

«мифология» концептіне арналып жасалған көптеген шығармашылық туындылары адамдарға ой қату мен санасына сезім ұялатуы керек деген мақсатпен, ескі танымал мифологиялық оқиғаларды жаңа стильде жаңғыртты.

Әдебиеттер:

1. Fiachra Gibbons, arts correspondent. "Hirst Buys His Art back from Saatchi", The Guardian, 27 November 2003 [Internet Resources] / <https://www.theguardian.com/uk/2003/nov/27/arts.artsnews> (Data of Access: 20.03. 2006).
2. Brooks, Richard. "Damien Hirst's earliest painting goes on sale", The Sunday Times, 6 April 2008. [Internet Resources] / <https://www.thetimes.co.uk/article/damien-hirsts-earliest-painting-goes-on-sale-5zxbnpv3g6p> (Data of Access: 22 March 2010).
3. Dyer, Clare. "Hirst pays up for Hymn that wasn't his" // The Guardian, 19 May, 2000. [Internet Resources] / <https://www.theguardian.com/uk/2000/may/19/claredyer1> (Data of Access: 15 September, 2010).
4. Calvin Tomkins. «Lives of the Artists Henry Holt and Company, 2010. – 272 p.
5. HASSAN KHAN. William Blake's The Ghost of a Flea. [Internet Resources] / <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/william-blakes-ghost-flea> (Data of Access: 6 November 2013).
6. Gilbert Keith Chesterton. «William Blake». From ``Songs of innocence``.1789. LONDON: DUCKWORTH & CO. NEW YORK E.P.DUTTON & CO . – 210 p.
7. Michael Westfall. THE WHITE WHALE. DELIRIUM STUDIES. Art History and its Discontents [Internet Resources] / <http://gristle.com/tag/michael-westfall/> (Data of Access: 13.11. 2017)
8. Severn www.severninternet.co.uk. "Incantation bowls". [Internet Resources] / [bmagic.org.uk. http://www.bmagic.org.uk/objects/1961A316](http://www.bmagic.org.uk/objects/1961A316) (Data of Access: 09.06.2013).
9. "Babylonian Demon Bowls". [Internet Resources] / Michigan Library. lib.umich.edu. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/108169/def2.html> (Data of Access: 09.06.2013).
10. Morden, Karen & Pulimood, Stephen (2006). Stephen Farthing (ed.). 1001 Paintings You Must See Before You Die. London: Quintet Publishing Ltd. – 960 p.
11. Connell, Evan (2004). Francisco Goya: A Life. Counterpoint, New York. 2004. – 256 p.
12. Damien Hirst, Myth And Legend, 2016. [Internet Resources] / <https://www.nymphenburg.com/en/products/editions/myth-and-legend> (Data of Access: 20.03. 2019).
13. The Encyclopædia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information. – Volume 27. Publication date 1910-1922. – 1118 p.
14. Cosmas Indicopleustis. The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian Monk: Translated from the Greek, and Edited with Notes and Introduction. Cambridge University Press, 2010. – 446 p.
15. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Издание подготовил. В. Г. Борухович. Издательство: Наука». – Ленинград, 1972. – 224 стр.

16. Philip Freeman. *Oh My Gods: A Modern Retelling of Greek and Roman Myths*. Publisher: Simon & Schuster. Published: 1st January 2013. – 348 p.
17. Favaro, Monica (December 2005). "La Medusa by Caravaggio: characterization of the painting technique and evaluation of the state of conservation" // *Journal of Cultural Heritage*. – Volume 6, Issue 4. – December, 2005. – P: 295 – 305.
18. Adrienne Mayor. *The First Fossil Hunters: Paleontology in Greek and Roman Times*. – Princeton University Press, 2001. – 361 p.
19. Боескоров Г.Г., Щелчкова М.В. О мамонте: от суеверий до науки // *Наука и техника в Якутии*. – 2019. – Вып. 1 (36). – С. 63 – 67.
20. Фридрих Любкер. *Иллюстрированный словарь античности*. – М.: «Эксмо», 2005. – С. 1344 с.
21. Colin Renfrew. Michael J. Boyd. Iain Morley. *Death Rituals, Social Order and the Archaeology of Immortality in the Ancient World. "Death Shall Have No Dominion"*. – Cambridge University. – 2016. – 443 p.
22. Nikita Kulushev. Демьен Хёрст – гений воспевающий смерть. [Интернет ресурсы:] / https://pikabu.ru/story/demen_khyorst_geniy_vospveyayushchiy_smert_5033028 (Дата обращения: 29.02.2020).

K. A. Baigutov

*Hacettepe University
(Ankara, Turkey)*

THE ART OF DAMIEN HIRST AND THE CONCEPT OF MYTHOLOGY

Abstract

This article is dedicated to the work of Damien Hirst and the concepts of "death" and "mythology." The connection between the words of integration, applied in art through a certain concept, is not only stated, but also commented on how it is implemented in practice. Damien Hirst is one of the most famous artists, conceptualists, collectors and art historians in the world. As the Greek philosophies say, only few reached the heights of the Olympus. Obviously, its a difficult target to achieve and not everyone can reach such esteemed heights. Through his concept of "death" consists of many surprises and problems of the inner and outer worlds of man from all aspects. The concept of "death" has an impact on different fields such as psychological, philosophical, economic, sociological, etc. Many artists has contributed towards this concept expanding it to several thematic words during the period of their entire lives. These studies ranges from the psychological behavior of man to the relationship between man and nature. Hirst, on the other side, expanded the concepts by extracting many concept from single concept, of course, this is not a novelty, it is an upgrade of older constructs. Furthermore, to improve an old art works to a whole new level makes the audiences more attracted in a very beautiful and unique way.

Thanks to the idea of Damien Hirst, mythological events from around the world came together, and he developed a very creative art work for each mythical character through a graphic analysis approach of the mythological world. Among his art works the " Demon with Bowl", " Cronos Devouring his Children", "Legend and Myth", "The Severed Head of Medusa", " Skull of a Cyclops" and "Andromeda and Sea Monster" comparisons are made through their similarities and differences between his works (Damien Hirst) with artists, sculptors of past centuries who worked on the themes of these mythological philosophies.

Keywords: Damien Hirst, art, mythology, death, painting

К. А. Байгутов

Университет Хаджеттепе

(Анкара, Турция)

ИСКУССТВО ДЭМИЕНА ХЁРСТА И КОНЦЕПЦИЯ МИФОЛОГИИ

Аннотация

Эта статья посвящена творчеству Дэмиена Хёрста и концепциям «смерть» и «мифология». Связь между словами интеграции, применяющимися в искусстве через определенную концепцию, не только констатируется, но и комментирует то, как она реализуется на практике. Дэмиен Хёрст – один из самых известных в мире художников, концептуалистов, коллекционеров и искусствоведов, человек, достигший вершин, или Олимпа. Очевидно, что человеку с трудом удается достичь своих целей. Но не каждому удается подняться вверх. Через свою концепцию «смерти» художник затрагивает множество проблем внутреннего и внешнего мира человека, показывает концепцию «смерти» в психологическом, философском, экономическом, социологическом и т.д. плане. Многие художники обращают внимание на несколько тематических слов, которые будут изучаться до конца жизни. Один изучает психологическое поведение человека, другой изучает влияние человека на природу. Хёрст придумал одну концепцию и с этой концепцией сотворил другую. Конечно, это не новинка, это обновление старого. Чтобы улучшить старое произведение, сделать апгрейд и показать его зрителям более впечатляющим, красивым и уникальным способом.

Благодаря идее Дэмиена Хёрста мифологические события со всего мира собрались вместе, и он создал творческое произведение для каждого мифического персонажа. Сделан изобразительный анализ мифологических произведений. Среди проанализированных работ «Демон, держащий кувшин», «Кронос пожирает своих детей», «Легенда и миф», «Обезглавленная Медуза», «Череп Циклопа» и «Андромеда и морской монстр». Сделаны сравнения, подчеркнуты их сходства и различия между произведениями Дэмиена Хёрста и художников, скульпторов прошлых веков, которые работали над темами этих мифологических событий.

Ключевые слова: Дэмиен Хёрст, искусство, мифология, смерть, живопись.

Author's data: Karim Baigutov – PhD Student Fine Arts at the Painting Department, Hacettepe University (Ankara, Turkey).

ORCID: 0000-0002-1013-5123

email: karimkhan.art@gmail.com

Автор туралы мәлімет: Карим Әлімханұлы Байгутов – «Кескіндеме» кафедрасының Өнертану докторанты, Хаджеттепе Университеті (Анкара, Түркия).

ORCID: 0000-0002-1013-5123

email: karimkhan.art@gmail.com

Сведения об авторе: Карим Алимханұлы Байгутов – докторант искусствоведения кафедры живописи Университета Хаджеттепе (Анкара, Турция).

ORCID: 0000-0002-1013-5123

email: karimkhan.art@gmail.com



MPHTI 18.17.65

A. JANKAUSKAS ¹¹Kaunas State Musical Theater
(Kaunas, Lithuania)

LITHUANIAN BALLET. THE BEGINNING OF THE FORMATION OF THE NATIONAL REPERTOIRE.

LITHUANIAN BALLET. THE BEGINNING OF THE FORMATION OF THE NATIONAL REPERTOIRE.

Abstract

The restoration of the ballet and the classical repertoire in the post-war period was one of the most difficult in the history of Lithuanian ballet. However, with the appearance of ballet master in chief V. Grivickas, his quests and development of a heroic theme in Lithuanian ballet, bringing ballets “Ant marių kranto” (*On the Seashore*, 1953) and “Audronė” (*Audrone*, 1957) to the national repertoire laid the foundation for the formation of national art.

The purpose of this research was to identify, analyze and bring into the art science the stages of the formation of the national repertoire of the Lithuanian ballet that were not previously actualized.

Research methodology. The phenomenon of Lithuanian ballet is considered as a multidimensional subject, which includes the actual stage form, musical and choreographical lexicon, the problems of the formation of the performing school, as well as the historical and cultural context of the creation of stage choreography works in Lithuania 1928–1987. The research uses the principles developed by Russian art criticism to describe and analyze artistic processes and works of choreographic art.

This article is a part of the first scientific work of such scale, dedicated to the performances of the national repertoire of the Lithuanian ballet and the problems of its national identity.

Keywords: Lithuanian ballet, choreographer, ballet, Vytautas Grivickas, “On the Seashore”, “Audrone”, national repertoire, Lithuania.

Introduction

In 1944, the State Opera and Ballet Theater of the Lithuanian SSR was forced to revive and recover from the serious losses caused by the war. Many people emigrated, not only the absolute majority of the ballet troupe, but also some of the orchestra musicians. For more than one year the theater shared the hardships experienced by the entire war-ravaged country: there were serious problems with heating, lighting, there were not enough costumes, high-quality ballet shoes, etc.

Relations of the theater's leadership, its masters, with the administrative bodies that supervised the culture on behalf of the authorities (including the repertoire policy) were also difficult. Being essentially similar in their ideological content to the controversial battles of the 1930s (see chap. 1), the clashes of the creative staff and management bodies of the post-war period from the position of today are often perceived as "repertoire terror" [1, p. 48]. The theater, which was reasonably focused on restoring primarily the classical repertoire, was tasked with unreasonable tasks of urgently filling the poster with new productions on topical issues – clearly without understanding the specifics of musical theater, without taking into account the lack of a full-fledged performing school in the republic and other problems of the era. However, in the period 1944-1948. The performances of the pre-war repertoire in 1948–1955 were actively returning to the stage. "One or two ballets

were staged or renewed annually" [1, p. 48].

Relocation to Vilnius in 1947 (which, in principle, was logical for the theater, which had a republican status, and in this regard, played a serious educational role for the national Lithuanian culture, which in the capital, which had belonged to Poland for many years, was not predominant) was also associated with a number of problems. Not all theater employees were ready to take such a trip, especially considering the small salaries. And although the move still brought some improvements to the theater's everyday life, creative problems continued to accompany it. Including the aggravated disagreements between the main choreographer Kebauskas and one of the young promising dancers Vytautas Grivickas, who also dreamed of a choreographer's career and aspired to an appropriate education, which was impossible to obtain in Lithuania.

Research methods

Phenomenon of Lithuanian Ballet is regarded in the study as a *multidimensional phenomenon*, including its own theatrical form, musical and choreographic vocabulary, problems of formation of performing schools, as well as historical and cultural context of the creation of works of stage choreography in Lithuania of 1928 – 1987 years. This work uses the *principles developed by Russian art criticism* to describe and analyze artistic processes and works of choreographic art.

¹ For problems of the period, see in more detail: [2, b. 10–18].

Results

Joined the ballet troupe after three years of training in the ballet studio (1944), V. Grivickas in 1947 was sent to Moscow by the decision of the artistic council of the theater and successfully entered the choreography department of GITIS, where R. V. Zakharov was the master, who claimed that dance in the art of ballet “is not an end in itself, but a unique means” [3, p. 41] to show life and human characters. It is logical that the creative search for the young choreographer was aimed at “means of creating a picture of the life of his contemporaries and ways to connect classical dance with Lithuanian folklore” [3, p. 42].

After graduating from GITIS in 1952, Grivickas returned to the theater (since 1953 he was awarded the title of Academic)² where in 1954 he took the post of chief choreographer. An important and predominant part of his work was the renewal of the classical repertoire, and at the same time he was of the opinion that “ballet cannot be a museum with a permanent exhibition,” and the modern choreographer has the right to create a new version of the classical ballet that can cause more interest of the viewer [3, p. 42].

As a thesis, the young choreographer staged D. L. Klebanov’s ballet “Svetlana” (1939), the plot of which was dedicated to the Komsomol heroine, who repels foreign saboteurs at a certain socialist

construction site. Having the premiere in Moscow (Bolshoi Theater, with Olga Lepeshinskaya in the title part), performances in Gorky, Kharkov and Lviv, the ballet did not become either Gryvitskas’s favorite brainchild or the “hit” of the Vilnius scene – but, of course, enriched the choreographer’s work experience over modern material. More importantly, the artistic search for Grivickas, who continued and developed the development of the heroic theme begun by Kelbauskas in the Lithuanian ballet, is due to the appearance of the national repertoire of the ballets “On the Seashore” and “Audrone”.

Examining the ballet of Julius Juzeliūnas³ from the perspective of today (graduate of the Kaunas Conservatory, who completed postgraduate studies in Leningrad and defended his thesis on the topic “Lithuanian folk song in the symphonic works of some Lithuanian composers”) [5, p. 49] choreography composed by V. Grivickas and A. M. Messerer in co-authorship, one cannot but admit how difficult the problem was solved by the authors. Young chronologically, not yet fully regained his strength after the war years, the Lithuanian ballet embodied the story of the life of contemporaries in the play “On the Sea”⁴ . According to contemporaries, controversial in some dramatic aspects, ballet, however, not only entered the classics of national art, but also became widely popular

² At the same time, Lithuanian ballet figures received awards and titles: J. Uželiūnas, V. Grivickas, B. Kelbauskas, H. Banis, G. Sabaliauskaitė, T. Sventickaitė, P. Baravikas, R. Janavičiūtė, M. Jozapaitė.

³ Julius Juzeliūnas (1916–2001) — Lithuanian composer (one of the representatives of “Baltic minimalism”), teacher. People’s Artist of the Lithuanian SSR (1966). Pupil J. Gruodis. For more details see: [4, p. 134–138]

⁴ It should be noted that the work of Juzeliūnas – Grivickas was not only not a Lithuanian innovation, but even ahead of the appearance on the stage of the ballet about the workdays of Soviet fishermen “Coast of Hope” (comp. A. Petrov, ballet. I. Belsky). The dramatic concept appeared in the author of the libretto by Y. Slonimsky as early as 1950, but the first production took place in the Leningrad State Academic Theater named after S. M. Kirov only in 1959

outside the republic [4, p. 134].

Creating the libretto of the future performance, Grivickas undertook a complete immersion in the material: he went to the Baltic coast, where he not only watched from the side the life of the E. Telman fishing artel, noting the typical character traits and local customs, but also went out with the fishermen to the night sea. Several versions of the text were written before the original dramatic plot appeared, which could be embodied by means of dance [3, p. 34].

It was Grivickas who, for the first time in the drama of Lithuanian ballet, was considering the theme of labor heroism. Essentially new, which has become relevant for national art only within the framework of the socialist paradigm (a worldview that perceived labor not as a biblical punishment, a means of exploitation or a painful necessity, but as an honorary duty of a citizen, a conscious, respectable activity aimed at realizing professional abilities and for the benefit of the native countries), the theme certainly required for its embodiment a special choreographic language and such dramatically expressive content that allows about to escape and pathetic-naive (in this situation) the language of traditional ballet pantomime, and inappropriate to a naturalistic reproduction of the labor process. “Lyrical and dramatic scenes of the life of ordinary Soviet people” [6, p. 3], the line of the love triangle and the line of courageous labor of fishermen, the opposition of diametrically opposed value systems and moral choice – the plot elements resulted in the effectively “difficult way of forming a person of a new ethics and morality” [7, p. 111]. Obviously, the actual problem for the Lithuanian of a certain historical moment sounded convincingly and on a universal scale, as

evidenced by the active interest in the Lithuanian ballet art, caused everywhere in the USSR by touring performances [8, p. 169–184] of the first Soviet Lithuanian ballet.

“Against the background of the mean, but attractive landscapes of the Baltic states (painters J. Jankus and I. Surkevicius), seemingly ordinary, ordinary paintings arise” [6, p. 3]. In the fishing village, where a new marina is being built and the dramatic upheavals of the love of brigadier Jonas for Caste, who is faithfully waiting for his front-line fiancé Marius, labor days do not pass peacefully. Rich peasant Krezas and former Gestapo resident Gustas hiding at his place invent more and more wrecking plans. Playing on the feelings of Jonas, who was jealous of Caste for finally returning Marius, the enemies of the Soviet system provoke a quarrel – and the fishermen leave for the night sea without a foreman. A storm is approaching, and Gustas extinguishes the lights on the lighthouse. But Jonas, who was near, enters into battle with the enemy, and, despite a severe wound, manages to light the lighthouse. At the cost of his life, he prevents the death of fishermen (including his rival). The ballet ends with the opening of a new marina and the wedding of Marius and Caste.

“Dramatically clear, written in captivating national color music gives broad opportunities for actors to reveal the whole ideological and artistic depth of the ballet” [7, p. 111]. Using not only Lithuanian melodies, but also material from Russian, Latvian, Estonian folklore, “Juzeliūnas proved himself in ballet as a wonderful lyricist. The most vivid lyrical paintings include adagio and girl dance from the third act. The adagio of the first act, and especially the picture “The Tempest” in the second act, are

characterized by strong drama” [4, p. 50], the theme of creative work is clearly reflected in the orchestral introduction to the second act [9, p. 23]. The musical characteristics of positive heroes are based on folk melodies, negative characters are “outlined with ominous, condensed psychological tones”, and the composer was able to “avoid deliberately disharmonious, anti-musical sound combinations” that could make the images of enemies clichéd. The musical score is distinguished by harmonious, effectively organized integrity: “Juzeliūnas does not tear off the attributes of the characters from the general color of the wonderful seaside nature, the joy of the attitude of the builders of new life; all this is perfectly expressed in music” [9, p. 24].

Despite the presence in the plot emphasized Soviet realities (for example, new longboats sent by the artel as a gift from the fraternal republics) and a completely clear division of the characters into enemies and heroes, the plot does not sin by unnecessarily serious, one-sided “posterity”. “The dramatic outline of the ballet “On the Seashore” is effective and danceable” [6, p. 3], it serves as a fruitful basis for creating stage images that are emotionally filled and diverse in their character. In the genre scenes imbued with good irony, “the incredulous Pliaugene, (J. Jovišaitė), the “don Juan” accountant Pliaugė (P. Baravikas), and a trio of characters who give the whole performance dynamism and liveliness: One (R. Janavičiūtė), Vitas (S. Bradilis) and Mikas (S. Bilida)” [3, p. 37]. The most dramatic and controversial of the heroes, as noted by A. Ruzgaitė, was the foreman of the fishermen Jonas. Energetic and courageous, loving his friends, he is no stranger to selfish manifestations (which his enemies skillfully manipulate). But

betrayal is certainly alien to him, and he redeems his guilt at the cost of his life. In the ballet, Jonas is endowed with a vivid choreographic characteristic, and in the performance of Henrikas Kunavicius, dance and acting are organically linked [3, p. 34–35], in its variation “the power of a fisherman beating over the edge, the joy of courageous labor, forcing a person to face the insidious sea element every day” [6, p. 3].

Both dances and pantomime scenes are effectively saturated, “because Kaste’s dance is performed by G. Sabalyauskaite, who has the high gift of a ballet dancer – the ability to convey the rich and complex life of the human soul in intonations of movements. That is why plastic movements and the wide jumps of Marius – G. Banis, who opens the arms to his beloved girl at the hour of returning to his homeland, are excited. That is why the catchy and expressive gestures of Gustas – S. Goncharov give rise to concern; they immediately guess the predation of a person hostile to the friendly family of sailors” [6, p. 3].

The realities of fishing weekdays and holidays appear in ballet and are recognizably reliable, and stage rethought, fully “theatricalized”. So, in accordance with the proposed circumstances of the plot, “the director throughout the performance tries to show that the action takes place on the seashore. The whole team gives a small boat for Caste’s wedding, the young men raise the oars decorated with flowers, the sea god Bangputis participates in the ceremony” [3, p. 37].

Reviewers note the expressiveness of mass scenes, the charm of the national color of music and choreography, as well as the fundamentally important advantage of the performance: “The directors are

not afraid of the specifics of ballet – the inevitable conventionality of expression that is inherent in dance art. They firmly know that choreography does not tolerate direct imitation, naturalism, not only in fantastic ballets, but also in the reflection of “ordinary” life. In this sense, one of the best scenes in music depicting the alarm before the storm is indicative. It seems that screams of frightened birds are heard in the orchestra, the noise of a stormy sea is growing, and on the stage the dancing girls are closing in strict lines, and the flapping of their hands, brush movements, repeating again and again, resemble the alarming flapping of wings” [6, p. 3].

Grivickas, who continued the search begun by his predecessors (including Kelbauskas) for enriching the classical basis of ballet with movements of Lithuanian folk dance, certainly managed to give his work (the first Soviet Lithuanian ballet) a recognizable and organic national flavor. “The waltzes of the first and second actions are very peculiar, in which the movements and steps are intertwined with the rotation characteristic of the Lithuanian dance paired with arms crossed. The stylized traditional youth polka is also expressive, in which all the friends and girlfriends of Kaste participate” [3, p. 36]. A. Ruzgaitė emphasizes that classical and folklore choreography in the Grivickas ballet not only coexist, but make up a well-organized, effectively justified synthesis: “The most ballet are the dances of a bachelorette party. The traditional movements of the Lithuanian dance “Sadute” expressed not a sad mood, as in the original, but a cheerful and bright mood. And this is understandable, since in Lithuanian folklore, the “Sadute” dance expressed severe changes in the girl’s life, and the fate of Kaste is different – joyful.

Girls like swans floating around the stage at high half-fingers, holding in their hand a large ring. And with Kaste rejoice in her happiness. The dance suddenly ends... clinging to each other, the girls stop. Feeling the approaching storm, the girls line up in a triangle, as if birds were ready to fly away. The inner anxiety of the girls is expressed in the movements of the hands, reminiscent of the Lithuanian dance “Blizdingele” [3, p. 36–37].

Shown at the Moscow Decade of Lithuanian Art (1954), “On the Seashore” was recognized as one of the most significant achievements in the history of Lithuanian ballet. According to the reviews of Soviet criticism⁵ (which noted the virtues of the libretto, music, artists and orchestra conducted by R. Geniušas) – even one of the best ballets of our time and an example of a play on a relevant realistic theme [13, p. 3]. In the years following the premiere, ballet performances were performed in Riga (1954), Lviv (1956), and Tallinn (1958).

In 1975, an updated ballet appeared on the stage of a building specially built for the State Academic Opera and Ballet Theater of the Lithuanian SSR. In the new version, the directors almost did not depart from the old one, “they simply abandoned excessive everydayism and ethnography” [8, p. 173], Grivickas “only reduced some pantomime scenes, partially expanded the dance sphere, which made the performance more compact, dynamic. A certain reduction in the number of characters made it possible to focus the attention of the audience on the main characters” [14, p. 2]. The stage designer J. Jankus, designing the 1975 edition, relied on the elements and findings of the Estonian ballet production [14, p. 2], already recognized as a classic work of national Lithuanian art.

⁵ See also: [10, 11, 12].

Discussion.

The year of the premiere of the *first Lithuanian Soviet ballet* “On the Seashore” was marked by two more important events for the history of national stage choreography. A choreographic department opens on the basis of the Vilnius School of Music (the future National School of Arts named after M. K. Čiurlionis). No less serious should be considered the release of the first edition of the book “Lithuanian Folk Dances”, which contained (in addition to a description of ten dances, including recommendations for the director) a historical essay, detailed chapters devoted to the characteristic features of Lithuanian folk dances and costumes. The same author in the introduction of the book “Lithuanian Folk Games”, published in 1955, for the first time “classifies by function and means of choreographic expression” [15, p. 5] dance folklore of Lithuania.

By 1955, there were already 15 music schools operating in the republic; the State Conservatory of the Lithuanian SSR (founded in 1949 after the unification of the Vilnius and Kaunas Conservatories) played the role of the largest center for music education, where the departments of the history and theory of music, folk instruments, and choral conducting were opened for the first time, and the theater department as well. Outstanding masters of art teach here: T. Petrauskas, A. Stašavičiute, B. Dvarionas, I. Švyadas, J. Siparis, St. Vainunas, J. Čurlionite and others [5, p. 63–64].

It should also be noted that by the mid-1950s, the State Folk Song and Dance Ensemble of the Lithuanian SSR was already very popular and successful not only in Lithuania but also abroad: Letuva toured in Moscow and Leningrad, in Latvia, Estonia, and Belarus, Ukraine, Moldova, Armenia, Georgia; the merits of the ensemble leaders⁶ are awarded with prizes. “The basis of the ensemble’s repertoire is Lithuanian folk songs, dances, games, instrumental plays, montages, as well as original songs and dances of the fraternal Soviet peoples. songs and instrumental plays of Soviet composers and classical works” [5, p. 47–48]. The work of the Folk Art Houses actively contributes to the preservation and development of the richness of folk culture (for them, repertoire collections, methodical literature, seminars and consultations are held), the Republican Lithuanian Song and Dance Holidays are resumed (J. Lingis becomes their artistic director and chief choreographer in 1950). This is the cultural context for the development of Lithuanian ballet during the creation of the “heroic” performances of V. Grivickas.

Authoritative theater experts such as J. A. Golovashenko, N. I. Elyash, prominent musicologist I. L. Gusin, etc., write about the tour performances of the Opera and Ballet Theater of the Lithuanian SSR of the 1950s. Graduates from the best schools of Soviet ballet (G. Sabaliauskaitė, H. Kunavičius and others) already dance in the ballet troupe of these years [16, p. 4]. Recognizing the achievements of the Lithuanian ballet in mastering the classical

⁶ In particular, Juozas Lingis (1919–1984), dancer and teacher, collector of Lithuanian national folklore, founder of modern Lithuanian choreography, future People’s Artist of the USSR (1970), author of books on Lithuanian folk dances.

⁷ Audrone — «storm»; Ugnius — «fire».

repertoire, the critic also admits: “the theater has its own traditions that have developed with the older generation of the troupe, there are also capable youth. But it should be noted that the Lithuanian ballet should expand its collective, persistently improve the dancing skills of the artists, and replenish the troupe with educated people. No matter how difficult it is, it is necessary for the theater, especially since it is called academic” [17. p. 3]. Obviously, the main choreographer no less deeply understands the problems and tasks of creative growth facing the troupe. Therefore, in 1955, on his initiative, a group of young Lithuanian dancers went to study at the Leningrad State Art University (the release of the Lithuanian course took place in 1959).

Meanwhile, Grivickas poses increasingly large-scale tasks to himself. The successful experience of creating the ballet “On the Seaside”, in which the images of Soviet Lithuania were embodied, makes the choreographer think that the national ballet “has no historical folk work of its own”, which could tell “about the unity of the Lithuanian people in the face of the enemy, purity of love and sacrifice”, about how “personal happiness becomes secondary in the face of danger threatening the homeland” [8, p. 169–184]. The dramaturgy of the new ballet (again Grivickas becomes the author of the libretto) this time relies on the legendary fate of the era of King Mindaugas (13th century), touches on the problem of maintaining national Lithuanian identity in the fight against the Crusader conquerors. The history of the unification of Lithuania becomes the background for the tragic love of Audrona and Ugnius .

The plot of the couple in love – “the theme is primordial in literature and in art. A lot of wonderful works that have survived centuries have been created on this subject”⁸ . Whatever era, no matter how fantastic the landscape may be surrounded by lovers, their very presence presupposes a lyrical line of action that allows the choreographer to realize images on the stage that require the maximum application of artistic skill and talent. Not without reason in the dramaturgy of the “heroic” ballets of Grivickas a number of similar elements “rhyme”: lovers who find themselves in a network of enemy intrigues; involuntary betrayal of the hero; signal light, which is ignited at the cost of life, etc. At the same time, the images and characters of his heroes can be very different: if for the production of “On the Seashore” the librettist looked for typical, recognizable features for the characters, then for the heroes “Audrona” needed almost archetypal: human, but enlarged, “heroically” raised” [18, p. 3]. It is no accident, deeply thought out in this light, that the composition of the orchestra is complemented by a piano and organ, an introduction to the musical score of the prologue and finale of the choir, as well as the director’s decision to create a compositional “frame” for his work: it is opened and completed by mass scenes arranged like monumental murals – like messages to contemporaries from their heroic ancestors [19, p. 2].

Weaving in the plot the historical events of the 13th century, the author of the libretto gives “the whole story a halo of legend” [18, p. 3], reaching “almost the Shakespearean scope. The personal fates of the heroes here are inseparable from

⁸ See.: “Vain Precaution”: a collection of articles for staging ballet at the State Academic Maly Opera House. – Leningrad:

MALEGOT, 1937. P. 7. 51 беттің астында тұрады

historical events of truly epoch-making significance” [6, p. 3]. Having led her lover into battle, the boyar daughter Audrone is forced to confront her father’s intentions to marry Prince Kunotas. The girl rejects the claims of the prince, but the power is on his side – and Audron, who is also assured of the death of Ugnius, turns out to be a wife and a captive in the prince’s tower. Ugnius also becomes a victim of deception: having learned about the alleged betrayal of his beloved, he despairingly conspires with the crusaders to avenge Kunotas. Bursting into the castle, he kills the prince and rushes to Audrona, but she horrifiedly repels her lover, who led the enemies of his homeland. On a high tower, a girl lights a signal fire – and dies, having managed to warn the Lithuanians about the attack... Ugnius, who realizes his guilt, dies, trying to save Audrone. The Lithuanian army liberates the castle, the people mourn the Audrone and vow to take revenge on the crusaders.

This time the co-author of Grivickas was the young composer Juozas Indra⁹ (1918–1968), composer, singer, conductor. A graduate of the Kaunas Conservatory (1941), where he studied singing and composition, an artist of the Kaunas opera, a future honored art worker of the Lithuanian SSR, Indra did not escape the tragic post-war upheavals. In 1945, he was arrested and exiled, in 1945–48. sang in the music and drama theater and philharmonic society of the polar city of Vorkuta. However, already in 1948 he continued his career as a soloist of the opera company and conductor in Vilnius, and then in Kaunas (since 1954 he was the main conductor of the Kaunas Music and Drama Theater). The ballet “Audrone” was the first major work of the

composer, who wrote three versions of the score, trying, according to Indra, “to convey to the viewer the harsh historical truth and to use the stage images to show the feelings and aspirations of the characters” [4, p. 98]. Solving such serious creative tasks, Indra “deeply studied national folklore, ancient folk melodies. As a result, an interesting work was created, deep in both content and form.

The music of the new Lithuanian ballet is expressive and full of gentle romance. The musical characteristic of the main characters – Audrone and Ugnius, representatives of the people who are the main character of the work is accurate” [20, p. 3]. The Lithuanian musical folklore ballet score “often quoted authentically, but to an even greater extent used to create original musical images and intonations that are close to folk. The high professional mastery of J. Indra manifested itself in peculiar, fresh harmonies, rhythm, in an interesting orchestration” [13, p. 3].

Criticism emphasizes that the director managed to avoid the characteristic romantic clichés in the image of the Lithuanian Middle Ages. There are no pagan altars on the stage, archaic priests do not appear, etc. “Throughout the directorial system of the play, in its choreography, in the design of the artist J. Jankus, one can feel rigor, even severity, which seems very organic, for this heroic on topic and the spirit of the performance” [21, p. 3]. The color of the era is shown mainly by laconic and expressive stylized details: in one of the episodes, a tour killed in a hunt is carried out onto the stage, the horns of which are hung on a powerful trunk of a fake oak [3, p. 49]; the dark atmosphere of the crusader castle is created by high Gothic stained glass

⁹ Real name is Juozas Padleckis.

windows and black and white cloaks with crosses [22, p. 4], etc. Costumes, also stylized, are developed on the basis of rich historical and ethnographic material, mastered and rethought by the artist.

Against this thoughtfully-rigorous background, the choreographer “proved to be an inventive and thoughtful artist” [20, p. 3]. Modern criticism especially emphasizes the scale of the production, in which both large pantomime scenes and mass folk dances (which the show is replete with) “serve not only as a bright, colorful background of the performance, they are necessary for the development of the action, plot, no less important and interesting than the scenes, duets and adagios telling about the fate of the main characters of the work” [21, p. 3].

The full-fledged drama of the choreographic action was to a great extent predetermined by the work of the composer, who “first of all acts as a playwright, considering every step of his work, finding interesting means for expressing the content” [4, p. 99].

At the same time, Grivickas managed, both dramatically and choreographically, not only the images of the main characters, but also the dance characteristics of numerous supporting characters, even episodic ones. “That is why the comedic, provocative image of the young Skyrmute in the temperamental performance of the brilliantly dancing R. Janaviciute, the funny joker Dundis (V. Bradilis, S. Bilida), Giedre (A. Tamuleviciute), the girls from the castle (A. Ruzgaite) are remembered” [21, with. 3].

Musical and choreographic material allowed the performers of the main parts to create integral, original characters of the characters, to show skill and acting personality in the interpretation. Audrone performed by G. Sabaliauskaite and T.

Sventickaite are emotionally different, as criticism noted. So, the heroine of Sabaliauskaite is “a heroic soul in the guise of a modest, shy girl the softness and plasticity of her movements correspond to a heroic and at the same time deeply human image; great sincerity and immediacy of performance give the ballet heroine warmth and sincerity” [18, p. 3]. Sventickaite “from the very beginning sets off in her heroine the traits of will and determination. Her Audrone is a proud, whole nature, in her the whole time burns a flame of anger, protest against rapist-crusaders, against the prince, who forced her to become his wife by force; in dance she conveys the determination of a pure and incorruptible soul” [21, p. 3].

The interpretations of the controversial image of Ugnius performed by G. Banis and G. Kunavicius are also unlike. Both dancers “do not forget that Ugnius is not only a lover, but also a brave warrior, a hero. Ugnius by G. Banis is valiant and courageous. Most of all he succeeds in scenes of courageous impulse or violent despair. G. Kunavicius at the beginning of the play is more lyrical, simple-minded, even naive. The heroic theme of the role does not arise immediately, but develops gradually. Kunavicius’ dance creates the lyrical charm of the image – easy. Romantically aspiring, plastically pure and accurate” [21, p. 3].

Reviewers unanimously note the expressive, graphically clear picture of the role of the ambitious, cruel Prince Kunotas, created by V. Grivickas exclusively by means of pantomime – the ballet master clearly deliberately, dramatically logically deprives his hero of the ability to dance, which only loving, capable of self-sacrifice and devotion to the soul express themselves [18, p. 3].

The unconditional value of ballet, the

1 and 2 acts of which are based mainly on the material of folk dances, which also occupy an important place in the 3 acts [3, p. 48-52], is a competent, organic fusion of national Lithuanian elements with the “language of classical choreography, with the motives of ancient, historical dances. The skillful use of the latter gives the performance a true historical flavor, conveys a sense of the era” [21, p. 3]. The soul of the Lithuanian people, the poetic originality of its culture, are reflected in the rhythmically diverse drawings and intonations of the lyrical girls’ round dance, cheerful village dances, ritual dances. One of the most expressive episodes is called the dance of Lithuanian warriors, “a rhythmically complicated gallop, behind whose external restraint one feels heroic impulsiveness and elation” [18, p. 3].

The new Lithuanian ballet, the “choreographic epic” about the heroes of antiquity, in addition to well-deserved praises, provoked well-reasoned criticisms: the dramatic art seemed too complicated in some episodes; “The composer does not always remain faithful to the melodic features of folk music. National color in solo performances is scarce” [20, p. 3]; “One cannot fail to notice the uniformity and poverty of solo male variations (a disadvantage, unfortunately characteristic of many of our ballets)” [21, p. 3]; verbose and static endings of acts; participation in the choir’s action was not always justified [3, p. 49–52].

Nevertheless, reviewers unanimously recognized that at the core of the performance is deeply integral, and all these controversial points do not detract from its obvious merits. Despite the fact that “an attempt to create such a work could not be difficult for the young Lithuanian ballet” [21, p. 3], the embodiment of the national theme by

means of stage choreography, using folklore material to enrich the language of ballet classics, was considered successful.

In 1969, the second edition of Audrone appeared – more intense and concise in drama, rid of several historical and everyday scenes, more conventional choreographic. “According to the idea of the scenographer Jankus, the whole action took place on a black background, for the historical time such stylized details as a window, a cross, a sword indicated, the costumes of dancers were lighter, not hindering movements” [8, p. 174]. The third edition, in which the number of actors was increased, was created by V. Grivickas in 1975 for the stage of the new theater building.

The period 1940-1957 for Lithuanian ballet can rightfully be considered “heroic”. In the conditions of a change in the socio-economic system, occupation and hardships of the post-war period, the national choreographic art managed not only to preserve its best achievements, but also to expand the experience of developing Lithuanian themes. The appeal of Lithuanian authors to the *themes of labor and civil feat, the preservation of national identity, the people’s struggle with oppressors and invaders*, of course, was a response to the challenge of the era. It is also important that the *heroic theme is the most organic soil for the development of the “big style” in stage art*, allowing you to introduce into the play really necessary mass scenes (requiring mature skill from both the choreographer and the artists).

Obviously, one of the central problems posed before the national ballet of 1940-1957 is the *problem of drama*, and its solution was found precisely in the heroic theme. Progress in this area moved from the “Bride” by B. Kelbauskas with

her pastoral charm and uncomplicated national romantic characters (heroics appear here only as an episodic motive and do not become really important, even in later editions, with unsuccessful attempts to “revolutionize”) – the already much more complex first Soviet libretto “On the Seashore” (containing a dramatic line of character development, posing the heroes with the problem of moral choice, and with the performers – the tasks of acting zhivaniya roles), and then – to the “choreographic epic”, the first Lithuanian historical ballet “Audronė” (very large scale in this period, the testimony of the maturity of the national choreographic art, mastered and a great form of performance and craftsmanship of the organic fusion of elements of classical and folklore).

The most significant thing in the period under review is the appearance in Lithuanian ballet of own choreographers who completed a performing school in Kaunas and enriched it with training from masters of the Russian school. And while choreographer Kelbauskas relied on the dancer’s experience, unconditional natural talent and sense of style, his follower and graduate GITIS Grivickas became the first holder of a diploma of a higher Soviet school in the history of Lithuanian ballet to inherit and develop the development of the oldest ballet schools in Russia. In the performances of V. Grivickas, the motives and innovations from the heritage of compatriots who were looking for ways of interaction between classical and folk choreography, received serious development, a solid professional basis for the implementation of which the choreographer received, learning from R.V. Zakharov.

It will be fair to admit that the Lithuanian ballet (and even more so the choreographer) school was in its infancy

during this period. It was only in 1953 that the choreographic department began working in the future Vilnius School of Arts. And, despite the fact that the national ballet already included a number of masters, whose experience should be passed on to youth, productive interaction with the oldest schools in Moscow and Leningrad continued to play a leading role in the training of young cadres [16, p. 4]. Moreover, the academic status of the theater, requiring a solid poster filled with classic names, also obliged the dancers to have adequate technical equipment. The ballet troupe of the State Opera and Ballet Theater of the Lithuanian SSR, taking into account all the problems of growth, turned out to be quite seriously prepared to carry out the most difficult tasks that the performances of the repertoire of the 1950s set before them [17, p. 3].

Towards the end of the period under review, the achievements of the Lithuanian ballet aroused well-deserved interest both among the audience and authoritative reviewers, who recognized the merits of the performances of the classical and national repertoire: “The searches of the theater deserve all support. It is indisputable that the performances of the Lithuanian ballet are original, deeply meaningful, permeated with the high ideas of our time” [6, p. 3]. It can be concluded that in the late 1950s, Lithuanian ballet approached the threshold of its maturity, since it was at that moment that it *acquired all the components necessary for full development*: stable state support as part of an academic theater institution; *extensive repertoire (including classics and works of national art)*; own (albeit extremely young) performing and composing school; constantly working choreographers who grew up in the national environment; a creative team of dancers, combining

representatives of the older generation, able to transfer their experience, and young, to whom this experience must be transferred. I want to emphasize the latter as a succession factor, extremely important for the formation of national art, which involves the transfer, preservation, study and development of traditions that determine the aesthetic style and direction of artistic search.

Conclusion

Concluding the conversation about the Lithuanian ballet of the 1940–1950s, one cannot but recall two brilliant duets of this period: Genovaitė Sabaliauskaitė

and Henrikas Banis, Tamara Sventickaitė and Henrikas Kunavicius. They danced the main parts in ballets recognized as national classics. Numerous reviews speak of their stage charm and performing skills [23, p. 44–47]. But for our study, it is equally important: it was in their performance that fragments of the performances “On the Seashore” and “Audrone” [24] remained on the film, thanks to which we can today experience the atmosphere of the era, see with our own eyes the birth of a national performing style.

For the Lithuanian ballet, a new period began, in which interaction with cinema

References

1. Terleckaitė J. Kitokia Lietuvos baleto pokarinės istorijos projekcija // Krantai. — 2002. — № 2. — P. 46–51.
2. LLMA. F. 97, ap. 1, b. 10–18.
3. Ruzgaite A. Lietuviško baleto kelias. — Vilnius: Mintis, 1964. — 72 p.
4. Gaudrimas J. K. Musical culture of Soviet Lithuania. 1940-1960. — Leningrad: Sov. composer, 1961. — 140 p.
5. Gaudrimas J. K. Lithuanian SSR. — Moscow: Muzgiz, 1956. — 71 p.
6. Golovashenko Yu. Theater capable of daring. About Lithuanian national ballets // Vecherniy Leningrad. — 1958. — No. 191. — Aug 15 — p. 3.
7. Elyash N. I. Ballet of the peoples of the USSR. — Moscow: Znanie, 1977. — 168 p.
8. Šabasevičius H. XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija. — Pls. 169–184
9. Koval M. Two performances // Ogonek. — 1954. — No. 9. — p. 23.
10. Krieger V. On the stage are the heroes of our day. By the decade of Lithuanian literature and art in Moscow // Soviet Lithuania. — 1954. — No. 59. — March 11. — p. 4;
11. Vainiūnas St. Lithuanian ballet // Izvestiya. — 1953. — June 25. — p. 3;
12. B. A. The First Lithuanian Ballet // Theater. — 1953. — No. 9. — p. 177–178.
13. Gusin I. High skill. About the national performances of the Lithuanian Theater // Leningradskaya Pravda. — 1958. — Aug 20. — No. 195. — p. 3.
14. Motiejūnaitė L. “On the seashore” // Soviet Lithuania. — 1975. — No. 228. — September 28. — p. 2.
15. Poškaitis H. Lietuvių šokio kelias į sceną / red. E. Vildžiūnienė. — Vilnius: Vaga, 1985. — P. 5.
16. Motiejūnaite L. Bendravimo amžius // Tiesa. — 1965. — № 325. — Gruodžio, 4. — P. 4.
17. Golovashenko J. Classical ballets on the Lithuanian stage // Soviet Culture. — 1956. — No. 136. — Nov 17. — p. 3.
18. Dobrovolskaya G. “Audrone”. The performance of the State Academic Opera and Ballet Theater of the Lithuanian SSR // Smena. — 1958. — Aug 27. — No. 201. — p. 3.

19. Bovi V. The undoubted achievement of the Lithuanian ballet art // Soviet Lithuania. – 1957. – No. 289. – Dec 11. – p. 2.
20. Kelbauskas B. Lithuanian ballet “Audrone”. Art News // Izvestiya. – 1957. – July 3. – No. 156. – p. 3.
21. Elyash N. Heroics in ballet // Soviet Culture. – 1957. – No. 162 (708). – Dec 17 – p. 3.
22. Motiejūnaitė L. Ekranas seka pasaką // Literatūra ir menas. — 1966. — Kovas, 26. – P. 4
23. Dautartas Ž. Prasminga kūrybos auka // Krantai. — 1995. — № 10–12. — P. 40–43;
24. Prsiminkime@. Šoka T. Sventickaitė, H. Kunavičius, G. Sabaliauskaitė, H. Banys // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xk5U-Gc-JFY> (date of access: 12.06.2016).
25. Krugiškytė R. Duetas // Krantai. — 1995. — № 10–12. — p. 44–47.

А. Янкаускас

Каунасский государственный музыкальный театр

(Каунас, Литва)

ЛИТОВСКИЙ БАЛЕТ.

НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

Аннотация

Послевоенный период восстановления балета и классического репертуара один из самых сложных в жизни литовского балета. Однако с появлением главного балетмейстера Витаутаса Гривицкаса поиски и развитие героической темы в литовском балете и появление в национальном репертуаре балетов «На берегу моря» (1953) и «Аудроне» (1957) заложили основу для формирования национального искусства.

Целью исследования было выявить, проанализировать и ввести в полноценный научный обиход ранее не актуализированные искусствоведением этапы формирования национального репертуара балета Литвы.

Данная статья является частью первой научной работы такого масштаба, посвященной спектаклям национального репертуара литовского балета и проблемам его национального своеобразия.

Ключевые слова: литовский балет, хореограф, балет, Витаутас Гривицкас, «На берегу моря», «Аудроне», национальный репертуар, Литва.

А. Янкаускас

Каунас мемлекеттік музыкалық театры

(Каунас, Литва)

ЛИТВА БАЛЕТІ.

ҰЛТТЫҚ РЕПЕРТУАРДЫ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ БАСТАЛУЫ

Аңдатпа

Соғыстан кейінгі балет пен классикалық репертуарды қалпына келтіру литва балетінің ең күрделі кезеңдерінің. Алайда бас балетмейстер В. Гривицкастың пайда болуымен, оның Литва балетінде қаһармандық тақырыбын дамытуы мен ізденістері және «Теңіз жағасында» (1953) және «Аудронда» (1957) балеттерінің репертуарында пайда болуы ұлттық өнерді қалыптастыруға негіз болды.

Зерттеудің мақсаты бұрын соңғы өнертанушылық тұрғыда зерттелмеген Литва балетінің ұлттық репертуарын қалыптастыру кезеңдерін анықтау, талдау және толыққанды ғылыми айналымға енгізу болды.

Аталмыш мақала Литва балетінің ұлттық репертуарының спектакльдеріне және оның ұлттық ерекшелігі мәселелеріне арналған осындай ауқымдағы бірінші ғылыми жұмыстың бір бөлігі болып табылады.

Тірек сөздер: литва балеті, хореограф, балет, Витаутас Гривицкас. «Теңіз жағасында», «Аудронда», ұлттық репертуар, Литва.

Author's bio:

Alexandras Jancauskas – PhD in Art History, Chief Choreographer of the Kaunas State Musical Theater (Kaunas, Lithuania)

ORCID: 0000-0002-1194-5005

email: baletkvmt@gmail.com

Сведения об авторе:

Александрас Янкаускас – Кандидат искусствоведения, главный балетмейстер Каунасского государственного музыкального театра (Каунас, Литва)

ORCID: 0000-0002-1194-5005

email: baletkvmt@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Александрас Янкаускас – өнертану кандидаты, Каунас мемлекеттік музыкалық театрының бас балетмейстері (Каунас қаласы, Литва)

ORCID: 0000-0002-1194-5005

email: baletkvmt@gmail.com



МРПТИ 18.41.51

ZH. KAZYBEKOVA ¹,
A. TOLEPBERGEN ².^{1,2}T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

DRAMATURGY OF MASS SCENES (ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL "HOUSE OF YOUR DREAMS" S. YERKIMBEKOV)

DRAMATURGY OF MASS SCENES (ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL "HOUSE OF YOUR DREAMS" S. YERKIMBEKOV)

Abstract

В последние At the origins of the musical there were wonderful people, striving for constant search. In this series, S. Yerkimbekov is the one who united many names and wrote the musical "House of Your Dreams". His composition turned out to be a unique work of its kind. The article uses a systematic approach to the study of the dramaturgy of mass scenes. The system approach is a direction of methodology that includes the following parameters: the content of the processes of organizing mass scenes in the drama of a musical, their features and implementation technologies.

Key words: musical, mass scenes, dramaturgy, "House of Your Dreams", director S. Yerkimbekov.

Introduction

The blossoming of the musical in the art of the twentieth century, and in Kazakhstan in the twenty-first century has a deep social conditionality. The musical is closely connected with socio-historical processes, reflecting reality.

The musical is the most democratic musical and theatrical genre, associated in its origins with folk art.

The development of the musical in Kazakhstan at the turn of the century combines diverse phenomena in direction and creative scale. The most striking works

were born according to the scenario of the modern course of time.

Methods

Researchers repeatedly considered the general principles of the structure of various operas, indicated favorite developmental methods, which were most clearly identified through the method of system approach analysis: the formation of an “arch” through thematic, semantic, etc. rapprochement of the beginning and end of operas, the presence of diverse thematic links. “The house of your dreams” is a musical characterized by a very concentrated and purposeful action, focusing on the main conflict, which also results in a small number of actors. The straightforward development of the main line leads to nodal moments in the development of the action. The musical begins with the mass embodying the basic idea of the entire work - this is the idea of patriotism and a happy future, the idea of a bright start. Already the first mass scenes expose this idea through the images of the people of the 70s and the heroes who are its carriers.

Results

In musicals, as well as in the dramaturgy of any movie, opera, and others, there are basically two layers – heroes and mass scenes. If everything is quite clear with the characterization and role of the heroes - it’s either good, which has a bright start, or evil, on the contrary, that has dark power, then mass scenes have different functional loads. From simple action support to deep semantic transmission of scenes. [1; 2; 3; 4; 5; 6]

So, the leading principles - realism and “nationality” in the musical “The House of Your Dreams” - acquire especially deep power and universality of artistic influence thanks to the method of musical thinking peculiar to S. Yerkimbekov ¹⁰. [7] The musical material has a peculiar flavor - juicy and expressive, brilliant, to some extent perky and peculiar to the theme of Soviet songs. The words of A. Pushkin about realism come to mind: “The truth of passions, the likelihood of feelings in the proposed circumstances - this is what our mind requires ...” [8, p.125]. This musical is widely recognized for the achievements in the field of the correct expressive melodic line. This implies a structure of the melody that is fully consistent with the time described in this action.

Discussion

The opening of the play “The House of Your Dreams” with a mass scene and the song of the same name is a well-established practice of the Broadway musical. And this scene is already programmed as a collective “acting character” involved in the story.

The final picture is an epilogue that affirms the central idea of the musical, which is enriched as a result of the entire development of the musical. The central idea is expressed by the main themes of mass scenes. Conventionally, you can designate them as the theme of “home”.

The principle of development is closer to rondosity, due to the alternation of mass scenes and individual lines. Rondosity is based on the periodic reappearance of the same musical bright thought. And this thought is always accompanied by text.

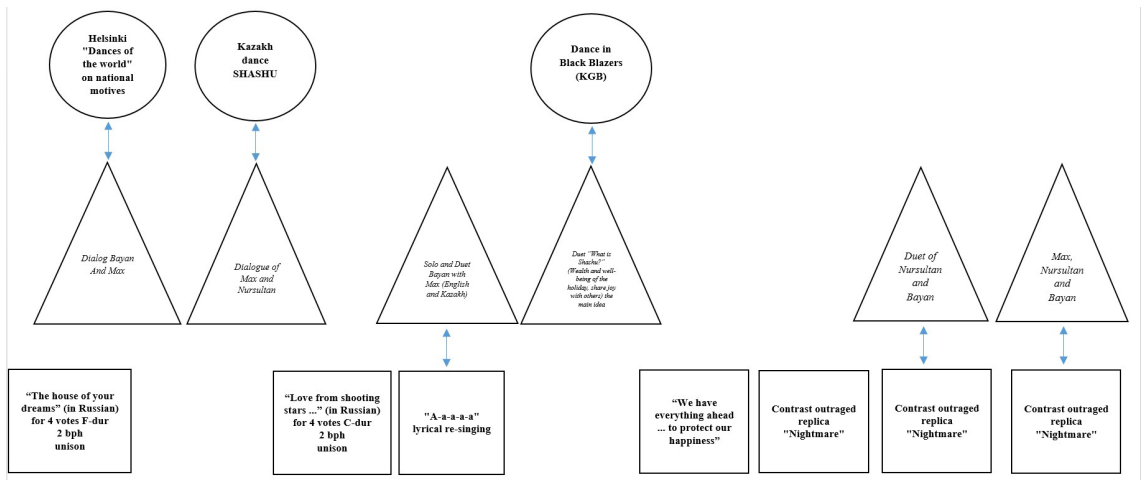
¹ Serik Zheksembekovich Yerkimbekov (trek. Serik Zheksembeks Yerkimbekov; born April 3, 1958, Alma-Ata) - Soviet and Kazakhstan composer, Honored Artist of Kazakhstan (1996), professor of the Kazakh National University of Arts, Advisor to the General Director of GKO “Qazaqconcert” and t. d. [Erkimbekov S.Zh., 2005. - T. II., p.248]

The function of an extras or “commentator” has grown into a new quality: mass scenes have been assigned a ceremonial place, which is opening and closing of the show.

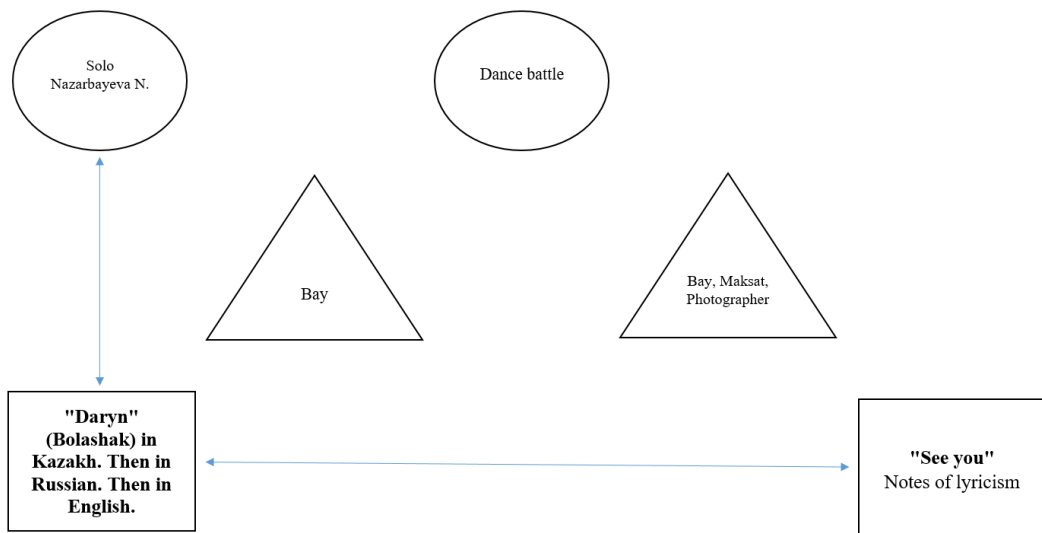
Where the mass scene sing along to the main characters on the syllable “A” is opposed to the general idea. That is, nameless replicas in the form of hype for “a” create a clear idea of the

attitude to this scene. The appearance of the topic, the nature of the sound in such moments changes significantly - it becomes “motionless”, sad and dreary. Thus, in such scenes, the mass scenes are widely used in the concept of “character-commentator”. All this can be traced from the Composition-plot plan-scheme:

1 PART Old Alma-Ata - Helsinki (1962)



2 PART Astana 2007 – Boston



The central part in the first part is occupied by three main mass scenes and the desire for a new life with a great force sounded in them. In the second part of the mass scenes, there is not much, but the

new that has entered the life of the young Bolashak generation is clearly revealed.

Results

The overall dramatic plan of the musical:



So, within the framework of the entire work, a wide mirror-image reprise is formed, that contributes to the isolation, completeness of the composition. Reprise on the musical, semantic, visual levels.

Ideological and the semantic conclusions. Despite the conflict between dramatic figurative spheres – lyrical and bureaucratic – the musical ends optimistically. The conflict of the Final is not in the conflict of mass and personal – It is an expression of the human spirit in which the will to a brighter life wins.

Figurative spheres: are two - optimism and sunshine are the main feature of the Soviet worldview: the Bolashak scholars. And on the other hand, the bureaucracy-employees of the KGB of the USSR, as a sign of anxiety and caution.

The ratio of figurative spheres according to the degree of development is individual and mass scenes. Individual – this is a

lyrical figurative sphere, the theme of love, does not develop so intensively, but it is significant in that, where the dissolution of other plot lines in it, it sets off the contrast between the light and dark principles.

Two time intervals – past and present.

Mass scenes belong to both figurative realms and time, combining them.

As a result of the cross-cutting development of mass scenes throughout the musical, there appears an intonational musical unity, creating an integral sphere of musical moods.

The realistic direction in the musical was also due to the composer's appeal to folk art – Shashu, which is understood as a living expression of modernity. Since folk rites and songs have always been a social organism, reflecting the internal processes of folk life. Through the display of this tradition, the events and feelings of that time accumulated by life are summarized.

² Shashu - shedding. This beautiful ceremony is the part of many customs and rituals: weddings, matchmaking, etc. The "culprits" literally showers of celebration with rain of money and sweets (or other sweets).

There is a process of rethinking, re-intonation of the old and the awareness of the significance of such a tradition, again – as faith in a brighter future.

This scene with Shashu (although it does not have a character of mass scenes, but it implies exactly this, since among the Kazakhs the Shashu rite is aimed at multiplicity) becomes a means in the development of relatively tense conflicts, in the ups and downs of the persistent struggle for happiness and reflecting the whole complex contradictory reality of that time.

Conclusion

Music strictly corresponds to the meaning of the words and mood. The composer seeks, first of all, to recreate the

Soviet spirit, without adhering to various precise genre distinctions. Topics from the point of genre mass nature can be divided into 1) lyrical mass vocal scenes and 2) motor - dance, more related to instrumental music dances of different nations. Thus, the dance became a narrative element.

Each choreographic miniature, mass dance scene is inherently an element of action, providing a characteristic of the differences between the warring parties and becomes part of the story. Dance has the role of a mechanism that changes the tempo-rhythm of the stage action. Mass scenes, thus, in the dramaturgy of the musical “The House of Your Dreams” appears before the viewer “as a single animated, thinking substance” [9, p. 16].

References:

1. Meyerhold V. About the theater. St. Petersburg: Enlightenment, 1913. – 208 p. (in Russ.)
2. Rumyantsev P.V. Stanislavsky and opera. M.: Art, 1969. – 495 p. (in Russ)
3. Tarkovsky A. Directing lessons. M.: VIPPKRK of the RF Committee for Cinematography, 1992. – 92 p. (in Russ.)
4. Eisenstein S.M. Directing: the art of staging. Selected works in 6 volumes, volume 4. M.: Art, 1966. – 821 p. (in Russ.)
5. Popov A.D. Creative heritage: selected articles, reports, speeches. M.: WTO, 1980. – 479 p. (in Russ.)
6. Mochalov Y. The composition of the stage space: the poetics of the stage. M.: Education, 1981. – 239 p. (in Russ.)
7. Erkimbekov, Serik Zheksembekovich // Kazakhstan. National Encyclopedia. - Almaty: Kazakh encyclopediasy, 2005. - T. II. - ISBN 9965-9746-3-2. – 550 p. (in Kaz.)
8. A. Ossovsky “Selected Articles, Memoirs” – L., 1961. – 403 p. (in Russ.)
9. Alexandrova E.I. On the problem of choral stage play / Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice”. – N 2 (16), 2012. – Part I, Publishing House: Literacy. – P. 14 – 17.

Ж. А. Қазыбекова

*Қазақская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Қазақстан)*

А. Толепберген

*Қазақская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Қазақстан)*

**ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ СЦЕН
(НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «ДОМ ТВОЕЙ МЕЧТЫ» С. ЕРКИМБЕКОВА)**

Аннотация

У истоков мюзикла стояли замечательные люди, стремящиеся к постоянным поискам. В этом ряду, объединяющем множество имен, находится С. Еркiмбеков, написавший мюзикл «Дом твоей мечты». Его композиция оказалась уникальной работой своего рода. В статье использован системный подход к изучению драматургии массовых сцен. Системный подход представляет собой направление методологии, включающее следующие параметры: содержание процессов организации массовых сцен в драматургии мюзикла, их особенностей и технологий реализации.

Ключевые слова: мюзикл, массовые сцены, драматургия.

Ж. А. Қазыбекова

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

А. Толепберген

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

**БҰҚАРАЛЫҚ САХНА ДРАМАТУРГИЯСЫ (С. ЕРКИМБЕКОВТЫҢ "СЕНІҢ АРМАНЫҒНЫҢ ҮЙІ"
МЮЗИКЛІНІҢ МЫСАЛЫНДА)**

Аңдатпа.

Мюзиклдің бастауында керемет ізденушілер, олар үнемі ізденуге ұмтылды. Бұл қатарда көптеген есімдерді біріктіретін - «Сіздің арманыңыздың үйі» мюзиклін жазған С.Еркiмбеков. Оның композициясы өзіндік ерекше туындыға айналды. Мақалада бұқаралық көріністердің драматургиясын зерттеуде жүйелі тәсіл қолданылады. Жүйелік тәсіл әдіснаманың бағыты болып табылады, ол мынадай параметрлерді қамтиды: мюзикл драматургиясындағы көпшілік сахналарды ұйымдастыру процестерінің мазмұны, олардың ерекшеліктері мен іске асыру технологиялары.

Түйінді сөздер: мюзикл, бұқаралық көріністер, драматургия.

Автор туралы мәлімет:

Қазыбекова Жайдагүл Алмасқызы – Т. Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы, өнертану кандидаты
(Алматы, Қазақстан)
email: jaidafer-80@mail.ru

Төлепберген Айқын – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының 2 курс магистранты (Алматы, Қазақстан).
email: askarkzz@mail.ru

Сведения об авторах:

Казыбекова Жайдагүль Алмасовна – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Казахской национальной академии искусств
имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
email: jaidafer-80@mail.ru

Төлепберген Айқын – магистрант 2-го года обучения Казахской
национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан).
email: askarkzz@mail.ru

Author's bio:

Zhaidargul Kazybekova – PhD in Art History, Senior Lecturer at T. K.
Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).
email: jaidafer-80@mail.ru

Aikyn Tolepbergen – 2nd year of Master's Student at T. K. Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
email: askarkzz@mail.ru



МРНТИ 18.31.07

Ж. К. МҰХАМЕДЖАН ¹, З. У. ИСЛАМБАЕВА ²^{1,2} Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
(Алматы қ., Қазақстан)

ҚАЗАК ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІН ЗЕРТТЕУДІҢ КӨРКЕМДІК- ЭСТЕТИКАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

ҚАЗАК ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІН ЗЕРТТЕУДІҢ КӨРКЕМДІК- ЭСТЕТИКАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

Аңдатпа

Қуыршақ өнері – ерекше категориялы, қайталанбас жеке даралық қасиеті басым өнер. Бұл ерекше өнердің мәнерлі арсеналдық құралы драмалық мәнерден әлдеқайда ерекше. Қуыршақ адамның санқырлы психологиялық үлгілі образын ашып көрсете алмасада әлдеқайда кең тараған көрінісінде ең таңғаларлық сипаттамаларын көрсете алады. «Адамның кез-келген қасиетін барынша айқындау үшін кейде кейіпкер жануарлардың адамдық сипаттамасын бейнелейтін құрал ретінде адамның кейбір факторларынан бас тартуға тура келеді. Тіпті, суретші жансыз объектілерге адами сипаттамалар береді. Қуыршақ театры ойын-сауық өнерінің қайталанбайтын түрі ретінде адамдар үшін қажет. Бірде-бір актер адамның жан тебіренісі мен кескін келбетін мүлдем көрсете алмауы мүмкін өйткені ол өзі адам. Бұл дүниені қуыршақ жасай алады. Өйткені ол адам емес.» Қуыршақ театры жас баланың саналы тұрғыда азамат болып қалыптасуына үлкен септігін тигізетін бірден бір сала. Бұл өнердің өзіндік әсемдігі, динамикасы, аудиторияны өзіне тез баурап алуға, баланың ерте жастан бастап жан жақты дамуына үлкен мүмкіндік ашатын сан қырлылығы тағы бар.

Трек сөздер: Орындаушылық өнер, кеңістіктік пен уақытты өнер, қуыршақ, театр қойылымының мифологиялық кеңістігі.

Кіріспе

Театр сымбатты өнердің ішіндегі ең зор өнердің бірі. Қай елдегі, қай түрдегі өнерді алсақ та сән салтанатпен ырғалып жырғалып бір күннің ішінде

ғайыптан көшіп келген жоқ. Әлемдік театр өнері жаңа бағытқа қадам басып қарыштап дамып келе жатқаны мәлім. Әрине еліміздің театр өнері ұлттық сипаты мен эстетикасы басқа ұлттардан ерекшеленгенімен, оны даму үдерістерін

әлемдік өркениеттегі мәдени контексттер тұрғысында салыстырмалы тұрғыда қараймыз. Қазақ театрларының кейінгі жылдары қол жеткізіп келе жатқан үлкен жетістігі әлемдік театр үдерістеріне ілесуге жасаған нық қадамдары. Соның ішінде қуыршақ театры өнерінің үлкен резонанста аталып өтілуі қуыршақ өнеріне деген қызығушылықтың артып отыруында. Бұл мысалды біз әлдеқайда күрделі және әралуан формадан тани аламыз. Қазақстандық театртанушылардың еңбектері Республикамыздағы қуыршақтар театрының жалпы сипаттамасына қатысты болды. Театр өте күрделі синтетикалық кеңістіктің уақытша өнер түрлерінің бірі болып табылады. Үшінші мыңжылдықтың басында Театр өнері қиялды формалы және сана өз өзін жан-жақты тексеру объектісіне айналды. Театр қуыршағы режиссердің ойына сәйкес "Жандану" әрекеті мәні болатын адаммен ұқсастықты бейнелейтін көркемдік әдіс болып табылады. Үшінші мыңжылдықтың басында қуыршақ театры өзінің бірегейлігін сақтай отырып бірқатар трансформацияларды бастан кешіруде, және өнердің осы түрін басқалардан ерекшелейтін көркемдік-

эстетикалық белгі жүйесінің сапасын сақтап, өзіне жаңа эстетикалық кеңістікті меңгерді. Егер экранда нақты кеңістіктің уақытша санаттары келтірілсе, қуыршақтар театры дамудың қазіргі кезеңінде кез келген дәуірдің сөзсіз өмірлік фактілерін сақтауға ұмтылды. Қазіргі заманғы қуыршақтар қойылымдары уақыт категорияларын дәстүрлі қабылдау шеңберінен алыс шығып, бірыңғай дискурс аясында өнердің әр түрлі стильдерінің компоненттерін ғана емес, сонымен қатар қазіргі заман шындықтарымен толықтырылатын өткен категорияларын да синтездейді.

Көне заманнан бүгінгі жасанды интелек арқылы тірішілік қажеттерін жаңарту кезеңінде де жеке тұлға ұжымы қоғам өз өміріндегі басты белендерді ескерусіз қалдырмай келуі мәдени баулу жұмысының барлық салаларында еңбек нәтижелері көрініс табатын, тұрақты қатынасушылар мен демалысын анда санда ғана мәдени мекемелерініде өткізетін адамдарға да өзіндік әсер ете алатын мерекелер мен салт дәстүрлердің мәдени сабақтастығын сақтаудың басты құралы екенін дәлелдейді (1 сурет).



1 сурет. Алматы мемлекеттік қуыршақ театры. (Шығыс арулары)

Ғасырлар бойы қалыптасқан тарихында қазақ халқы да өз мәдени ерекшеліктері дамып, мәдени ұстанымдардың барлығын десе де болады, бір ортаға жинақтаған мерекелер мен салт дәстүрлер сақтаған. Тарихи экономикалық тарихи әлеуметтік өзгерістер мерекелер мен салт дәстүрлердің жаңа формаларын қалыптастырып, мазмұнын заман талабына сай өрбітіп өзіндік дүниетанымдық белгілерін ғана сақтап келген. Халықтың әлеуметтік мәдени және рухани құндылықтары дәстүрлері адамның азамат болып қалыптасуында оның адамгершілік және еңбек қасиеттерін қалыптастыруды тұтас алғанда жеке адамды әлеуметтендіруде әрдайым маңызды роль атқарады [1, 65 б.]. Қоғамды жаңғырту республиканың егемендікке ие болуы жаңдайында біздің қоғамымыздың тарихы, оның көптеген әлеуметтік қызметін қайта ой елегінен өткізіліп жатқан кезде халықтың рухани өмірінің өз кезінде ұмытылған немесе тиым салынған құбылыстары қайта оралуда. Өткеннің мәдени тарихи мұрасын қайта өркендету қазіргі заманның аса көкейтесті, проблемаларының біріне айналып отыр. Осы компоненттерінің бірі аса бай дәстүрлері және өскелең ұрпақты тәрбиелеу тәжірибесі бар этникалық педагогика болып табылады. XXI ғасыр мәдениеттің даму процесінде өзіндік ықпалын ала келді. Оның басты мақсаты мәдени рухани әрекеттер дамуының тарихи мәдени сабақтастығын жалғастыру қажеттілігіне байланысты. Ұлттық мәдениеттің заман талабына сай дамуына оның ғасырлар қойнауында қалыптасып халқының рухани баюуына қосар үлесін замандастарымызға жеткізіп ұғындыруға театрлардың ықпалы ерекше. Әр түрлі аңыз

әңгімелер қоғам көрінісін сипаттайтын қойылымдар мен жүздеген аудитория жинайтын бұқаралық мерекелер мәдени құндылықтар туралы қоғамдық пікір қалыптастырады. Солардың ішінде Қуыршақ театрын алатын болсақ олардың режиссерлық шешімі дәстүрлі мәдениет үлгілерін ұсыну арқылы көрермен дүниетанымына әсер ету мүмкіндігі зор. Қуыршақ театры жұмысының көрнекті әдістері: арнайы рәсімдік әрекеттер басты уақиғаға назар аударатындай ерекше айшықты әсерлік амалдар, кейіпкерлерді таңдап олардың орналауының нышандық белгілері киген киімдері мен бұйымдары түр түсіне дейін қолданылатын бұйымдар мен қарым қатынас жасау тәсілдері арқылы басты идеяны жеткізуге көмектеседі [2, 60 б.]. Әр қойылымның өзіндік құндылығы мен мақсаты бар. Әр ұлттың ерекшелігі мен мәдени даралығын байқататын қойылымдардың бүгінгі өмірмізде орын алуы мәдени сабақтастықтың сақталуына байланысты. Ол сабақтастықтың жоғары дәрежеде жалғасын табуы үшін заман талабын игерген мәдени құндылықтары мен мағынасын жетік білген шығармашылық қабілеті өте жоғары мамандар яғни актерларға тікелей байланысты. Ондай қабілетті таныта алғанымен көне мәдениетті оқып жаңарту үшін өткеннің өнегесін бүгінгі мәдени сұраныстар мен талаптарға сәйкестендіре білу білім мен бейімді қажет етеді. Сол себепті біздің алдымызға қойған мақсатымыз бүгінгі практикаға дәстүрлі мәдениет үлгілері арқылы ұлттық мәдени құндылықтар туралы мәдениет үлгілері арқылы ұлттық білім мен бейім қалыптастырып, озық ойлы сахна майталмандарын даярлау. Атап кеткендей қуыршақ өнері өзіндік қиындықтары басым өнер болғандықтан бұл өнерді игеруге деген құлшыныс онша

қарқынды емес. Әр түрлі факторларды қарайтын болсақ бірінші кезекте мамандар тапшылығы және мемлекет тарапынан керекеті көзқарастың тыңғылықты қаралмайтындығы.

Әдістер

Мен диссертациям басталғалы бері еліміздің рухани тұрғыда кеңіп, жан жақты көзқарас танытуына сеп болатын біраз дүниелерді айтқан болатымын. Соның ішінде ұрпақ тәрбиесі ұрпақ сабақтастығы. Еліміз болашағын нық қадау үшін бала тәрбиесіне баса көңіл бөлуіміз шарт. Ал ұрпақ тәрбиесінде қуыршақ театрларының алар орны ерекше орасан. Жас сәбилерге тәлім тәрбие беретін қойылымдардың санын көбейту. Жалпы жас жеткіншектерге осы өнердің мән мағынасын түсіндіре отырып, үгіт насихат жасау. Әрине ең алдымен мамандар үшін негізгі талап бұл саланың қыр сырын зерттеп зерделеп өскелең ұрпаққа жеткізер ойын тұшымдап алғаны жөн. «Ұяда не көрсең ұшқанда соны ілесің» дейді ғой атам қазақ осы мақалға сүйінетін болсақ жас бала көз алдындағы көрініс сипатынан тәлім алып, нақты ой қалыптастыратыны анық. Жалпылама елімізлегі қуыршақ өнеріне сипат бере кететін болсақ: ең алғаш елімізде қуыршақ театрының үш түрі белгілі болды: марионеткалар театры (онда қуыршақтар жіптердің көмегімен басқарылды), қолғап қуыршақтары бар Ақжелкен театры (қуыршақтар актерлардың саусақтарына кигізілді) және Вертеп (онда қуыршақтар өзекшелерге Қозғалмай бекітіліп, жәшіктерде ойықтар бойынша қозғалып тұрды). Марионеткалар театры кең таралған жоқ. Ақжелкен театры танымал болды. Вертеп негізінен Сібір мен Ресейдің оңтүстігінде кең таралған. Ақжелкен театры- негізінен көрші Орыс

халық қуыршақ комедиясы. Бұл театрдың басты кейіпкері Петрушка болды, яғни осы кейіпкердің атымен театр аталды. Бұл кейіпкер Петр Иванович Уксусов, Петр Петр Петр Петрович Самоваров, оңтүстігінде — Ваня, Ванька, Ванька Ретатуй, Рататуй, Рутютю (Украинаның солтүстік аудандарының дәстүрі) деп аталды. Біздің елімізде сонау бастапқы жылдары жақсы таныс болып халықтың сұранысына ие болды. Кейінірекете бұл өнер түрі сиреп басқа замануи қойылымдар қойыла бастады. Ақжелкен театры итальяндық қуыршақ театрының ықпалымен пайда болды Пульчинелло, онда итальяндықтар жиі Санкт-Петербургте және басқа қалаларда өнер көрсетті [3, 510 б.] (2 сурет.).



2 сурет. Венециялық Пульчинелло алғашқы қуыршақ

Мектепке дейінгі балалар қуыршақ театрының спектакльдерін көруді жақсы көреді. Қуыршақ театры оларға жақын, түсінікті және қолжетімді. Балалар сүйікті кейіпкерлерін қуана қарсы алады. Аю, ит, мысық тіріліп,

сөйлегенде, олар балалар үшін одан да қызықты және тартымды болды. Алайда қуыршақ театрын тек ойын-сауық ретінде қарастыруға болмайды. Оның тәрбиелік мәні өте маңызды. Мектепке дейінгі кезеңде балада қоршаған ортаға деген қарым-қатынас, мінез-құлық, мүдделер қалыптасады. Осы жаста балаларға достық, мейірімділік, адалдық, еңбексүйгіштік мысалдарын көрсету өте пайдалы. Іс жүзінде барлық пьесалар мен көріністерде достық пен өзара көмек тақырыптары ашылады. Көптеген шығармаларда, әр түрлі материалда, балаларды жақын түсінуде еңбекқорлық, достарға көмектесуге тілек көрсетіледі. Сондай-ақ, жалқаулар мен жағымсыз кейіпкерлерге күліп, олардың мінез-құлқы балаларда теріс қарым-қатынас тудырады.

Нәтижелер

Қуыршақ театрының жағдайы мектепке дейінгі балаларға жақын, олар оған өз ойындарында үйренген. Міне, сондықтан балалар спектакльге тез қосылады, қуыршақтардың сұрақтарына жауап береді, олардың тапсырмаларын орындайды, кеңестер береді, қауіптілік туралы ескертеді. Ерекше көріністерді қамтиды. Қуыршақ театры мектепке дейінгі балаларға үлкен қуаныш сыйлайды. Қуыршақ театры спектакльдерінің кішкентай көрермендерге әсер ету тиімділігі пьесаны таңдауға, көркем безендіруге, қуыршақ спектаклін өткізуге дайындыққа қойылатын талаптардың қаншалықты жоғары болуына байланысты. Бұл жұмысты сапалы, жоғары педагогикалық және орындаушылық деңгейде жүргізуге тырысу керек және ешқашан қуыршақ театры-бұл мектепке дейінгі балаларды театрға, өнерге алғашқы тарту екенін ұмытпау керек. Қазіргі балалардың

қызығушылықтары мультфильмдері бар теледидар, компьютерлік ойындар мен әлеуметтік желілері бар компьютер, телефон және басқа да электрондық құрылғылар екені ешкімге құпия емес. Бұл әуестіктерге жас балалар кішкентай жастан бастап үйренеді. Ал дәл осы айтылған дүниелер қарым-қатынасты шектеп қана қоймай баланың психикасына өлкен әсер етуі мүмкін. Ал балаларды компьютерден, телефоннан және теледидардан алаңдатуға және балаларға жаңа қызықты әуестенуді табуға көмектесуге бола ма? Барлық балалар шығармашылықпен жұмыс істеуді, тапқырлықты, өнер көрсетуді жақсы көреді. Оларға өз қуыршақ театрын құруды ұсынуға болады. Балалар қуыршақтардың көмегімен көріністерді көруді жақсы көреді. Бұл қойылымдар қызықты, жарқын және қуаныш сезімін тудырады. Ал егер балалар осы көріністерді өздерінің кіші жолдастарына көрсетіп, бөліссе балалардың сезімдері мен эмоцияларына шек болмайды. Ересек адамның қолына киген қуыршақ-қолғап, "өмір сүреді" және әр жастағы балалардың шынайы қызығушылығын тудырады. Өйткені ол қолдарымен қозғала алады, сауығады, әр түрлі заттармен қарулана алады, сөйлесе алады, күле алады, жылай алады, ән айтады... Осындай қуыршақтар балаларды ертегі ғажайып әлемге, эмоциялар әлеміне апарды. Бұл таңқаларлық - бірақ балалар театр қуыршақтарын дербес тірі өмір сүрумен қабылдайды, олармен мұқият сөйлеседі, өз эмоцияларымен бөліседі. Қуыршақ - көру, есту, алғашқы білім алу және баланың сөйлеу аппаратын қалыптастыру үшін жақсы ынталандыру болады. Бір жылдан бастап қуыршақ театры-сөйлеу аппараты мен шағын моториканы дамытудың тамаша

тренажері. Алдымен ата-аналар өз сәбилеріне түсініктерін көрсетіп, оларды біртіндеп бірлескен іс-қимылдарға тартады. Содан кейін балалар да (әдетте үш жасқа, кейде бұрын) бірдей істеуге тырысады. Балалар өздерінің ептілігін және өз қимылдарын басқара білуін дамытады. Үш жасқа жақын бала анасымен бірге, содан кейін өз бетімен әр түрлі ертегілер, сюжеттер қоя отырып, есте сақтауды үйренеді.. Бала қуыршақ-қолғап арқылы шығармашылыққа, сюжетті және өзіндік ертегі әлемін үлгілеуге кіріседі.

Қуыршақ театры өзінің табиғаты бойынша кішкентай балаларға жақын және түсінікті, сондықтан олар үшін үлкен эмоционалдық әсер етеді. Біздің театр сахнасында олар таныс және сүйікті қуыршақтар мен ойыншықтарды көреді. "Тірі қалған" қуыршақтар қозғала бастағанда, олар балаларды мүлдем жаңа, қызықты әлемге, тірі Ойыншықтар әлеміне апарды. Кішкентай көрермендердің алдында қуыршақтар гүлге айналып, көпіршікке айналып, тіпті жыртып, екі жыл бойы көз жасын жұлып, бірден өзінің немесе басқа басын киюі мүмкін [4, 544 б.] Мұның бәрі балалар үшін өте қызықты. Бір қызығы, бала қолдарына қолғап қуыршағын киіп, өзін онымен теңестіре бастайды. Бала қуыршақ-қолғап арқылы өзін түрлі рөлдерде сынап көруге болады: ол зұлымдық немесе мейірімді, батыл немесе қорқу болуы мүмкін. Ертегі кейіпкері бола отырып, бала адамдарда және мінезде ғана емес, жақсылық пен жамандық туралы түсінік алады. Қуыршақтар-қолғап арқылы ол осы сәтте оның үрейленгенін, сондай-ақ оған үрейден шығуға немесе өзінің қорқынышынан құтылуға көмектесетін мінез-құлық үлгілерін көрсете алады. Кейде орын алған ауыр жағдай туралы

(ата-анасымен тарқату, ауруханада болу, бақытсыз оқиға) қуыршақ-қолғаппен көрініс балаға жағдайды жақсы түсінуге, эмоцияны оятуға, ашуға және көмек алуға көмектеседі. Сондықтан қуыршақ-қолғаптар өте жақсы және психологтармен жиі қолданылады. Адамзат тарихының беттерін ақтара отырып, әлем құрлықтарында өмір кешкен халықтар, ғасырлар бойы тәуелсіздік үшін күресіп келгенін білеміз. Еліміздің дербес, толық қанды ел, егеменді мемлекет болуы, халқымыздың ертеден бергі еркіндік үшін, туған жері – Отаны үшін күресінің жемісі. Бүгінгі таңдағы еліміздің әлемдік өркениет шеңберінде өз орны мен статусын алуға ұмтылысы заңды құбылыс. Бұл идеалға жету үшін халықты мәдени сусындату біздің парызымыз. Мәдени тұрғыда халыққа ой салу, ел жастарын тәрбиелеу негізгі мақсат негізгі мүдде. Бұл мүдденің орындалуы ел жастарын мәдени ошақтарда соның ішінде театрлармен қамтамасыз ету. Бала санасына психологиясына жастайынан ел болашағының дамуын мәдениет тұрғысында түсіндіру. Соның ішінде қуыршақ театрына деген нақты көзқарас таныту. Қуыршақ театры әрбір ұлттың өнер саласындағы мәні ерекше ғажайыпқа толы спецификасы. Қазіргі жаһандану кезеңі бұл театр өнерін балаларға арналған мәдениет ретінде санап, сондай көзқарас танытуда. Егер мәдениет бастауының тарихына үңілетін болсақ дәуіріміздің қай кезеңі болмасын мәдениеттің екі дайлы түрде бөлінген көрінісі болмаған. Яғни бұл өнер де балалар мен үлкендерге арналған театр ретінде қалыптасқанын толық тани аламыз. Қуыршақ өнері – ерекше өнер категориясына ие. Қайталанбас жеке даралық қасиеті басым өнер. Бұл ерекше өнердің мәнерлі арсеналдық

құралы драмалық мәнерден әлдеқайда ерекше [5, 60 б.].

Дискуссия

Қуыршақ адамның санқырлы психологиялық үлгілі образын ашып көрсете алмасада әлдеқайда кең тараған көрінісінде ең таңғаларлық сипаттамаларын көрсете алады. «Адамның кез-келген қасиетін барынша айқындау үшін кейде кейіпкер жануарлардың адамдық сипаттамасын бейнелейтін құрал ретінде адамның кейбір факторларынан бас тартуға тура келеді. Тіпті, суретші жансыз объектілерге адами сипаттамалар береді. Қуыршақ театры ойын-сауық өнерінің қайталанбайтын түрі ретінде адамдар үшін қажет. Бірде-бір актер адамның жан тебіренісі мен кескін келбетін мүлдем көрсете алмауы мүмкін өйткені ол өзі адам. Бұл дүниені қуыршақ жасай алады. Өйткені ол адам емес» [6, 327 б.]. Өз өнерінің барлық ерекше қасиеттерін кеңестік қуыршақ өнері өмір сүру шындықтарын бейнелеу үшін көркемдік тұрғыда пайдаланды және олар классикалық лениндік анықтаманы тауып, қуыршақпен сахнада өмір сүру формасын тапты. Бұл форма үлкен сыйымдылықтың көркемдік бейнесі. Өмірді жақсы қорыту – типі. Осы типтерді ашу кезіндегі ізденісте «адамтану» кешенді өнерінде кеңестік суретшілерге өмірді тереңірек көруге мүмкіндік беретін Марксисттік көзқарас көмектеседі. «Өмір түрлерін» өз өнерімен қалпына келтіру арқылы кеңестік қуыршақтар жаңа өмірді құрудың, көрерменнің рухани қалыптасуының басты мақсаттарынан шабыттанған. Крейг үшін реализм ақымақтық ал әлемнің прогрессивті қуыршақ шеберлеріне өмір көрінісі тереңдетілген. Мұндай жағдайда,

пьесаның негізгі тапсырмасының «мекені» ерекше маңызға ие болады. Қуыршақ театры қоршаған әлемді образды қорытудың типітік құралы, бұл адалдықтың күші, ол күштің арқасында айқын көрінуі мүмкін. Қазыргы таңдағы алдыңғы қатарлы қуыршақ маман иелері өз жұмыстарында жоғары идеялы мүмкіншіліктерді қолдана отырып, шексіз фантазия жарқын формалы талантын танытып жатыр. Кеңестік қуыршақ мамандарының афористік аллегориялық өнері, әдетте, өте тұрақты. Тұрақты деуімнің себебі осы тұрақтылықтың арқасында процес барысы жоғары деңгейлі тебіреніс пен творчестволық ұжымның біркелкі жұмысы анықталады. Қуыршақ театры режиссер жұмысының жаңа қырларын ашады. Алайда актер мен оның жан тебіреніс қарым қабілеті болмағанда бұл өнер кең қанат жайып шарықтамас еді. «Актер сахнадан түскен сәтте оның артында жансыз фигура қалуы тиіс- ол фигура супер-марионет» деп Гордон Қрэг бір мақаласында жариялаған болатын [7, 118 б.]. Ал, С.В.Образцов өз еңбектерінде «Актерсыз қуыршақ жай ғана объект» деп анықтап кеткен болатын [8, 118 б.]. Біз адамдар шынайы қарапайымдылықтың көркем тұсын іздеуге талпынуымыз қажет сенімділік танытуымыз керек таңқаларлық емес, туындаған қайталама қайтадан пародияның парағының сатирасының тиімділігін анықтауға және күмән тудыруға болмайтын сөздерді филистер моделін айналдыруға болмайды теңіз толқындардың нәзік шашырауына, найзағай жарқылына айналған аспан бұның бәрі қуыршақтың таңғажайып көрінісі. Біз қуыршақ театрының жаңаруы барысында қазіргі заманғы адамдарға ертеңгі өмірі жайында қуыршақтарымен айтуға тиіспіз. Бұл өзіндік қиындығы мен

қызығы мол өнерді таңдау әртүрлі құндылықтарды тануымызға мол септігін тигізеді. Қуыршақ театры әркезде адам баласын жиі ойландыратын негізгі құрал, Неге десеңіз бұл өнер жансыз дүниенің жанданып, философиялық тебіреніс тудыратын, басқарушы мен басқарылатын арасындағы өзара байланыс. Бұл тақырыпты қолға алып таныса бастаған сәттен бастап адам жанының лезде қимылдай бастағанын байқайсыз бұл терең философия. Антикалық және ортағасырлық философия негізінде өрбиді. Қуыршақтар туралы пікірталас кейінгі кезге де тән құбылыс яғни христиандық діни көзқараста да бұл өкнердің кейбір ұшқындарын байқауға болады. Яғни: «Адам Құдайдың құлы (қуыршағы) тағдыры Құдай қолында» Тарихшылар бәрнеше мәрте Платонның шәкірттеріне қолына қуыршақ ұстап тұрып айтқан мына мысалын көп жерде келтіріп отырған: «Біз адамдар әрқайсымыз Құдайдың жаратқан әр қимылымыз жоғарыдан мың түрлі жіппен басқарылатын алайда жіберген бағыты мүлдем қарама қайшы жанды мүсініміз. Бізге мәлім тек ақ пен қара арасы». Ақылымыз осы арқандардың біріне мойынсұнуға үйретеді. Бұл жалғыз түйір арқан ақыл мен сананың алтын бастауы. Тек осы ғана біздің оң солымыздың бағыты. Сол себепті ол алтын арқан. Қуыршақ театрының бастауы қандай магиялық болса да өзіндік мән мағынасын жоғалтпаған. Әрине бүгінгі таңда елімізде аталдым тақырып аясында түрлі прогрестік әрекеттер жасалуда әрі жасала беретініне сенімім мол. Мақсат осы өнердің халық арасында имиджін арттырып, әлеуетін жақсарту барысында игілікті істер атқарып, білікті маман тәрбиеленуінде септігін туғызар

дүние қалыптастыру. Бұл үшін ұлттық мәдениетімізді көрсете білу оның өзіндік жоғары бағасын беру өте маңызды. Мәдениет – адамның өз қолымен, ақыл-ойымен жасағандары және жасап жатқандарының бәрін түгел қамтиды. Жай ғана сауат ашудан және тазалық ережелерін сақтаудан бастап, өмірдің асқан үлгілі шығармаларын жасағанға дейінгі ұғымды қамтып жатқан – мәдениет саласының өрісі кең. Мәдениет – тарихи құбылыс. Оның дәрежесі мен сипаты қоғамдық өмірдің жағдайларына байланысты өзгеріп отырады. Тарихи дәуірлердің алмасуы мәдениеттің мазмұны мен формаларына сөзсіз терең өзгерістер енгізеді. Кез келген ұлттың қандай дауылға болмасын төтеп беретін құдіретті күш-қуаты – Елбасымыз атап өткендей, оның ұлттық коды, мәдениеті. Жаңа тұрпатты жаңғырудың ең басты шарты – сол ұлттық кодыңды сақтай білу. Ілкіден жеткен ұлттық мәдениеті мен төл өнерін саф алтындай сақтап қана қоймай, заман ағымына сай мәдени өнімдерін қайта түлетіп, мәйегін бұзбай оқтын-оқтын жаңғырту сынды жауапкершілігі зор игі істі, ұлы міндетті – шығармашыл қауым өкілдері, мәдениет қайраткерлері мен өнер ұжымдары еншілеп отырғаны біз үшін мәртебе. Ал ұлттық кодтың негізін қалауға сеп болатын бірден бі өкіл еліміздің жастары мен бүлдіршіндері. Жастайынан санасына бала кезінде дарытқан өнер ұлттың кемелденіп, халықтың мәдени тұрғыда ілгер дамуына септігін тигізеді хақ. Қуыршақ өнері кең формалы терең мағыналы саф өнер. Көрерменін философиялық ізденіс тебіренісіне салатын шынай өнер. Жауыз күшке қарсы мейірімділік және шынайы махаббаты, достыққа адалдығы жақсылық пен жамандық, аңғалдық пен айлакерлік, тылсым құдірет пен сиқырлы

қара күштер тайталасында бала қиялын шытырманға толы ертегілер әлеміне саяхаттауға шақыратын көрермен психологиясын дұрыс жолға салып, тәлім тәрбиелік сипаты мол өнер ұлттық мәдениеттің дамуына септігін тигізеріне сенімдімін. Тарихқа үңілсеңіз, әр елдің кемел келешекке ұмтылу жолындағы ізденістері әртүрлі. Әлем мойындаған, тарихи тамыры мықты, жасампаз ұлтқа айналу – мәдениетінің тереңге жайылуында. Жастарына үлкен сенім беруінде. Мәдени кодтың кең қарыштап дамуында. Ұлттық мәдениет сақталмаса, ешқандай жаңғыру болмайды. Біздің мәдениет саламыз бүгінгі таңда қайта түледі. Театрлар өзінің көрерменіне жол таба білудің бүкіл тетіктерін меңгерді. Жаңа инновациялық жобалар, тың идеялар мен жас актер, режиссерлардың жаңа толқыны өнер ошақтарына өзіндік көзқарас, өзіндік қолтаңба әкелді. Өнерде шекара жоқтығын халықаралық өнер сахналарына жиі жол тарта бастаған шығармашылық ұжымдар дәлелдеп жүр. Қазақтың ұлттық театрлары, дәстүрлі ән-жыры, төл мәдени мұралары әлем елдерін тамсандыра бастады. Қазақ қашанда өзінің ұлттық өнерімен ұлық. Ендеше, бұл жолдағы ізденіс пен жаңа шығармашылық көкжиектер қазақ халқының мәртебесін әркез асқақтата беретіні анық.

Қуыршақ театры жас баланың саналы тұрғыда азамат болып қалыптасуына үлкен септігін тигізетін бірден бір сала. Бұл өнердің өзіндік әсемдігі, динамикасы, аудиторияны өзіне тез баурап алуға, баланың ерте жастан бастап жан жақты дамуына үлкен мүмкіндік ашатын сан қырлылығы тағы бар. Бұл өнер балалардың бейнелі ойлануының арқасында көркем суреттер, кейіпкерлер, дизайн, сөз және музыка бәрі бірігіп әдеби шығармалардың

мазмұнын түсінуге, шет тілдерін үйренуге мол тәлім береді. Сахна кеңістігінде әрекет жасап жатқан кез келген қуыршақ шынайылықты бейнелейді, яғни баланың көз алдында орын алып жатқан ғажайып көрініс құдды бір ертегі әлемінің ортасына түскендей әсер қалдырады. Бала психологиясының қалыпты дамуының негізгі көзі қуыршақ театры. Қуыршақ театры жайында біраз ғылыми еңбектердің көбісі көрші Ресей елінде жарияланған болатын. Ал біздің елімізде бұл тақырыптағы еңбектер бірен саран. Эмоцияға толы көркем шығарма қойылымы көрермен аудиториясын соның ішінде жас балаларды сахнада орын алып оқиғаға өзіндік көзқарас қалыптастырып, бала психологиясы болғандықтан жағымсыз кейіпкерлерді танып, жағымды кейіпкерлерге еліктеуге шақырады. Осы жоғарыда аталып кеткен барлық мәселелер тақырыптың маңыздылығына алып келіп, бұл іспетті тақырыптардың толық ашылып зерттелмегенін сипаттайды. Жансыз қуыршаққа жан біту өнері өте ерте, тарихы терең, өмір сүру аумағы кең. Қуыршақ театры актерлардың қуыршақты жүргізіп қойған театрландырылған қойылым. Көп жағдайда қуыршақ театр әртісі шымылдық артында жұмыс жасайды. Әлемде қуыршақтың жүзге тарта түрі бар. Бірақ біздің елімізде осы қуыршақтардың тек жеті түрлі белгілі. Олар: Столды қуыршақ, қолқапты қуыршақ, марионетка, тросты қуыршақ, планшетті қуыршақ, механикалық қуыршақ, биік қуыршақтар. Кейбір эксперименттік қойылымдарда қуыршақтар орнына әртүрлі заттарды (куб, үшбұрыш, тақтай, шар) қолданып метафоралық тірі дүние сипаттайды. Қуыршақтар кішкентай сантиметрледне бастап бірнеше есе үлкен өлшемде болады [9,

118 б.]. Қуыршақ формасы нысандары мен сипатындағы айырмашылық көбінесе бұлттық дәстүрге, драма мен драматургиялық ерекше сипатына, сондай-ақ өнердің басқа түрлерімен (графика, халық ойыншықтары, мүсіндер, маскалар және кино) байланысты. Қуыршақ театрының бастауы пұтқа табынушылық рәсімдерге, құдайлардың таңбалы символдары бар ойындарға, табиғаттың белгісіз күштерінен бастау алады. Тарихи тұрғыдан алғанда ол сахналық мәдениеттің көне түрлерін дамытуға байланысты. Әдетте, бұл театр сюжеттердің дұрыстығына, орындалу амалдарына, тұрақты қаһармандардың болуына байланысты болды. Қуыршақ театры орта ғасырдағы шіркеудің қудалауына себеп болатын өзекті, «жердегі» мәселелерге толы болды. Содан кейін қуыршақ театры инквизиция тарапынан қудалауда, алаңдар мен жәрмеңкелерге қоныстанды. Тыйым салуларға қарамастан, оның көзқарастарында анти-шіркеу, феодалдыққа қарсы элемент нығайтылды. Кейініректе советтік қуыршақ театры адамның айқын, тән ерекшеліктері мен психологиясында жиі кездесетін көрінісінде бейнелейді, бейнелі атауға тән әдеттерге ұмтылады.

Қорытынды

Қуыршақ театры дегеніміз не? Бір қарағанда бұл сұраққа мардымды жауап таба алмаймыз. Бірақ шын мәнінде жауабы өте қарапайым: Көрермен көз алдындағы қуыршақ. Егер терең үңілетін болсақ бұл нақты жауап емес. Себебі ол тағы бір сұрақты тудырады: неге театр сахнасында адам емес қуыршақтар өмір сүреді? Сонда адамнан гөрі қуыршақ әлдеқайда жақсы қозғалады ма?

Жоқ әрине Қуыршақ сахнада адамды еш алмастыра алмайды, мейлі

ол қаншалықты күрделі механикамен жасалып, барынша ақылдылықпен құралса да. Қуыршақ театры балалар психологиясы мен өмірге деген көзқарасын қалыптастырудың негізгі шарты болып табылады. Қуыршақтар балалардың лайықты сүйіспеншілігін ұнатады және бұл істі ұйымдастырып, балалардың жүзіне күлкі сыйлауға тырысатын жандарға үлкен рахат әкеледі. Қуыршақтың өзі баланың қабылдауына өте жақын, өйткені бұл ойыншықпен олар ерте бала кезімен таныс, сондықтан оны жақын дос ретінде қабылдайды. Егер сол жақын жансыз досы көз алдында өмір сүріп, жансыз кейіпі тіріліп жатса баланың өмірінде үлкен мереке болары анық. Яғни қуыршақтың сан қырлы мүмкіндігі адам іспетті күлімдеуі, жылауы, қайғыруы бұның бәрі тек қана кішкентай бала емес үлкен адамның психологиясына орасан зор рухани септігін тигізеді де рас. Дегенмен, қуыршақ театры ойын-сауық ретінде қарастырыла алмайды. Оның білім беру және танымдық маңыздылығы өте маңызды. Мектепке дейінгі кезеңде бала қоршаған ортаға, табиғатқа, мүддеге көзқарас қалыптастыра бастайды. Бұл жаста балаларға достық, мейірімділік, шыншылдық, еңбекқорлық туралы мысалдар көрсету өте пайдалы. Мектепке дейінгі баланы дамытуда қуыршақ театрының рөлі артық болмайды. Ең алдымен, қуыршақ баламен байланыс орнатуға көмектеседі. Кішкентай қуыршақ қорқыныш пен қауіп-қатерді азайтады, ал оған бала ересекке қарағанда тезірек араласады.

Қуыршақтармен белсенді қарым-қатынас жасай отырып, бала біртіндеп ашық болып, қоршаған әлеммен, адамдармен тікелей байланыста болады. Бұл мектепке дейінгі балаға мектепке, жаңа мұғалімдерге, оқу

бағдарламаларына және жиі жаңа балалар тобына бейімделу кезеңінен өтуге мүмкіндік береді.

Бес және алты жастағы балалар, әдетте, қуыршақ театрын жақсы біледі және жақсы көреді. Осы жастағы балаларға қазірдің өзінде қуыршақтарды – петрушка (қол қапты қуыршақ) мен марионетка қуыршақтарды үйретуге болады. Театр - ең жарқын, әсем және баланың өнер салаларын қабылдауына қол жетімді. Балаларға қуаныш сыйлайды, қиял мен ой өрісін дамытады, баланың шығармашылық дамуына ықпал етеді және оның жеке мәдениетін қалыптастырады. Қуыршақ театры, балалармен бірге сыныптарда немесе арнайы үйірмелерде танысып, мотоциклдерді дамытуға және қолмен үйлестіруге көмектеседі, көрнекі және есту қабылдауды, көңіл бөлуді, есте сақтауды, үйлесімді сөйлеуді ынталандырады, лексиканы арттырады. Ғалымдар қолдың дамуы адам миының дамуымен тығыз байланыста екенін, сондықтан баланың сөйлеуі мен ой-пікірлерін дәлелдеді.

Балалармен театрмен танысу, оқушыларымыздың өмірін қызықты әрі ақпараттандырады, оны жарқын әсерлер және шығармашылық қуанышпен толтырамыз. Ең бастысы - дағдылар.

балалар күнделікті өмірде пайдалана алады [10, 171 б.].

Қуыршақ театрларының артықшылығы, әдетте, олардың бәрі танымал және сүйікті балалар туралы ертегілерге негізделген. Біз ертегілерсіз баланың толық дамуын мүмкін емес деп білеміз. Ертегілер адам психикасының ең терең қабаттарына тиесілі және адамның құндылықтарын айқындайды. Бала үшін ертегі кейіпкерлердің әрекетін бағалауға, этикалық нормаларды үйренуге, есте сақтау мен сөйлеуге үйренуге мүмкіндік береді. Театр балалар үшін ең демократиялық және қол жетімді өнердің бірі болып табылады. Бұл қазіргі заманғы педагогика мен психологияның көркем және моральдық тәрбиесі, адамның коммуникативтік қасиеттерін дамыту, жады, қиял, ой сансы, бастамашылдық пен еркіндіктің дамуымен байланысты көптеген өзекті мәселелерді шешуге мүмкіндік береді. Себебі бұл біздің балаларымызға жақын. Қуыршақтармен ойнағанда, ұялшақ бала еркін сезініп, еркін сөйлейді. Қуыршақтар маңызды сабақтарды үйретуге көмектеседі. Қуыршақ театры шет тілдерін оқып-үйренуге, сондай-ақ әдеби шығармалармен таныстыру кезінде көмекке келе алады.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Актер. Персонаж. Роль. Образ. Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – 168 с.
2. Бартрам Н. Д. Игры с масками и уборами. – М.-Л.: ГИЗ, 1926. – 380 с. –
3. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. – М.: Искусство и Лига, 1994. – Т. 2. – 1125 с.
4. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 969 с.
5. В профессиональной школе кукольника: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – 489 с.
6. Крэг Г. Театр и зритель. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – 745 с.

7. Калмановский Е.С. Театр кукол, день сегодняшний: Из записок критика. – Л.: Искусство, 1977. – 931 с.
8. Образцов С. Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва. 6–9 дек. 1983 г.). – М., 1984. – 724 с.
9. Петров М.А. Актер за ширмой // Что же такое театр кукол? В поисках жанра: сб. статей. – М.: ВТО, 1980. – С. 111–130.
10. Секреты кукольного театра. – М.: РИФМЭ, 2000. – 716 с.

Ж. К. Мухамеджан

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

З.У. Исламбаева

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

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ВИДА КАЗАХСКОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Аннотация

Кукольное искусство – искусство с особенной категорией, обладающее неповторимыми личностными качествами. Это выразительное арсенальное средство необычного искусства. Кукла может показать самые удивительные характеристики в более распространенном виде, когда она не может раскрыть многообразный психологический образ человека. Для максимального определения любого достоинства человека иногда приходится отказаться от некоторых факторов человека, как средство, отражающее человеческие характеристики животных. Даже художник дает человеческие характеристики неодушевленным объектам. Кукольный театр необходим для людей как неповторяющийся вид развлечений. Ни один актер не может абсолютно показать человеческий тон и очаровательность, потому что он сам человек. Этот мир может создать кукла. Потому что она не человек. Кукольный театр – это одна из самых важных сфер, которые способствуют становлению молодого ребенка осознанным гражданином. Это своеобразная градация искусства, динамика, многогранность, которая открывает большие возможности для быстрого вовлечения аудитории, всестороннего развития ребенка с раннего возраста.

Ключевые слова: исполнительское искусство, пространственное и временное искусство, кукла, мифологическое пространство театрального представления.

Muhamedzhan ZH.K

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

Islambaeva Z.U

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

ARTISTIC AND AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE STUDY OF THE MODERN LOOK OF THE KAZAKH PUPPET THEATER

Abstract:

Puppet art is an art with a special category that has unique personal qualities. This is the Arsenal of expressive means of the unusual art far from unusual dramatic style. The puppet can show the most amazing characteristics in a more common form, when it can not reveal the diverse psychological image of a person. "For the maximum definition of any human dignity, sometimes the character has to give up some human factors, as a means of reflecting the human characteristics of animals. Even an artist gives human characteristics to inanimate objects. Puppet theater is necessary for people as a non-repetitive form of entertainment. No actor can absolutely show human tone and charm because he is human himself. This world can make a puppet. Because he's not human." Puppet theater is one of the most important areas that contribute to the formation of a young child as a conscious citizen. This is a kind of gradation of art, dynamics, versatility, which opens up great opportunities for quick introduction to the audience, comprehensive development of the child from an early age

Keywords: Performing arts, spatial and temporal arts, puppet, a mythological space of theatrical performance.

Автор туралы мәлімет:

Мұхамеджан Жанель Қанатқызы - Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық
Өнер академиясының магистранты.
e-mail: Zhanel.muhamedjan@mail.ru

Исламбаева З.У. - Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-ның доценті
(Алматы қ., Қазақстан)
e-mail: zetta1975@mail.ru

Сведения об авторах:

Мухамеджан Жанель Канатовна — магистрант Казахской национальной
академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).
e-mail: Zhanel.muhamedjan@mail.ru

Исламбаева З.У. — кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной
академии искусств им. Т.К. Жургенова
(Алматы, Казахстан).
e-mail: zetta1975@mail.ru

Author's bio:

Zhanel Mukhamedzhan - Undergraduate at the T. K. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan);
e-mail: Zhanel.muhamedjan@mail.ru

Zukhra Islambaeva - Candidate of Art History, Associate Professor at the
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)
e-mail: zetta1975@mail.ru



МРНТИ 18.67.15

Н. Ж. ЖАМАНБАЕВА¹, О. К. ХОЖАМБЕРДИЕВ²^{1,2}Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

ШЕТЕЛДІК АНИМАЦИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРДІҢ ДЫБЫСТАЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ (ДИСНЕЙ ЖӘНЕ РЕСЕЙ АНИМАЦИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРІ)

ШЕТЕЛДІК АНИМАЦИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРДІҢ ДЫБЫСТАЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ (ДИСНЕЙ ЖӘНЕ РЕСЕЙ АНИМАЦИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРІ)

Аңдатпа

Бұл мақалада анимациялық фильмдердің дыбысталу ерекшеліктері қарастырылады. Зерттеу нысаны ретінде Дисней және Ресейдің анимациялық фильмдері алынады. Шетелдік анимациялық фильмдердің дыбысталу мәселелеріне шолу жасау, дыбыстау ерекшеліктерін айқындау, актер дауыс техникасының маңыздылығын айшықтау - зерттеудің басты мақсаты саналады. Осы мақсатқа қарай дыбыстаушы актердің сөйлеу техникасының негізгі ережелері сұрыптап шығарылады. Актер дауысының толық мүмкіндігі анимация әлемінде көрінеді. Өйткені, өмір иллюзиясын тудыратын өнерде түрлі дауыс ерекшеліктері ашыла түседі. Мақалада екі елдің анимациялық фильмдеріне анализ жүргізе, салыстырмалы түрде зерттелінеді. Зерттеу барысында микрофон алдындағы актердің дауысын дамытуға қажетті ережелер ұсынылады. Актер дауысына қажетті ұсынылған ережелер зерттеудің маңыздылығын айқындайды.

Тірек сөздер: анимация, сөз өнері, сөйлеу мәнері, дауыс техникасы, тембр, интонация, фактура, образ.

Кіріспе

Дыбыс – адам өмірінде қарым-қатынастың ең негізгі құралы болып табылатын қозғаушы фактор. Көрермен мен өнерді байланыстыратын, ортаға

алтын көпірді салушы – дыбыстың атқарар рөлі жоғары. Кино әлемінде дыбыстың келуі үлкен төңкеріс алып келгені белгілі. Бұл құбылыс мультипликацияға да әсерін тигізбей

қоймады. Танымал кино теоретик Ричотто Канудо «Жеті өнер манифисенті» атты жұмысында дыбыстың кино өнеріне ықпалы жөніндегі мәселелерді қарастырған болатын. Газеттер беттеріне басылып шыққан көптеген сыни жазбалар кинематография төңірегінде болды. Бұл сол кезеңде анимацияның кино өнерінің көлеңкесінде көмескіленіп қалғандығын айқындайды. Бәлкім, теоретиктер мультипликация саласын көркем өнер ретінде бағаламаған шығар. Анимация көрерменнің көңілін көтеру, қызықтыру мақсатында жасалынатын киноның бір саласы саналатын. Экранда дыбыстың пайда болуы мультипликацияның көркем өнер болып аяқ тіреуіне негіз болғандай. Дербес өнер болып қалыптасқан анимация тарихында дыбыс жазудың түрлі әдіс-техникалары пайда болып, балаларға арналған өнер түрі үздіксіз дами бастады. Дерекке жүгінсек, «Дыбыс жас ұрпаққа пайдасын тигізбейді деген теріс пікірде болған, сыншыларға алғаш болып қарсы шыққандардың бірі анимация атасы Уолт Дисней еді. Ең алғашқы дыбысты мультфильм «Параходик Вилли» (Параходшы Билли, 1928 ж.) У. Диснейге әлемдік атақ алып келгенін ұмытпаған жөн» [1].

Оркестрлі музыкалық сүйемелдеулер көмегімен түсірілген мультфильмде актерлердің ешқандай диалог, мәтіндері қолданылмайды. Дыбыс жазу техникасы мүмкіндігінің шектеулігі режиссерлерге толыққанды анимациялық фильм жасауға тосқауыл болды. «Параходик Вилли» мультфильмінде ритмді әуен дыбысына қарай кейіпкерлер әрекет етеді. Кейіпкерлердің ішкі тебіреністері мажорлық немесе минорлық симфониялармен үйлесім тауып жатты. Дыбыс режиссерлері аспапты әуендер мен табиғи шуылдар сынды

дыбыс жазудың барлық мүмкіншілігін пайдаланды. Дегенмен, дыбыстық жазба барысында қиындықтар туындап жатты. Өнерде әр үдерістің өзіндік күрделі сәттері болады. Үлкен өткелдерден өтіп қана сапалы дүние жасалынатыны анық.

Анимация өнерінде дыбыс жазу үдерісі ыждағатты еңбекті талап етеді. Осы деректерге сүйене алғашқы дыбыс жазу барысы қалай өтетіндігін байқауға болады. 1922–1936 жылдар аралығында жарық көрген Дисней студиясы фильмдерінің барлығы дерлік дирижер бастаған музыкалық сүйемелдеулердің көмегімен жүзеге асты. Бұл дыбыстық шешімнің түрі 1937 жылға дейін қолданыс алды. Дыбыссыз фильмдер дәуірінің өткені секілді осы дәстүрдің де тоқтайтын уақыты келеді. Анимацияда дыбыстық шешім дыбыс жазба техникасының дамуымен өркендей бастайды. 1937 жылы Дисней компаниясында түсірілген «Ақшақар және жеті ергежейлі» атты аталмыш толықметражды картинада алғаш рет кейіпкерлер дыбыстала бастады. Дыбыстық шешімде – музыка, шуылмен қатар сөз маңызға иеленеді. Қосалқы элементке айналған сөздің келуімен анимацияда актер мамандығына қажеттілік туындай бастайды. Бұл құбылыс мультипликацияның көркем өнер болып қалыптасуына түрткі болды. Сөздің маңыздылығы жөнінде профессор Д. Тұранқұлованың: «Рөлді жасаудағы артистің негізгі құралы – сөз. Адамның ішкі дүниесін драма артисі сөз арқылы ашып, тек қана жай жаттап алған сөз емес, терең ой, үлкен сезім деп қарауы қажет» [2, 19 б.] – деген астарлы ойлары зерттеу жұмысының маңыздылығын айқындайды.

Бейнелеудің барлық құралдарын қамтыған анимацияның өнердегі рөлі актерлермен тығыз жұмыс атқара

бастағанда ғана айқындалды. Дыбыстың пайда болуымен анимация өнері болашақтағы дара жолын бағдарлады. Мультипликацияда актерлермен алғаш болып шарт жасаған Дисней компаниясы болды. Олардың «Ақшақар және жеті ергежейлі» атты мультфильмі осы сөзімнің дәлелі болмақ. Режиссер кейіпкерге дауыс таңдарда егжей-тегжейлі қарайтындығы байқалады. Асығыс әрекетке бой алдырмай баппен жұмыс атқара білді. Дауыс іздеген Диснейдің өзіндік ұстанымдары, көзқарастары болатын. Кейіпкерге сай келетін дауысты іздегенде компания суретшілері жұмыла кірісетін. Ұйымшыл ұжымның талапты еңбектері көп ұзамай өз жемісін берді. Басты кейіпкерді сомдаған Адриана Казелоттидің дауысы ерекше жұмсақ, нәзік келген. Иірімге толы әндерді жеңіл айта білетін әнші дауысының диапазоны жоғары болды. Жіңішке дауыс иесі жоғары ноталарды еркін алуынан Дисней не себепті таңдауын осы әншіге тоқтағандығы көрінеді. Ақшақар кейіпкерінің дауысы көрерменді бірден баурап алып, құлақтарын елең еткізетін. «Тыңдаушысын ұйытып, баурап алмаса, дауысы жақсы болып, сөзі түсініксіз, анық болмаса, онда өнер қадірін жойғаны, Әнді әсерлі, құлаққа жағымды, сөзін анық айтатын әншіні жұрт қашан да жылы қабылдайды» [3, 10 б.].

Ақшақар образына дәл келген әнші дауысы кейіпкерді көркемдей түскендей. Кейіпкер характерін жасау актерлік шеберліктен алшақ әншінің қолынан келді деуге болады. Әсем сазды дауысын ойната білген Адриананың дауысы арқылы режиссер Дисней анимациядағы дыбыстық шешімнің эстетикасын қалыптастырады. Осы мультфильмнен бастап мультипликатор актер дауысына байланысты ережелер құрастырады.

Бұл дауыс тек Ақшақар кейіпкерінің жарқын дауыс үлгісі болып тарихта қалды. Осының өзі қайталанбас, өтімді образ қалыптастыруда актер дауысының маңыздылығын айшықтайды. Егер Ақшақар кейіпкерінің дауысында кино немесе театр актері сөйлесе, нағыз үлгі болып қалыптасқан бейне жоғалар еді. Көрерменнің санасында әсем дауысы, көркем бейнесімен сақталған кейіпкер бейнесінің өзектілігі өшер еді. Актер дауысының басқа кейіпкерде қайталануын кейіпкер образының ұрлануына теңеген У. Диснейдің барлық актерлеріне қоятын басты талабының бірі – дауысты ешбір кино немесе радио өнерінде қолданбау. Дисней студиясы мультфильмдерін дыбыстаған актерлер бірнеше уақытқа екінші рет анимациялық немесе кино фильмдерді дыбыстау мүмкіндігінен ажырайды. Дегенмен режиссер тиісті шарт бойынша өтемақысын берері хақ. Белгілі бір актер немесе әнші бірнеше сериядан тұратын компания өнімдерінде қалыптастырған өз образдарын қайталап дыбыстай беретін.

Әдістер

Бүгінгі Бұл мақалада, зерттеу, салыстыру, талдау, зерделеу, ғылыми жүйеге келтіру, реттілікпен жазу, нұсқау, дәлелдемелер келтіру, топтау, рейтинг жүргізу әдістері қолданылды.

Тақырыпқа өзек болып отырған дыбыстау мәселесі анимация өнерінде қалай жүзеге асатынын қарастырсақ. Белгілі американдық режиссер-аниматорлар Гарольд Уайтекер мен Джон Галас «Тайминг в анимации» атты шығармасында «дыбыс пен суреттің үндестігі» бөлімінде анимация өнеріндегі дыбыстың маңыздылығы жөнінде терең тоқталып өткен болатын. «Дыбыстық дизайн анимацияда өзінің эстетикалық

әрі технологиялық ерекшеліктерінен тұрады. Сурет секілді барлық дыбыс толығымен жасанды құралады. Диалогтар жазбасы түсіріліммен бірге қатар жүретін натуралық кинодан мультфильмнің айырмашылығы бірінші дыбыс жазылып, суреттің соған жүктелуінде. Бұл дайындық барысының маңызды бөлігі және оны түсірілімнен кейінгі кезеңге қалдыруға болмайды. Магниттік таспаға немесе оптикалық пленкаға фонограмма арнайы құралмен ажыратылады. Осы ережеге сүйене аниматор кейіпкерге қажетті жест, мимика, ауыз қимылының қалпын таңдайды» [4, 125 б.]. Анимация режиссерлері жан беруші актер дауысымен кейіпкер образын көркемдеп, керекті тұстарына өзгерістер енгізеді. Кадрдағы сурет пен дыбысты алғаш болып үйлесімді пайдалана білген олар, дыбысты жазудың өзіндік тәсілін жасап шығарып, барлық әлем мультипликаторлары өз туындыларына қолданған арнайы заңдылықтарды жазып шығарады. Кейіпкерге өзіндік дүниетанымымен, көзқарасымен характер бере отырып, дыбыстаушы актер жаңа бейне жасауға талпынады. Осылай актер дауысының көмегімен анимациялық режиссерлер ойындағы бейнені суретке түсіріп, қиялдарына ерік бере білген.

Дисней студиясының кейіпкерді дыбыстаушы актерге қоятын басты талаптары:

- Ән айта білу (әсіресе, академиялық ән) ;
- Кішкентай баланың тілінде сөйлей білу;
- Актер дауысында нәзік үн болу керек;
- Актерде тез жатталып қалатын айрықша үн болуы қажет;
- Актердің сыртқы келбетінде

ерекшелік болуы тиіс;

- Мультфильмді дыбыстау үдерісі аяқталған соң актер өз дауысын басқа өнер салаларында қолданбау міндеттеледі.

Осындай әдістерді ұстанған Дисней компаниясы актер дауысын таңдау барысында қатаң талаптардан өткізетін. Бірінші болып анимация өнерінде дыбысқа тәжірбиелер жүргізген мультипликатор У.Дисней мультфильмді дыбыстауда өзінің ережелерін қалыптастыруға ұмтылды. Анимация өнерінде алғаш болып дыбыстық шешімге аса көңіл бөлген У.Дисней компания жетекшілері еді. Дисней студиясы дыбыстаушы актерден – опералық әнді жоғары деңгейде айта білуі талап етілді. Дисней мультфильмдерінің брендке айналған кейіпкерлерін танымал опера әншілері және театр, кино актерлері дыбыстады. Бүгінгі заманауи анимацияда компания қызметкерлері осы әдістерді сақтап келеді.

Кеңестік Ресей режиссерлерінің қолданған әдіс-тәсілдері мүлдем бөлек болды. Анимация режиссерлері актер дауысы жазылған фонограммаға бағына отырып, кейіпкер жасау үдерісіне кіріседі. Бұл алғашқы мультфильмдердің дыбысталу ерекшеліктерінің бірі саналады. Режиссер дыбыс таспасын қайта-қайта тыңдай отырып, кейіпкер образын жасайды. Кеңестік Ресей мультипликациясының негізін қалаған Ф.Хитрук өзінің естеліктерінің бірінде: «Мен фильмді жасау барысына кіріспес бұрын «тайминг» деп аталатын, яғни негізіне реплика мен музыка жүргізілетін ритмикалық сап құрылғанды жөн көремін. Себебі, мен ең алдымен өз фильмімді ести білуім қажет» [5, 199 б.] – деген болатын. Аталмыш аниматордың сөзі барлық мультипликаторлардың осы

тәсіл бойынша кейіпкер бейнелейтіндігін айғақтайды. Кейіпкер бейнесіне сәтті таңдалынған актер дауысы мультфильмнің 70 % дайындығын құрайды Кеңестік ресей анимациясында дыбыстаушы актерлерге қойылатын режиссердің басты талаптары:

1. Актер дауысында табиғи ерекшеліктердің болуы;
2. Актердің өзіндік сөйлеу мәнерінің болуы;
3. Оқитын материал табиғатын терең түсінуі;
4. Дауысты шынайылықтан алшақтатып, түрлендіру, оғаштай түсу;
5. Бала тілінде сөйлей білу;
6. Кейіпкерді тез сөйлету барысында дикция заңдылықтарын сақтау;
7. Кейіпкердің характерін ашатын дауыс ерекшелігін табу.

Кейіпкерлер дауысын барынша өзгертіп, түрлендірген актерлер дауысты ойнатудың барлық мүмкіндігін пайдаланды. Бұл бір жағынан дыбыстаушы актерлердің дыбыс аппаратына әсер беріп, жұтқыншаққа күш түсу, тамақтың қырылдап, тез шаршауы секілді мәселелерді туындатты. Бейнеленген кейіпкерге байланысты образ жасауда дауыс кейіпкер тарихын хабардар етуі тиіс. «Винни-Пух» картинасындағы кішкентай торайды сомдаған актриса Клара Румянова жіңішке, нәзік, жәй дауыста сөйлеуі кейіпкер характерін айқындай түсті. Қорқақ, жуастау торайды мұрнымен міңгірлетсе сөйлеткен актриса кейіпкердің табиғатын аша түсті. «Ну, погоди» фильміндегі қасқырды дыбыстаған Анатолий Папановтың гүрілдеген жуан дауысы кейіпкер характерінің ерекше қырына айналды. Ауызында темекі түтігін тастамайтын қасқырды дыбыстауда тамағын қырылдатып, жөтеле сөйлетуі

актердің шеберлігінің белгісі. Анимация өнерінде дауысты осылай өлшеусіз түрлендіруге болады. «Көркем фильмге қарағанда анимацияда алуан түрлі дауыстар қолданылады. Кейіпкердің сан алуандығына байланысты оларға түрлі дауыс ерекшеліктерін ойлап табу қиындықпен келетін іс. «Кейіпкер дауысы оғаш болған сайын, бейнеленген экран шарттылығына табиғи түрде жақындай түседі. Винни-Пухтегі В.Леоновтың ұмтылмастай өзгертілген әулекі дауысы, И.Савинаның өзгертілген тембрімен торайдың ұшпалы дискант (жіңішке) дауысы және осы ғажайып дауыстар музыкамен үйлесім тауып жатты. Әдетте, актер микрофон алдында дауысын трансформациялауға тырысады. Бірақ дауыс трансформация тәсілінен бөлек, әсерді күшейту мақсатында дыбыстың түрлі акустикалық түзетулеріне ұшырайды» [6]. Бұл тәсілді көрерменге дауыстың әсерінің ықпалын күшейту салдарынан дыбыс режиссерлері қолданып жатады. Экранда актер дауысының тондары, жылдамдығы өзгеріс табады. Бірақ қарапайым көрермен оны байқамас. Дегенмен, техникалық тәсілдерден гөрі актер өз дауысын ешқандай құралдардың көмегінсіз табиғи түрде түрлендіріп, интонациясын ойната білсе - ең басты жетістік. Анимацияда актер дауысы оғаш болған сайын, тартымды бола түседі. Кеңестік эранда актер дауысының трансформациялануы, актер дауысы мүмкіндігінің шексіздігін айшықтады. В. Леонов, В. Высоцкий, А. Папанов, К. Румянова, В. Ливанов А. Баталов, Б. Новиков сынды танымал тұлғалар актер дауысы қырларының шектеусіздігін көрсетті. Дауыс мүмкіндігінің көркем үлгісін жасаған кеңестік Ресей актерлері дыбыстаудың жаңа формасын қалыптастырады. Дербес өнер болып

қалыптасқан анимацияда әсем сазды Диснейлік дауыстардың түрленіп, оғашталған танымастай дауысқа трансформациялануы орын алды.

Пікірталас

Сол кезеңнің жарқын үлгілері:

Эйлин Вудс («Золушка», Күлшеқыз рөлі), Мэри Коста («Спящая красавица», Аврора ханшайым рөлі), Джоди Бенсон («Русалочка», Аринель рөлі), Линда Ларкин («Алладин», Жасмин рөлі), Пейдж О'Хара («Красавица и чудовище», Белль рөлі), Ирен Бедард («Покахонтас», ханшайым рөлі) т. б. дыбыстаушы актерлердің еңбектері көрермен арасында жоғары бағаланды. Бірнеше үміткерлер арасынан таңдалынып алынған актерлер сырт-келбеті жағынан өз кейіпкеріне ұқсастықтар байқалды. Дисней компаниясы таңдау жасарда дыбыстаушы актерлердің дауысынан бөлек фактурасына да мән беретіндігі көрінеді. Актер таңдарда сыртқы фактурасына назар аудара, экранға әлі шықпаған образдар іздеді. Мысалға, «Покахонтас» мультфильміндегі үндіс қыз Покахонтас ханшайымды дыбыстаған актриса Ирен Бедардтың өмірдегі келбеті үндістерге жақын. Актерлердің сыртқы фактурасы кейіпкер бейнелеуде режиссердің негізгі нысанына айналғандай. Актер немесе әншілер түр-келбетінің мультипликаторға ұнағаны соншалық, Дисней өз кейіпкерлерінің прототипі етіп жасайтын. Төменде көрсетілген дыбыстаушы актерлердің барлығы Дисней кейіпкерлерінің прототипі.

Кеңестік Ресейдің танымал актерлері Евгений Леонов (Винни-Пух), Анатолий Папанов, Владимир Высоцкий («Ну, погоди», қасқыр), Клара Румянова (Чебурашка), Василий Ливанов (қолтырауын Гена) Алексей Баталов

(Ежик в тумане), Фаина Раневская (Фрекен бок), Борис Новиков (почташы Печкин) т.б. әсем үнді дауыстарымен көрермен жадында мәңгі сақталды. Диснейдің бренд кейіпкерлерін озып өткен кеңестік анимация кейіпкерлерінің алдыңғы қатарға шығуы – дыбыстаушы актерлер дауысының көркемдігінде еді. Ешкімге ұқсай бермейтін ерекше дауыс иегерлері кеңестік экранда нағыз жанды образдар алып келді.

Дисней компаниясы актер дауысын таңдауда бірізділікті қағиданы ұстануы, таптаурын дүние тудырды. Бұл кезеңде дыбыстаушы актер міндетті түрде ән айта білу керек қағидасы өз өтімділігін жояды. Кейіпкердің өлең айтатын көріністерінде әншілердің көмегіне жүгініп, ал дауыс репликасын актерлер оқи алады. Ең бастысы актер дауысында кейіпкер характерін айқындайтын ерекше үн, саздылық болса жеткілікті. Қазіргі таңда актердің ән айту қабілеті болмаса, режиссер арнайы әншілерді шақырады. Кеңестік мультипликацияда дыбыстауға театр және кино артистері таңдалды. Жанрлық, тақырыптық түрленулерге байланысты кеңестік мультипликация өнерінде дыбыстау элементтерінің бірі – сөздің рөлі жоғарлайды. Актер анимация өнерінде тек кейіпкерлерді дыбыстамай, кадр сырты баяндау тәсілімен мәтінді оқыды. Әсіресе, кеңестік мультфильмдерде актер кадр сырты әдісімен автордың атынан ертегілерді баяндайтын. «Автор мәтінін оқитын әңгімені баяндаушы немесе диктор көрерменге ақпаратты жеткізіп қана қоймайды. Өзінің интонациясы арқасында, экрандағы оқиғаға деген көзқарасымен маңызды рөл ойнайды. Егер, бұл фильм-ертегі болса, жақсы актер мәтінді оқи отырып, көрерменді экранда жұмбақ, ғажайып құбылыстар басталатындығына дайындайды; ал

егер лента сатиралық үлгіде болса, ирониялық интонацияда баяндау көрерменге авторлық позицияны сезінуге көмектеседі» [7].

Актердің дауыс интонациясы мультфильмнің атмосферасын тудырады. Кадр сыртындағы дауыстан көрермен алда не болатынын болжап, сезіп отырады. Бұл актер дауысының мультфильмдегі тағы бір рөлін айқындайды. Кеңестік кезең мультфильмдерінде автордың атынан баяндау жүргізген танымал актерлер Иннокентий Смоктуновский, Зиновий Гердтдің есімін айрықша атап өтуге болады. Оның шығармашылық жолында кадр сырты мәтінін дыбыстауға деген сұраныс көп болды. Көптеген режиссерлердің картиналарында баяндау тәсілін керемет үлгісін жасай білген актердің қою дауысы көрерменді сендіре білетін. Балалар ең сезімтал көрермен. Барлығын дауыстан сезіп отыратын анимацияның өз көреремені бар. Сол көрерменді сендіру, экранда болып жатқан оқиғаны шын ете түсу – актердің негізгі міндеті. Егер актер оқып жатқан мәтінге өзі сенбесе, өзгелерді сендіре алмайды. Сондықтан, актер қиялының ұшқырлығымен, ойының жүйріктігімен материалды өзінің басынан өткен оқиғасындай баяндай білсе – актер үшін үлкен жетістік. «Актерде кәсібилік болмаса, поэзия мен көркем әдебиеттің табиғатын түсініп оқи алмайды» [8,54 б.].

Анимация өнері – поэзия, халық ауыз ертегілері, аңыз-мысалдар, дастандар, нақыл-сөздер сынды көркем әдеби шығармалардан құралады. Анимацияның жанрлық ауқымдығы шексіз. Ұлттық құндылықтардың қазынасына айналған анимация өнерінде актер әдебиет әлемінің руханиятын терең түсіне білу қажет. Көрермен жүрегіне жеткізу үшін

актер оқитын шығарманын табиғатын сезініп, пайымдай білу тиіс. Бұл дыбыстау өнерінде қажетті жоғары талаптардың бірі. Микрофон алдындағы дыбыстаушы актер үшін жаңа бейне жасау ыждағатты еңбекті қажет етті. Актер дауысынан кейіпкердің көңіл-күйін, характерін, тіпті әрекетін аңғаруға болады. Тонды жоғарлатып немесе төмендетіп, дауыс интонациясын өзгертіп, ырғақ тудыру – актерден сөйлеу техникасын талап етеді. Кез-келген актер өз дауысын еркін меңгере алмайды. Актерлік өнердің басты ережесі жөнінде сахна тілінің маманы Хожамбердиев О.: «Актер өз рөлін қалай түсінсе де, қандай әдісті қолданса да, оның негізгі кәсіби міндеті – автордың сөзін жоғалтпай, керісінше оны көрермендерге толық жеткізу болып табылады» [9,16 б.] – деген болатын.

Қорытынды

Қорытындылай келетін болсақ, экранда дыбыстың пайда болуы мультипликацияның көркем өнер болып аяқ тіреуіне негіз болғандай. Анимация тарихында дыбыстау элементі – музыка, шуылмен қатар сөз рөлінің артуы, актер маманының маңыздылығын айқындайды. 1937 жылы Дисней компаниясының «Белоснежка и семь гномов» картинасында сөздің қолданыс табуымен анимацияның дербес өнер болып қалыптасуына жол ашылды. Актер немесе әншілердің дыбыстауымен мультипликация көркемделе түсіп, анимацияда дауыстың рөлі жоғарлайды. Дыбыстаушы актер кейіпкерге жан беруші суретші. Дауыс – көрерменмен тығыз байланыстыратын ең негізгі элемент. Дауыс - көрерменді жылатып не күлдіртетін, жабырқағанда көңіліне жылу сыйлайтын жан дауасы. Дербес өнер болып қалыптасқан анимацияда әсем сазды Диснейлік дауыстардың

түрленіп, оғашталған танымастай дауысқа трансформациялануы орын алды. Адриана Казелотти, Эйлин Вудс, Клифф Эдвардс, Кэтрин Бомонт, Бобби Дрисколл, Мэри Коста т.б. Диснейлік артистердің академиялық дауыста сазды әндері, нәзік үндері кішкентай көрермен жүрегін жаулап алды. Диснейдің дыбыстаушы актерге қоятын ең басты талабы – ән айта білу. Тенор, боритон, сопрано дауысындағы әншілер Дисней компаниясының тұрақты дыбыстаушы актерлеріне айналды. Ал кеңестік экранда ерекше дауыста кейіпкерлердің келуін анимация өнерінің алтын ғасырымен теңеуге болады. В. Леонов, В. Высоцкий, А. Папанов, К. Румянова, В. Ливанов А. Баталов, Б. Новиков т.б. дауыс мүмкіндігінің көркем үлгісін жасаған кеңестік Ресей актерлері дыбыстаудың жаңа формасын қалыптастырады. Нәзік, сазды үнге толы Диснейлік актерлер дауысын оғаш дауыстағы, гүрілдеген, ешкімге ұқсамайтын дауыстар алмастырады. Анимацияда актер дауысы оғаш болған сайын, тартымды бола түседі. Кеңестік эранда актер дауысының трансформациялануы, актер дауысы мүмкіндігінің шексіздігін айшықтады.

Кеңестік анимацияда актер дауысы оғаш болған сайын, тартымды бола түседі деген қағиданы ұстанды. Сондықтан дауыс интонациясын барынша түрлендіріп, құбылтуға тырысатын. Актерлердің дауысындағы табиғи жарықшақтары образдарды одан сайын көркемдей түсті. Дауыста белгілі бір себептермен пайда болатын ақаулар керісінше актерлердің басты қаруына айналды. Режиссерлер дыбыстауға күнделікті өмірде де дауыс тембрі ерекше актерлерді іздейтін. Ешкімге ұқсамайтын өзгеше дауыс иегерлері сұраныс тудырды. Дауыс –

қарапайым адам дауысына ұқсамастай оғашталу қажет болды. Тіпті, кейбір тұстарына дауысты өзгертуге техникалық құрылғыларды пайдаланатын. Тыңдаушы көрерменге қызықты болу мақсатында дауыс формасын «мультиязычный» етіп жасауға талпынатын.

Дегенмен, арнайы эффектілер актер дауысындағы табиғилықты жоғалтып жібермеді. Ресей актерлері кішкентай көрерменнің сүйіктісіне айналған «Винни-Пух», «Пяточек», «Волк», «Чебурашка», «Крокодил Гена» т.б. көптеген жаңа образдарды қалыптастырды. Кейіпкерлер экранда актерлердің ерекше үнді дауыстарымен таныла бастады. Көрермен күні бүгінге дейін кейіпкерлер дауысын жадында сақтауы актерлердің кәсібилігінің арқасында. Бірақ Дисней компаниясының қолданған әдістерін де жоққа шығаруға болмас. Көшбастаушы студияның көрермендерінің көптігіне сан жетпейді. Бүкіл әлем қызыға қарап отырған Дисней компаниясы өз ережелерін қатаң ұстанып келеді. Кеңестік Ресей және шетелдің анимациялық компанияларының актерлерге қойылар өзіндік жеке талабы мен арнайы заңдылықтары болды. Сол қағидалар анимация өнерінде дәстүрге айналып, бүгінде сақталып келуде.

Нәтижесі:

Анимация өнерінде актер дауысының ролі жоғары бағаланды. Сөз – дыбыстық шешімнің маңызды элементіне айналса, актер дауысы – дыбыстау өнерін қалыптастырады. Дыбыстауға – жеке, дербес өнер ретінде қарайтын кезең туған секілді. Себебі, дыбыстаудың да өзіндік тарихи кезеңдері, қалыптасуы мен дамуы бар. Қазіргі таңда, дыбыстау өнерінің айқын даму белесі - дубляж. Дыбыстаудың сапалы түрі саналатын

дубляж саласы әлемдік нарықта көшбастап тұр. Дисней компаниясы өнімдерін орыс тілінде дубляждап жатқан Ресей елінің халқы экранда кеңестік актерлердің жарқын дауыстарын естігісі келеді. Қайталанбас дауысқа айналған олардың ерекше дауыстары көрермен құлағынан кетер емес. Қазіргі таңда дыбыс режиссерлерінің технологиялық өзгертулерді жиі қолданудан актер дауысы шынайылықтан тым алшақтап, көрерменге әсері азайды. Бұрын бұл әдіс аса байқалмаса, қазір тым әсірелеп қолданады.

«Актерлер міндетті түрде көпшіліктің алдында айтар ойын дұрыс жеткізу үшін дыбыстың қалай пайда болғанына зер салғаны жөн» [10,34 б.]. Көрермен дауыстың техникалық өзгерістерге ұшырағандығын бірден байқайды. Сапалы дүние жасау жолында ескі дәстүрден ажырап қалу - бүгінгі заманауи анимация өнеріне тосқауыл болуда. ХХІ ғасыр көремендерінің сүйікті мультфильмдеріне айналған «Шрек», «Маша и медведь», «Холодное сердце», «Золушка» т.б. туындыларды дыбыстаушы актерлердің дауыстарында ешқандай ерекшелікте байқалмайды. Барлығының дауыстары бір-бірлеріне ұқсастығынан ажырату қиынға соғады. Бұл анимациялық фильмдердегі актерлерде бұрынғы кезең актерлеріне тән жандылықтың жоғалуы, экранда жасампаз дүниенің тууына себепкер. Дерекке сүйенсек, мәтіннің өзгеруі әлем театрында ұлы төңкерістерге алып келгені белгілі. Классикалық әдеби мәтіндердің қарапайым ауыз-екі тілдегі жеңіл сөйлемдермен алмасуы актердің сөйлеу мәнеріне де ықпалы болғаны сөзсіз. Күрделі сөйлемдердің орнын күнделікті қарапайым сөздердің басуы актер дауысына шынайылық бере түсті.

Дегенмен мәтіннің өзгерістері туралы театр мамандары арасында қарама-қайшылықты пікірлер қалыптасқан болатын. Ғылыми негізге алынбаған деп дилетантизмге бағаласа да, мәтіннің жеңілдігі актер дауысына шынайылық бергендігі анық. Бұл мәтіннің маңыздылығын айқындап көрсетеді. Тым әсіреленген, көркем сөздерді оқу барысында дауыстан шынайылық жоғалады. Дауыс мүмкіндігін көрсетуге сценарий форматының кедергі тудыратыны сөзсіз. Мультфильм жанрына сәйкес құрылған кейбір сценарийлерде баяндайтын сөздің аздығы, диалог қатарының жоқтығы дыбыстаудың кемшін тұстарына айналып отыр. Жаңылтпаш, мысалдар, мақал-мәтел, ақ өлең, қара сөз, поэзия... көптеген тіл техникасын дамытатын сөздік құрамдар сахналық тілдің негізін құрайды. Қазіргі таңда актерлер сүйенетін сахналық тіл толық қалыптасты. Театр мамандары актерлердің сахнадағы рөлдерін бақылау барысында сахналық тіл заңдылықтарын жасап үлгерді. Олардың шығармашылықтарына негізделе дауыс техникасына арналған бірнеше жаттығуларды ұсынатын теориялық еңбектер көптеп жарияланды. Бірақ дыбыстау тілі жөнінде арнайы ережелер жазылған еңбектің жоқтың қасы. К.Румянова, В.Высоцкий, А.Папанов... кезеңдеріндегідей дауыс үлгілерін экранда жасау мүкін болмаса да, әр актердің өзіндік сөйлеу мәнері, тілдік интонациясы болуы қажет деген тұжырым жасауға болады. Бірақ белгілі бір ережелерге бағынатындай талаптар жасалынғандығы жөн.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Заварова Н. Параллельный монтаж: Белоснежка и семь гномов, любимая сказка Диснея. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Kinokadr.ru / URL: (Дата обращения: 21.03. 12).
2. Тұранқұлова Д. Сахна тілі. I-том. - Алматы: Білім, 2016. – 212 б.
3. Омарбаева М.С. Сахна тілі: оқу құралы. – А.: Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2019. – 136 б.
4. Whitaker H. Halas J. Sito T. Timing for animation. – 2nd ed. «Focal Press is an imprint of Elsevier», 2009. – P. 157.
5. Хитрук Ф.С. Профессия – аниматор. (в 2 тт., т. 1.) . – Москва: Гаятри. 2007. – 304 с.
6. Кучкина О. Анатолий Папанов ненавидел волка из «Ну, погоди!». [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Peoples.ru/ URL:<https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/papanov/history3.html> (Дата обращения: 02.11.07).
7. Сивоконь Е. Я. Звук в мультипликации или Волка играет Папанов, а Зайца – Румянова. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Esivokon.narod.ru / URL: <http://esivokon.narod.ru/glava07.html>
8. Зиновий Г. Рыцарь совести. (Актёрская книга). – Москва: АСТ; Зебра Е, 2010. - 448 с.
9. Хожамбердиев О. Сахналық тіл – сөз әрекетінің негізі: оқу құралы. – Алматы, 2015. – 76 б.
10. Хожамбердиев О.К. Заманауи қазақ театр мектебіндегі сахна тілі. Диссертациялық жұмыс. Алматы, 2012. – 120.

Н. Ж. Жаманбаева

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

О. К. Хожамбердиев

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

ОСОБЕННОСТИ ОЗВУЧИВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ (ДИСНЕЙ И РУССКИЕ АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ)

Аннотация

В настоящее время существует необходимость определения качества звучания молодого искусства. Преобразованная в сольное искусство казахская мультипликация требует углубленного изучения. В данной статье рассматриваются особенности звучания анимационных фильмов. Объектами исследования являются анимационные фильмы Диснея и России. Основная цель исследования – рассмотреть озвучивание иностранных анимационных фильмов, выявить особенности звука и подчеркнуть важность озвучивания актера. По этой цели разобраны основные правила речевой техники актера. Только в мире анимации проявляется полный потенциал голоса актера. Дело в том,

что в искусстве иллюзии жизни раскрываются различные голосовые особенности. В статье будет проведено сравнительное исследование анимационных фильмов двух стран. Во время исследования вы найдете некоторые правила, необходимые для развития голоса актера перед микрофоном. Предлагаемые правила, необходимые для голоса актера, подчеркивают важность исследований.

Ключевые слова: анимация, искусство слова, стиль речи, техника озвучивания, тембр, интонация, фактура, образ.

N. Z. Zhamanbayeva

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

O. K. Khozhamberdiyev

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

FEATURES SOUND OF FOREIGN ANIMATION FILMS (DISNEY AND RUSSIAN ANIMATION FILMS)

Abstract

Currently, there is a need to determine the sound quality of young art. Transformed into solo art – Kazakh animation requires in-depth study. This article discusses the sound features of animated films. The objects of study are animated films of Disney and Russia. The main objective of the study is to consider the scoring of foreign animated films, identify the features of sound and emphasize the importance of scoring an actor. For this purpose, the basic rules of the actor's speech technique are analyzed. Only in the world of animation does the full potential of the actor's voice manifest. The fact is that in the art of the illusion of life, various voice features are revealed. The article will conduct a comparative study of animated films of the two countries. During the study, you will find some rules necessary for developing an actor's voice in front of a microphone. The proposed rules required for an actor's voice emphasize the importance of research.

Keywords: animation, locution, art word, voicing technique, timbre, intonation, texture, image.

Авторлар туралы млімет:

Жаманбаева Нұрсұлу Жайыққызы – Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-ның магистранты (Алматы қ., Қазақстан)

email: zhamanbayeva96@mail.ru

Хожамбердиев Ордабек Қамзабекұлы – Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-ның доценті, PhD докторы (Алматы қ., Қазақстан)

email: ordabek_79@mail.ru

Сведения об авторах:

Жаманбаева Нурсулу Жайыковна – магистрант Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).

email: zhamanbayeva96@mail.ru

Хожамбердиев Ордабек Қамзабекович – доцент Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, PhD (Алматы, Казахстан).

email: ordabek_79@mail.ru

Authors' bio:

Zhamanbayeva Nursulu Zaiykovna – Master's Student T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

email: zhamanbayeva96@mail.ru

Khozhamberdiyev Ordabek Kamzabekovich — PhD, associate professor of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

email: ordabek_79@mail.ru



МРНТИ 18.45.07

Ә. ҚАЙРАТҚЫЗЫ¹, Е. ОБАЕВ²

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

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ ТЕАТР РЕЖИССУРА- СЫНДАҒЫ ЖАС РЕЖИССЕРЛЕРДІҢ КӨРКЕМДІК ТӘСІЛДЕРІ МЕН ӘДІСТЕРІ

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ ТЕАТР РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ ЖАС РЕЖИССЕРЛЕРДІҢ КӨРКЕМДІК ТӘСІЛДЕРІ МЕН ӘДІСТЕРІ

Аңдатпа.

Ұсынылып отырған ғылыми мақалада еліміздегі театр өнеріне жаңа толқын болып келген жас режиссерлердің ізденістері мен спектакльдеріндегі көркемдік ерекшеліктері сараланған. Режиссер А. Опанбаеваның «Жүрегімнің иесі» (авторы А. Аламан) психо-физикалық драмасы мен Ф. Молдағалидың «Құлагер» (авторы М. Жұмабаев) Sound drama-сын негізге ала отырып, ондағы режиссерлік әдіс тәлідері мен актерлік ойын зерттеледі. Спектакльдердің стильдік тұтастығы, режиссердің қойылым идеясына сай атмосфера беруі, декорациялық безендіруі, символдық шешімер, музыка, пластикалық би қимылдарын ұтымды пайдалануы арқылы спектакльді заман талабына сай етіп сахналауы жайлы айтылады.

Трек сөздер: «Мейзнер техникасы», «эпикалық театр», «Sound drama», режиссерлік интерпретация, «жаңа драма», режиссерлік әдіс, спектакль, актерлік өнер.

Кіріспе

Елімізде болып жатқан мәдени өзгерістер қоғамымыздағы тарихи, әлеуметтік құбылыстармен қатар даму үстінде. Бүгінгі таңда театрларымыз мемлекеттік жаңару мен жаңғыру жолын барынша көрсетіп келе жатыр. «Театр – синтездік өнер» [1, 21 б.]. Өмірде болған немесе болып

жатқан оқиғаларды көрерменнің көз алдында жанды түрде жеткізу арқылы адамның жан-дүниесіне қозғау сала отырып, сахнадағы әрекетке іштей араласуына мүмкіндік беру, оның тылсым құдіретіне, қасиетіне саяды. Театр дәуір алмасып, жыл өткен сайын түрлі бағытта дами отырып, ұлттың ерекшелігіне байланысты өзіндік

даралықты қалыптастыруға немесе жаңа шешімдерге негізделген заманауи қойылымдарды сахналауға бейімделіп келеді. Қазақ театр өнеріне жаңа толқын болып келген жас режиссерлеріміздің заманауи театрдың бағыты мен форма іздеу жолындағы тың ізденістерге, ұстанған бағыты мен әртүрлі көркем экспериментке баруы қуантарлық жағдай.

Әдістер

Уақыт өткен сайын еліміздегі жас режиссерлер жас драматургтердің шығармаларын театр репертуарынан орын алуына атсалысып келеді. Солардың бірі 2017 жылы М. Әуезов атындағы қазақ академиялық драма театрында сахналанған, режиссер Аридаш Оспанбаева мен драматург Айдана Аламанның «Жүрегімнің иесі» атты спектаклі. Аталмыш қойылым қазіргі жас буынның алға тартар, заман мәселесін көтеруімен ерекшеленеді. Тұрмысқа шықпаған қыздың тағдырын суреттейтін қарапайым әрі драматургиялық тұрғыдан әлсіз жазылған бұл пьесаны режиссура

ғана құтқарды десек қателеспейміз. Спектакльде режиссер кейіпкерінің ішкі айқайын, тұрмысқа шықпай отырып қалуының себептерін ашуда пластикалық би қимылдарын ұтымды қолданып, психо-физикалық формаға салған. К. С. Станиславский техникасымен қоса «Физикалық театр», Б. Брехттің «оқшаулану әдісі», «Мейзенер техникасы» сынды әдістерді қолдана отырып, актер бейнесін ашумен режиссерлік тың идеяларымен ерекшеленеді.

Ағымдағы жылы Ф. Мүсірепов атындағы қазақ Мемлекеттік академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында І. Жансүгіровтың «Құлагер» сюжеттік поэмасын сахналаған Ф. Молдағалидың режиссерлік әдіс-тәсілдеріне де тоқталғанды жөн көрдік. Бүгінде театр өнерінде тың идеяларымен танылып жүрген режиссер бұл қойылымды заманауи көзқараспен, бүгінгі күннің көркемдік-сахналық талабымен көркемдеп, «Sound drama» жанрының элементтері мен қатар хореографиялық би қозғалыстарын қолданған.



1 сурет. «Жүрегімнің иесі» психо-физикалық драмасы. 2017жыл. Дариға – актриса С. Реал Бланка, Дубайдағы жігіт – актер Ф. Оспанов. Қоюшы-режиссері: А. Оспанбаева. Авторы: А. Аламан.

Жоғары да аталған режиссер қойылымдарының сыртқы формасы да, актерлердің кейіпкер мінезін сомдауы да шебер көрсетілген. Нәтижесінде көркемдік тұтастығы сақталған спектакльдерді көре алдық.



2 сурет. «Жүрегімнің иесі» спектаклінің афишасы.
Қоюшы-режиссері: А. Оспанбаева.
Авторы: А. Аламан. 2017 жыл.

Нәтижелер

Режиссер А. Оспанбаеваның «Жүрегімнің иесі» (1, 2 сурет) спектаклінде залға кірген көрермен бірден спектакль атмосферасын беретін Дариғаны (С. Реал Бланко) көреді. Ой үстінде сахнада жүрген 38 жасар Дариға өзінің ішкі жан-әлемімен арпалысып, толғанып отырған кезінде қыздар бейнесінде шыққан оның өткен жастарын(возраст) көреміз.

Сахнадағы тоғыз қыз 38 жасымен қатар, символикалық мағынада да қолданылған. Яғни, тоғыз қыз- әйел ананың тоғыз ай құрсақ көтеруін білдірсе, бірде Дариғаның сылдырап өте шыққан өмірін баяндап жатқандай. Сонымен қатар, әр қыздың қасына әр жастық шағына барғандай жақындап «Мен осы уақытқа дейін не бітірдім?» «Менен қандай қателік кетті? Қай жерден шалыс бастым?» – деген сұрақтармен өзіне барлау жасайды. Осы сәттен кейін жан-дүниесімен арпалысып, қиналу сахнасын арпалысу сәтін режиссер пластикалық би қимылдарымен көрсеткен. Дариғаның жан-жақтан қоршап ойын жегідей жеген «жастары» сұрақтың астына алып тұңшықтырғандай. Өткеніне қайта оралып, кей сәттерді өзгертсе басқалай күй кешер ме еді деген ой туындайды. Бірде көрерменге қарай әлденені айтып ақталғысы келген Дариғаны қорқыныш пен ұят жібермей өзінің әлеміне қайта суырып алады. Бұл ретте сахнадағы Дариғаның жастық шақтарын бейнелеп жүрген қыздар түймедақтарды теріп оның бетіне басып, бір қателіктің жүрегінде мәңгі дақ боп қаларын меңзейді. «Түймедақ» гүлін символикалық мағынада алған режиссер тазалық пен пәктіктің, махаббатқа деген сенімнің Дариғаның жанын жегідей жеп, іштей тырнап өшпейтін дақ болып қалғанын айтады. Үй жинастырып жүрген Жансая, Дариғаның құрбысы әрі үй шаруасына көмекшісі абайсыздан Дариғаның осы уақытқа дейін қағазға жазып келген ойларын, белгісіз ойдан құралған идеалына жазған хаттарды шашып алады. Осы сәтте ашуға салынған Дариға құрбысымен ұрысқа түсе отырып ішіне жиналып қалған бар реніш өкпесін монологпен жеткізеді. Бұл көріністе «Мейзнер техникасының элементтерін» байқауға болады. Яғни, кейіпкерлер

бір сөзді бірнеше рет шырықтату арқылы айтады. Дәл осындай «Мейзнер техникасының» элементтері Дубайдағы жігітпен Дариғанын арасындағы кездесу сахнасында қолданылады. Жалпы, бұл аталмыш техника актердің психологиясын ашуға, әрі екі кейіпкер арасындағы ұзын-сонар диалогтарды қысқартып, бір сөзді түрлендіру арқылы әрекетке құрылады. Драматургиялық шығарманың күші әлсіз болғандықтан осындай элементтер режиссурада жиі қолданылады. Қойылымның пьесалық олқылықтарын жабуға режиссерлік шешімдер мен әдістер, актерлік ойын әдістері үлкен роль атқарды.

Осы сахнадан соң басты кейіпкердің 30 жастағы уақытына ауысатынымызды құрбысы Жансаядан естиміз. Себебі, ол Дариғаның әр монологынан соң кейіпкер жасын баяндап отырады. Жансаяның бойынан да «физикалық» өзгерістер байқаймыз. Мысалы, Дариғаның 38 жасында Жансая үш балалы ана бейнесін шаршаңқы, өзіне қарауға уақыты жоқ әйелді көрсетсе, 30 жасында аяғы ауыр ана бақытын енді сезінгелі жатқан шағын суреттейді. Актриса Д. Нығметулина Жансаясынан кері өсу процессін шеберлікпен берген.

Дариғаның тұрмыс құрмауы, аналық махаббатты ол да сезінгісі келгенін, махаббатты аңсайтынын «пластикалық би» шешімдері арқылы жеткізеді. Режиссер спектакльдегі үш құрамдағы Дариға ролін сомдаушы актрисаларға импровизация жасауға еркіндік берген. Кейіпкер айналарға жаратқаннан жақсы жар, теңін сұрап тілегін жазады.

Суретші Қ. Халықов пен режиссер А. Оспанбаева сахнада декорациясын минимализммен көрсету арқылы, актерлік ойын мен режиссерлік шешімдерді символиканы қолдана отыра ұтымды шешуді мақсат тұтқан.

Мысалы: декорация ретінде ілулі тұрған «целлофан»- кейіпкерінің ішкі әлемін білдірсе, көрермен залы – оның сыртқы әлемі ретінде алынған. Оны біз қойылым бойы «целлофан» мен көрерменнің екі ортасында жүрген кейіпкердің түрленуінен аңғарамыз.

Қойылымның ойын айтатын символдық реквизит-жерде төсеулі жатқан екі метрлік целлофан финалық сахнада ғана өз ролін атқараты. Дариғаның не үшін қиналып, өткен жастарынан не іздеп жүргенін-көрермен осы кезде ғана түсінеді. Осыдан, әйел мен еркек арасындағы «чакралық байланыс» пен үміт, пәктіктің символы деп түсінуге болады. Спектакльдің музыкасына да аса мән берілгені сезіліп жатты. Шет елдік әуендерден құрастырылса да әр кейіпкерінің, әр сахнаның атмосферасын байыта түскен, әдетте көп тыңдала бермейтін, халыққа тансық әуендердің стильдік ерекшеліктері де бөлек. «Coco Rosie Dizzy dog» музыкасы Дариғаның сәби аңсап, құшағына баласын алғандай тебіреніп пластикамен көрсету сәтінде, жаратқанмен сырласуы сахнасында, актердің сезіну процессінде үлкен роль атқарды. Пьесада - Дариғаның хаттарын салатын құмыра Спектакльде айна болып өзгерген. Дәлірек айтқанда, сол ілулі тұрған айналар өзгеге ақтарғысы келмейтін ішкі әлеміндей. Басты кейіпкер Дариғаның 38-30-23 жастары кері суреттелетін шығармадағы кейіпкер монологтары мен диалогтарын режиссер сөзге ғана құрмай физикалық әдістерді қолданған. Дубайдағы Дариға мен жігіттің махаббаты, арадағы келіспеушіліктері хореографиялық би қимылдары арқылы шешіліп спектакльдің темпоритмін түзейді.

«Құлагер» сиықты қазақ әдебиетіміздегі батырлар

жырларындағы, эпостық дастандар мен поэмалардағы басты кейіпкерлердің, батырлардың, сонымен қатар тарихи тұлғалардың қасында өмірлік серігіне айналған тұлпарларының болғандығы баршаға аян.

Шымылды ашылысымен сахнаның екі шетінен қара киімдегі Қанатты мен қарт Ақанды көреміз. Қанатты – Құлагердің басына түскен өлім мен Ақан басындағы қайғы ретінде режиссерлік қиялдан құралған символдық бейне. Актиса Г. Байбосынова Қанаттыны мистериялық кейіпкерге тән образ жасап, дауыс тембрлеріне салып басқа кейіпкерлерден ерекше сөйлеуі спектакль атмосферасын беруде сәтті шығара алды. Жалпы шығарманы сахна тілімен сөйлету жолында режиссердің түрлі форма мен әдістерді қолданғаны көрініп тұр. Мәселен, Спектакльде кейіпкер ісіне, әрекетіне авторлық сөз арқылы баға беруі секілді Б. Брехттің «эпикалық театрының» әдістері де қолданылған. Брехт «Эпикалық театр теориясы» еңбегінде «Отношение актера к публике должно быть совершенно свободным и непосредственным. Он просто хочет что-то сообщить и представить ей, и позиция просто сообщающего и представляющего должна теперь стать основой всех его действий» [2, 56 б.] – демекші, спектакльде эпикалық театр теориясының жазылуына негіз болған төртінші қабырғаның болмауы, яғни көрермен мен сахна арасындағы байланыс жақсы орнатылған. Кейіпкерлер тек өз сөзін айтумен қатар авторлық сөздерді де сөйлейді. Құлагердің өлер сахнасындағы монологында да сол әдіс қолданылған. Арқаның кербез сұлу Көкшетауы жайында, оның табиғаты хақында сыр шерткенде Сағынайдың асына жиналған

халық «Маңмаңгер» әнін замануи орындай отыра, келесі әрекетте жерде жатып, пласткалық би қимылдарымен бірде шалғын шөптің, жайқалған гүлдердің бейнесін көрсетсе, енді бірде ағып жатқан өзен-көлдердің бейнесіне айналғандай. Әсем әуенмен байланыса отыра қимылдаған билер қазақ жерінің сұлулығынан, халық дәстүрінен сыр шертеді, сонымен қатар құлақ құрышын қандырар Ақан әндерінің асқақтығын сезінеміз.

Дискуссия

«Жүрегімнің иесі» спектаклі жайында театртанушы, өнертану кандидаты А. Еркебай «Спектакльді психо-физикалық жанр деп жастық максимализммен атаған драматург пен режиссердің тандемін қолдауға тырыстық. Дегенмен де, қазіргі таңда бұл жанрға әуестенген жастар өз мүмкіндіктерін толық пайдалана алмағаны өкінішті. Актриса жалғыз қалып монологын оқыған сахнада осы психо-физикалық әрекеттер тапшы болды...» [3] – деп өз пікірін жазған болатын. Алайда, спектакльде актерлік үш құраммен жұмыс жасалғанын ескерсек үш құрамның үшеуінде Дариға бейнесін сомдаған актрисалар қойылым жанрын әр түрде жеткізді. Бірінші құрамдағы актриса С. Реал Бланко ойынынан драмалық әрекеттерді жіті байқасақ, Ә. Сайлауова сомдаған Дариға мүлдем бөлек, әр сөзін психо-физикалық жанрмен байланыстырып, қызу-қанды Дариғаны жасағанын көреміз. Бұл Ә. Сайлауованың режиссер бағыт-бағдарын толықтай түсініп, нақты жеткізе білген кесек бейне. Ал үшінші құрамдағы Г.Шыңғысова сомдаған Дариға бейнесі мелодрамаға басым, оны біз актрисаның қоңыр үні мен эмоциясына қарап айта аламыз. Ә. Сайлауованың Дариғасы

бірде мұңайса бірде көңілді, сахна кеңістігін еркін меңгерген, әр қимылы ақталып тұрды. Өз кейіпкерін осылайша түрлі характерлермен жеткізген актриса ролі аталмыш психо-физикалық әрекетке құрылған деуге негіз бар.

«Құлагер» sound-drama-сындағы бір-бірімен байланыса отырып үзіліссіз жалғасқан көріністе Сағынайдың асына Ақан келіпті дегенді естіп, бұған дейін тек атын ғана естіген Құлагердің кескініне көңілі толмаған тобыр «Салпы ерін, сала сүйек, салбыр тірсек» деп тұлпарды меңсінбеген сынай танытатынын көреміз. Осы тұстағы ат танудың шебері Күреңбай роліндегі Сағызбай Қарабалин тұлпарды үркіту арқылы оның болмысын танып білмек болады. Актер қайта-қайта қамшысын соққанда Құлагер (актер М. Сабитов) секіре шауып, асаулығын қорсетіп жанына иесінен басқа егде адамды жолатпайтынын байқаймыз. Осы орайда, Ф. Молдағалидің режиссерлік мақсаты – Құлагердің мінезін, ерекше жаратылысын, тектілігін жоғары көрсетіп, оның Ақанға деген адалдығын байқату болған. Оқиға желісі адам мен жылқы арасындағы қақтығыспен өрбіген қойылымда режиссер мизансценасы да әдемі құрылған. Оны біз Қанатты мен қарт Ақан сахналасынан, Ақан мен Батыраш сахнасынан да аңғарамыз. Батыраш роліндегі актер Рахман Омаровтың ойыны екінші құрамдағы Ріслан Ахметов ойынымен салыстырғанда өзгеше әсер қалдырды. Кербездене басқан әрбір қадамы, Ақанның дарынын, оның адами болмысын мойындамайтын Батыраш бейнесінен, Құлагерді көріп іштей арам-пиғылды жан екені актердің көзінен, ым-ишаратынан байқалады. Күреңбай көзі жетіп Құлагерге тамсанып мақтағанда, Батыраштың Ақанға сол отты көзімен ұшқын шаша жалт қарауы

да сәтті көрсетілген. Ал, Ақанның роліндегі түр-тұлғалары келіскен Еділ Рамазанов пен екінші құрамдағы Әсет Иманғалиевтің рольдерін айтып өтсек Е. Рамазановтың Ақаны - өзіне тән әдемі қоңыр дауысын ғана көрсете алған. Ол Ақанның «Маңмаңгер», «Шырмауық», «Құлагер» әндерін келісті орындауымен көрерменге ерекше әсер еткені сөзсіз. Бірінікі музыкалық кейіптегі ақан болса, екіншісі драмалық ақан бейнесіне жақын болды. Бірақ, Ақан ең алдымен сері танылып келген адам. Ал серіге тән мінезді екі актердің ойынынан да көре алмадық. Актерлер кейіпкерінің сыртқы бейнесін жасағанымен ішкі әлемін сездірте алмады. Өліп жатқан Құлагерді көрген Ақан алғашында тұлпарынан айырылғанын өз көзіне өзі сенбей теріс айналып, аз кідіре қайта оралып, Құлагердің жанына келгеннен кейін ғана болған жағдайды түсінеді. Осы тұста да актер серінің ішті жарып шыққан қайғысын сездірте алмады. Е.Рамазановтыңда Ә. Иманғалиевтің де Ақаны қандай қайғы болса да көнген, көтере алатын, жалғыз серігінен айырылса да сыр бермейтін, қандай қайғы-қасірет болсын іште сақтайтын адам болып шыққан. Осы ретте, Театртанушы З. Исламбаеваның спектакль жайында жазған: «...Актердің «Бай-бай, бай-бай!» деген айғаймен ғана жоқтауы, нақтысын айтқанда, серінің қайғысын білдіруге ішті өртеген күйінішпен, өзгеше эмоциямен, психологиялық күйзелу жолымен емес, керісінше сыртқы әдіспен, дауыс-үнінің барынша басымдылығымен келуі кейіпкердің болмысын ашып бере алған жоқ» [4, 1 б.] – деген, «Құлагер өлгеннен кейінгі өз еліне кетуге ыңғайланған сәтінде Ақан Батырашқа қарай бағыттап, ащы запыранға толы «Құлагер» әнін орындайды. Жәй сарында басталып,

өрістей келе ащы өксікке ұласқан бұл әуен бірте-бірте созылып, ауырлай түседі, сөйтіп қаныпезер биге қатал үкім шығарғандай болады. Дегенмен актер өмірде жан жолдасы, қимас серігі болған сол сәйгүліктің күйігінен, құсалықтан өлген, жазбаларда «Адамның падишасы» деп суреттелгені Ақанның трагедиялық күйін жеріне жеткізе алмады.» [4, 2 б.] – пікірімен келісеміз. Режиссер тұжырымы бойынша алдыңғы планға шыққан Құлагер бейнесіндегі М. Сәбитов жылқы табиғатына тән болмыс-бітімін, асау мінезін сыртқы пластикасымен, қимыл-қозғалыстарымен ұстамды көрсете отырып әр көз-қарасымен жеткізген. Бұл құлагер екінші құрамдағы М. Рахмет сомдаған Құлагер бейнесінен әлдеқайда салмақтырақ шыққан, әр сахнасында жануардың ішкі тебіренісін сезе алдық. Сонымен қатар, актер үшін де сөзсіз тек сыртқы әрекетпен образ жасау қиынырақ. Олай деуіміздің себебі, спектакльдің соңғы финалында ғана құлагер үн қатады кішкене ғана монологында бар ішкі айқайын жайып салады. Осы сахна Құлагер образының шарықтау шегіндей көрсетілуі керек еді. Алайда, спектакль бойы физикалық тұрғыда қимылдап шаршап қалған Құлагер образындағы екі актердің де

соңғы монологы ойдағыдай шықпағаны көрініп тұр. Ал спектакльдің ұтымды шыққан сахналары аттардың шабысысын тұяқтарды пайдалану арқылы эффектпен шыққан. Спектакль жанрына тән нағыз сахнаман «Sound drama»-лық әдісті де осы сахнадан көреміз.

Қорытынды

М. Әуезов атындағы мемлекеттік қазақ академиялық драма театры мен Ғ. Мүсірепов атындағы қазақ мемлекеттік балалар мен жасөспірімдер театрының репертуарынан алынған «Жүрегімнің иесі», «Құлагер» спектакльдерінен қазіргі театр сахнасында болып жатқан режиссерлік жаңалықтар мен актерлік ойын жайында қысқаша айтып, талдап өттік.

Театрдың негізгі тірегі режиссура десек, сол ұлттық режиссурамыздың дамуындағы қол жеткізген жетістіктер де аз емес. Соның бір дәлелі ретінде негізге ала тырып қарастырған режиссерлердің осы спектакльдері жас та болса ізденіп, қалыптасып, дамып келе жатқандығының айғағы. Жас режиссерлердің осындай түрлі тақырыпта түрлі шешімдер табуы заманауи қазақ театры үшін өте маңызды құбылыс.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Рахимов Ә. «Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін». – Алматы: Тарих тағылымы, 2010. – 248 б.
2. Еркебай А. С. «Сахнада – көрі қыздың тағдыры» // Театр.kz. – 2018. – Б. 26 – 29.
3. Брехт Б. «Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания». В 5 томах. «Теория эпического театра». – Москва: Искусство, 1965. – 121 б.
4. Исламбаева З. «Сері мен сәйгүліктің көркемдік бейнесі» [Интернет ресурсы] / https://web.facebook.com/Theatre_criticism- (Қарастырылған мерзімі: 19.02.2020).
5. Рахимов Ә. «Режиссер шеберлігі» Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова. 2015. – 278 б.

А. Кайраткызы

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

Е. Обаев

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

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ МОЛОДЫХ РЕЖИССЕРОВ В РЕЖИССУРЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ТЕАТРА

Аннотация

В предлагаемой научной статье рассматриваются художественные особенности в поисках и спектаклях молодых режиссеров, ставших новой волной театрального искусства страны. На основе психофизической драмы «Жүрегімнің иесі» режиссера А. Опанбаевой (автор А. Аламан) и Sound drama «Кулагер» Ф. Молдагалиева (автор М. Жумабаев) изучаются режиссерские приемы и актерская игра. Рассказывается о стилистической целостности спектаклей, атмосфере режиссера в соответствии с идеей постановки, декорационном оформлении, символических решениях, использовании музыки, пластических танцевальных движений.

Ключевые слова: «техника Мейзера», «эпический театр», «Sound drama», режиссерская интерпретация, «Новая драма», режиссерский метод, спектакль, актерское искусство.

A. Kairatkyzy

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

E. E.Obaev

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

ФОРМИРОВАНИЕ ARTISTIC TECHNIQUES AND METHODS OF YOUNG DIRECTORS IN DIRECTING MODERN KAZAKH THEATER

Abstract.

This scientific article examines the artistic features in the search and performances of young Directors who have become a new wave to the theatrical art of the country.

Based on the psycho-physical drama "Zhuregimnin lesi" (The owner of my Heart) directed by A. Opanbayeva (author A. Alaman) and the Sound drama "Kulager" by F. Moldagaliev (author M. Zhumabayev), we study directing techniques and acting. It tells about the stylistic integrity of the performances, the atmosphere of the Director in accordance with the idea of the production, decorative design, symbolic solutions, the use of music, plastic dance movements.

Keyword: "Mazer technique", "epic theater", "Sound drama", Director's interpretation, "New drama", Director's method, performance, acting.

Авторлар туралы мәлімет:

Айгерім Қайратқызы – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты;

Есмұхан Несіпбайұлы Обаев – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының профессоры (Алматы, Қазақстан).

email: kokkozai@mail.ru

Сведения об авторах:

Қайратқызы Айгерім – магистрант 2 курса Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова.

Обаев Есмұхан Несип баевич – профессор Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова (Алматы, Казахстан).

email: kokkozai@mail.ru

Author's bio:

Aiygerim Kairatkyzy – 2nd year Master's Student at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,

Esmukhan Obayev – Professor at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).

email: kokkozai@mail.ru



МРНТИ 14.35

А. Қ. ИМАНБЕКОВА¹

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

ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ «АСАУҒА ТҰСАУ» СПЕКТАКЛІНІҢ РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҒЫ

ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ «АСАУҒА ТҰСАУ» СПЕКТАКЛІНІҢ РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҒЫ

Аңдатпа

Мақалада қазақ театрындағы У. Шекспирдің «Асауға тұсау» пьесасының қазақ тіліне аударылуы, оның сахналану тарихы, жаңаша интерпретациялануы айтылады. Сонымен қатар қойылымның режиссерлік шешіміндегі жаңалықтар мен актерлік ойындағы ізденістер, сценографиядағы сахна кеңістігінің игерілуі де ғылыми тұрғыда қамтылып, терең зерттеледі. Зерттеу барысында спектакльдің бүгінгі театр үдерісіндегі алатын орны, маңыздылығы, рухани құндылығы да сөз болып, негізгі репертуарлық жүйеге негізделген қазақ театрының жетістіктері мен кемшін тұстарын бағамдауға мүмкіндік беретіні де айқындалады.

Тірек сөздер: пьеса, қойылым, комедия, репертуар, режиссер, актер, қазақ театры, У. Шекспир..

Кіріспе

Қоғамның, жалпы адамзат баласының мәселелерін көтеру арқылы халықтың мұң-мұқтажын жеткізіп, актуалды шығармаларымен тарихта қалған тұлғалар баршылық. Уильям Шекспир, Жан Батист Мольер, Абай, Мұхтар Әуезов сияқты феномен болып табылған ұлы жазушыларды іздейтініміз анық. Олар Заман өзгергенімен адам

өзгермек емес. Сондықтан, олардың шығармаларына үнемі қайта оралып отыратынымыз да заңдылық.

Соның ішінде шамамен бес ғасыр бұрын жазылған У. Шекспирдің трагедиялары, тарихи шежірелері мен комедиялары әлі күнге дейін көрермендерді тебіrentпей қоймайды. Әлем театрларының ең озық деген режиссерлері мен танымал актерлері ағылшын драматургының шығармаларын

қоюды және онда ойнауды бақыт, құрмет деп есептейді. Қазақ театртану ғылымының көшбасшысы Қажықұмар Қуандықовтың сөзімен айтқанда: «Актерлер мәдениеті мен шеберлігіне сын болар баршаға биік бір асу – Вильям Шекспир» [1, 217 б.].

У. Шекспир шығармаларының қазақ сахнасына келуін белгілі театртанушы-ғалым Қажықұмар Қуандықов еңбектерінен қарастырсақ, қазақ театры алғашқы қадамынан бастап-ақ әлемдік драматургияның озық үлгілерін игеруге зер салғанын білеміз. Әлемдік классикаға, оның ішінде Шекспирдің туындыларына алғаш қадам жасаған режиссер Жұмат Шанин екендігін атап өткенін байқаймыз. Осы қиын да жауапты жүкті мойнына алып өз деңгейінде спектакльді сахналаған ержүрек режиссер ретінде танимыз [1, 24 б.].

Әдістер

Аталмыш тақырыпты зерттеуде салыстырмалы-герменевтикалық талдау әдістері қолданылды. Сахналанып отырған спектакльдің сахналану тарихына тоқталу қойылымның бүгінгі таңдағы интерпретациясын қарастырып, жаңаша шешімдерді айқындауға септігін тигізеді. Сонымен қатар, біршама театр зерттеушілерінің, театртанушылардың еңбектеріне сілтеме беру арқылы тақырыптың тарихи-мәдени аспектілері де қарастырылып, қамтылды.

Нәтижелер

Қазақ театрының тарихында У.Шекспирдің тұсауы ең алғаш рет 1927 жылы «Гамлет» трагедиясымен кесілгенін дәлелдейді [1, 24 б.]. Одан әрі «Оттелло» (1939 ж.), «Асауға тұсау» (1943 ж.), «Ричард III» (1976 ж.), «Кориолан» (1996 ж.), «Ромео-Джульетта» (2008

ж.), т.б. пьесаларымен ұлттық театрдың репертуары толыға түседі. Соның ішінде қазақ өнері мен мәдениетінің дамуында айтарлықтай орны бар «Асауға тұсау» комедиясы жұртшылықтың ықыласын ерекше аударған көркем дүние болды.

XVI–XVII ғасырларда Англия жерінде маңызды болған тақырып XX ғасырда да өзектілігін жоғалтқан жоқ. Демек, бұл әр кезде де сұранысқа ие. 1594 жылы жазылып, басылып шыққан комедияның алғашқы қойылған күні туралы нақты дерек жоқ. Әлемдік «Театр энциклопедиясының» анықтамалығына жүгінер болсақ, пьеса бірнеше рет өзгертулер мен түзетулерден өтіп, осы күнге дейін әртүрлі атаулармен жүрді. Ал, ең атақты деген алғашқы қойылымдардың бірі 1686 жылы Берлиндегі Фельтена труппасының орындауындағы нұсқасы деп саналған [2, 158 б.].

Ағылшын драматургінің итальяндықтар туралы жазған шығармасы М.Әуезов аудармасы арқылы қазақ халқына жетті. Орыстың ұлы режиссерлерінің қиялымен көрерменге ұсынылды. Яғни, «Асауға тұсау» уақыт сынынан мүдірмей өтіп, ұлттық драматургия мен театрымыздың төл туындысына, халқымыздың асыл рухани қазынасына айналды. У.Шекспирден М.Әуезовке дейінгі аралықтағы бірнеше ғасырды жүріп өткен туындының қазақ сахнасындағы ғұмыры ұзақ болып, жарты ғасырға жуық репертуардан түспеді. Осы спектакльге қатысқан сахна шеберлерінің бірі де бірегейі Қалыбек Қуанышбаевтың сөзімен айтқанда: «...аударма деуге аузың бармайды. Мұндағы өзіміздің күлдіргі шығармалардағыдай өткір қалжың, жарасымды өзіл-оспақ, әжуа-мысқыл – бәрі де ұлттық көрермен мен актерлерге етене жақын, халықтық

сипатымен, баурап алатын көркемдік құдіретімен қымбат. Халық ойындары мен баяғы Қоянды жәрмеңкесіндегі кезбе труппаның орындаушылық тәсілі жаңаша тіріліп келгендей. Өздерімен біте қайнасқан бұл тәсіл қазақ актерлеріне қанат бітіріп, ерекше шабытқа бөледі. Шекспир комедиясын жан-тәнімен, отты қызулықпен беріле ойнауынан көрермен қауым оны өзінің ұлттық туындысындай қабылдады» [3, 258 б.], – деп М. Әуезовтің шеберлігіне үлкен баға берген еді.

Ұлы суреткер аударған бұл комедияны 1943 жылдың 16 қазанында Мәскеудің А. В. Луначарский атындағы Театр өнері институтының тәжірибелі оқытушылары О. И. Пыжова мен Б. В. Бибииков сахналады. «...олар актерлердің өзіндік ерекшеліктеріне лайық рольдер бере білді, олардың музыкалық, пластикалық қасиетін шеберлікпен ашты. «Асауға тұсаудағы» өткір қалжың, жарасымды әзіл, алып соққандай ажуа-сықақ-юморды жаны сүйетін, өзінде небір әзіл сөздің ұсталарын шығарған қазақ халқына өз жүрегінен шыққандай сезілді. Оның өткір тілді, өрмінез Петручио мен тапқыр, ақылды Катарина қақтығыстарынкөрушілердің дәл бір қыз бен жігіттің айтысын тыңдағандай мәз болып, елти, құлай тыңдауларында осындай жақындық бар» [1, 221 б.]. Яғни, мұны білікті режиссерлердің көрерменге тың материалды таңдап ұсынуындағы тапқырлығы, ізденімпаздығы және халыққа қажетті ойды ұсына білгендігі деп білеміз. Шығарманың негізгі идеясы асау қызды ауыздықтау емес, шынайы махаббатқа, ерлі-зайыптылар арасындағы достықты насихаттауға құрылған. XX ғасырдың басындағы қазақ драматургиясы көбінде әйелдің бас бостандығын, әйел теңсіздігін жыр етсе, қалжыңға құрылғанымен әйел

мәртебесін көтерген бұл спектакль ұтымды сюжетімен, астарлы ойымен көрерменнің рухани-эстетикалық талғамының артуына түркі болды.

Тәжірибелі режиссерлер У.Шекспир комедиясының қажетті пернесін дөп басатын шығармашылық ансамбльді жазбай танып, асау Катарина роліне Хадиша Бөкееваны, ақылды да озық ойлы Петручионың бейнесін жасауға Шәкен Аймановты, Петручионың елгезек, қайғы-уайымды білмейтін адал жанды қызметкері Грумио мен алып-ұшпа қағылез Транионы ойнауға Сейфолла Телғараев пен Камал Қармысовты, Баптиста роліне Қ. Қуанышбаевты, Слай роліне М. Сүртібаевты таңдап алған. Бұл қойылымның сәтті сахналануының басты жеңісі болғаны анық. Осы жұлдызды топтың ойынын Қ. Қуандықов: «Петручио рөліндегі Ш. Аймановтың актерлік дарынын былай қойғанда, өзі де юмордан құр алақан адам емес қой. Ал Катарина – Х. Бөкеева өнер сайысында Шәкеннен кем түспеймін дейтін адам. Осыларға күлкі бұлағы Грумио– С. Телғараев, әзілқой жылпос Транио – Қ. Қармысов, селкілдеген кәрі шал Гремио– Е. Өмірзақов, сөзді нақ-нағымен тастайтынмантуялық – С. Қожамқұлов, ешкімнің көңілін қалдырғысы келмейтін жұмсақ мінезді Баптиста– Қ.Қуанышбаев келіп қосылғанда, сахна көңілді көріністерге толады. Бұлардың бәрі бірін-бірі шабыттандырып, сахнаны жайнатып жібереді» [1, 221–222 б.], – дегені жоғарғы бағалағаны тағы бар. Сол сияқты белгілі сахна шебері Асанәлі Әшімов өз мемуарларының бірінде: «Сахнадағы Шәкен қандай еді! «Асауға тұсау» драмасындағы Петручиосын ешқашан ұмытпаймын. Катарина (актриса Хадиша Бөкеева) екеуі

сахнаға жарқырап, салтанатпен шыға келгенде бүкіл көрермен бір адамдай орнынан тұратын. Бұл рөлдің бір үзігі «Біздің сүйікті дәрігер» фильмінде Шәкен Айманов пен Хадиша Бөкеева пьесадағы диалогты телефон арқылы жаттығып жатқан эпизодта көрсетілген» [4, 125 б.], – деп еске алады. Демек, бұл пікірлер аталған қойылымның көркемдік деңгейінің жоғарылығын аңғартады.

Халық артисі Бекен Римова 1980 жылдары берген бір сұхбатында Хадиша Бөкеева туралы: «Қай жанрда болмасын, Хадиша ойнаған рөлдер бірін-бірі қайталамайтын. Оның кейіпкерлері – өз сезімін бүге білетін және де оларды тежей алатын күш-жігердің адамдары. «Асауға тұсау» спектаклі актерлерімізге де, театрдың да, еліміздің де мақтаныш мерейіне айналған атақты туынды екені бәрімізге аян. Жиырма жылдан аса сахнадан түспей, үлкен табыс, абыройымен жүріп жатты. Қалибек Қуанышбаевтан бастап, бәріміз сахна сыртында орынға таласып отырып, Петручио мен Катаринаның айтысын тамашалайтын едік» [5, 132 б.], – деген болатын.

Сол хас шеберлердің көзін көрген актер Сәбит Оразбаев: «Работать нам предстояло с корифеями: Идрисом Ногайбаевым, Нурмуханом Жантуриным, Калибеком Қуанышбаевым, Сабирой Майкановой, Рахией Койшибаевой, Хадишой Букеевой, Бикен Римовой... Мы потерялись в их присутствии, мысль, что будем выходить на одну сцену с ними, ужасала. И в такой ответственный момент к нам пришла на помощь Хадиша Букеевна. Ее теплые слова «айналайын, балақай» растопили ледяной страх, сковавший наши сердца» – дей келіп, Х. Бөкееваның қазақ тіліне деген жанашырлығы туралы сөзін былай жалғайды: «В то время в

театр пришел после окончания ГИТИСа молодой и очень продвинутой режиссер Азербайжан Мамбетов. Он все время требовал от нас «Темп-темп! Давайте темп!» Мы же, думая, что он просит быстро проговаривать текст, частили, как из пулемета. Это его еще больше выводило из себя. И опять пришла на помощь Хадиша апай. «Не торопитесь, не волнуйтесь. Наш язык красивый и звучный, не портите его. Темп должен идти изнутри, и тогда он совпадет со словами».

Что это означает на самом деле, мы поняли, когда попали на «Укрощение строптивой». Я смотрел позже этот спектакль в Прибалтике и в Москве. И везде обстановка была более или менее спокойной, а казахский спектакль (пьесу великого драматурга не случайно переводил сам Мухтар Ауэзов) был таким, что зрители от избытка чувств впадали, честно говоря, в истерию. Когда шел этот спектакль, двери едва не сносились, в зале не то что яблоку негде упасть, иголку воткнуть было некуда» [6, 7–8 б.]. Жалпы осындай пікірлерді жинақтай келгенде хас шебер жасаған бейнеден тек шынайылықты ғана емес, ұлттық мінез-құлықты, адамзатқа тән гуманизмді аңғарамыз.

Х.Бөкееваның Катаринасы жөнінде филология ғылымдарының докторы, профессор Көбей Шахметұлыда жақсы бір естелік қалдырған екен: «Театрға шешем мені жиі апаратын, әсіресе әкемнің пьесасы бойынша қойылған немесе өзі қатысқан спектакльдерінің премьерасынан қалмайтынбыз. Хадиша апамды алғаш Шекспирдің «Асауға тұсаудағы» Катарина рөлін ойнаған кезде көрдім. Сол спектакльді бірнеше рет көрдім, көрген сайын астарлы сөздерінің мәнін, ерекше әрекеттерінің себебі мен мағынасын

толығырақ, тереңдеу түсіндім, жаңаша ұқтым. Хадиша апамның Катарины – Италияның сұлу табиғатында, көкпеңбек теңіздің жағасында еркін өскен, өжет, қайсар мінезді, сөзі өткір, жаны таза, намысын бәрінен жоғары ұстайтын қыз. Мәнерлеп, айқын айтылған сөздері мен біресе батыл, біресе майда, жанға жайлы тиетін дауысы Катаринының күрделі ішкі әлемін шебер көрсетеді. Ондай қыз-келіншектер қазақ топырағында ел басқарып, еркектер соғысқа кеткенде ауылға шапқан жауға найзақылышымен қарсы шығатын еді. Атақты ағылшын, орыс артистері ойнаған қойылымдармен салыстырғанда біздікі еш кем емес» [7]. Осы пікірді Ш. Айманов пен Х. Бөкеева ағылшындардың дәл алдында да дәлелдеп берген еді. Мұны біз: «...когда они с Петруччио – Шакеном Аймановым – выходили на сцену, зал вставал в едином порыве. Настолько это было красиво и торжественно. Дуэт двух великих актеров потрясал зал своей гармоничностью и красотой, а диалог – искрометным юмором. Этот спектакль вошел в золотой фонд казахского театрального искусства. К 400-летию Шекспира Букеевас Аймановым играли фрагмент из «Укрощения строптивой» в Лондоне. Разборчивые англичане, если судить по отзывам в мировой прессе, казахских Петруччио и Катарины приняли» [7], – деген Г. Шымырбаеваның «Казахстанская правда» газетіндегі мақаласынан білеміз. Олар еуропалықтардың темпераментін, психологиясын, өмірге көзқарасын пластикалық және актерлік шеберлігі арқылы шынайы жеткізе отырып, ағылшындық көрерменнің жүрегін жаулап алды. Сонымен қатар дәл осы сапарда «Асауға тұсаумен» бірге Ш. Айманов еуропалық сахнада тұңғыш рет Отеллоны қазақша сөйлетіп, ұлттық

өнерімізді асқақтатып қайтқан болатын. Демек, Отелло мен Петручионы сомдаған шебердің жұлдызы жоғары дейміз.

Әрине қазақтың түсінігіне жат, ұлттық бояуы өзге мұндай көркем дүниенің көркемдік деңгейінің биік болуы жолындағы шығармашылық ізденістің де оңай болмасы анық. Мұны көрнекті театр сыншысы Әшірбек Сығайдың: «Үш сағатқа жуық жүретін қойылым көлемінде Катаринының сөзі небәрі үш парақтан аспайды. Бірақ, соған қарамастан, Хадишаның қисынды іс-әрекеті Катарины қасиеттерін көрушісіне дәл жеткізе алды. Қысқасы, Катарины–Хадишада тіл қатудан гөрі, ыммен, ишаратпен ұқтыру сәттері мол ұшырасады. Шебер актриса бейне шоқтығын осылай өсіре келіп, Катарины мейірімді, мархаббаты, сыйласқыш, кіршіксіз таза махаббатқа берік жанм дәрежесіне дейін көтереді» [8, 258 б.], – деген сөзінен байқау қиын емес. «Шынымен де, Х. Бөкеева Катаринының іштегі шиыршық атқан ойы мен сезім арпалыстарын, тапқырлығы мен өткірлігін сенімді өрнектеді. Бұл роль актрисаның шығармашылық өмірбаянындағы алғашқы белді белестерінің бірі болып саналады [9, 119 б.].

Көрерменін алғашқы сәттен-ақ баурап алып, соңына дейін тапжылтпай қарап отыруға жеткізген қойылымда тек Петручио мен Катарины ойыны ғана емес, К. Қармысов сомдаған Транио бейнесі де әлі күнге дейін көрерменнің көз алдында. Негізінен бұл аса үлкен роль емес. Бірақ актер өзіндік ішкі терең сәулесімен, философиялық кең толғаныстарымен кейіпкерін қойылымының басты тірегіне айналдырған. Егде жасқа келгенше сахнада Транио болып сәтсіз қимыл-әрекеттер жасап,

ешқашан шапшаңдығынан танбаған актердің бұл өзгелерден оқшау дараланған артықшылығы болатын. Актерің 1972 жылы өзінің 60 жылдық мерейтойында ойнаған Траниосы көреременін тамсантпай, таң қалдырмай қоймады. Осы ролін ойнау үстінде неше түрлі шеңбер жасап, дөңгеленіп, төбесімен тұрып, шыр көбелек айналған сахнагердің әсем де әсерлі пластикалық қимылдары, цирк артисіне тән өнері Хлестаковтан кейін тағы бір мәрте таңдай қақтырған еді. Бұл туралы Ә.Сығай: «Мәскеулік театр мамандары бәрі бірдей таңданысып: «Япыр-ау, алпысқа келген кісінің мына қозғалысында не сыр, қандай сиқыр бар? Ғажап қой! Ғаламат емес пе? деп, естері кете таң қалғаны өтірік емес, оны өз құлағымызбен естідік» [8, 259 б.], – деп жазады. Сыншының бұл пікірі актриса Хабиба Елебекованың естелігінде былайша жалғасады: «Қойылымда кейіпкерлердің атқа мініп шабатын тұсы бар. Бір-бір таяқты ат қылып ұстап алып Шәкен мен Хадиша атпен шапқандай кейіп жасаса, Камал есектің жүрісін салады. Қимылының шынайы шыққандығы соншалық, залда күлмеген адам қалмады. Шек-сілелері қата қырын-топан күлкінің астында қалды. Сондай қызық көрініс болушы еді. Жалпы, Камал шебер актер болатын. Қолынан келмейтін нәрсесі болмайтын. Жағымды да, жағымсыз да рөлдерді шегіне жеткізіп ойнаушы еді» [8, 259 б.].

Жалпы комедия авторы У. Шекспирдің, аударған М. Әуезовтің, сахналаған режиссердің, өз рольдерін асқан шеберлікпен, жүрекпен сомдаған актерлердің өнерін паш еткен «Асауға тұсау» спектаклі жөніндегі осындай естеліктер өте көп. Демек, бұл – тарих, дүлдүлдердің ғажайып дуэтінен, олардың шынайы ойындарынан туындаған үлкен

шығармашылық құбылыс. Актерлік сан қырлы бояу мен шеберлікке толы, сонау қаһарлы соғыс жылдарында көңілін мұң басқан көрерменіне ерекше жігер берген Ш. Айманов пен Х. Бөкееваның қайталанбас жарқын ойыны қазақ театрының даму жолында көптеген жарық жұлдыздардың тууына ықпал еткені анық. Олардың ізімен Н. Жантөрин, Ә. Молдабеков, А. Әшімов, Т. Жаманқұлов, т. б. тәрізді талантты сахнагерлердің есімдері жарқырай көрінді.

Негізінен заман, қоғам өзгерген сайын театрдың шығармашылық жолы өзінің дамуы жолынан жаңылған емес, керісінше уақыт алға озған сайын көркемдік ізденістер артып келе жатыр. Бұрын-соңды сахналанған шығармаларды қайта қойғанда драмалық туындының идеясын, режиссерлік шешімін бүгінгі күннің талабына қарай бұру үрдісі қазіргі таңда қарқын алып отыр. Бұған дәлел ретінде 2015 жылы Нұр-Сұлтан қалалық Жастар театрының репертуарынан орын алған «Асауға тұсауды» айтуға болады. Режиссер Нұрқанат Жақыпбай Петручионың роліне Әділ Ахметовті, Катаринаның роліне Айнұр Рахипованы, Люченционың роліне Дәурен Серғазинді таңдапты. Осындай талантты жастардан құралған шығармашылық ансамбльдің орындауындағы комедия үздік бағаға ие болды. Ә.Ахметов Ш.Аймановты, А.Рахипова Х.Бөкееваны қайталамай, әрбір орындаушы өзінің қаһарманына өзіндік бояумен келген. Жарасымды өзіл-қалжыңымен, сюжеттік құрылымының әсемдігімен баурап алатын қойылымда режиссердің ұтымды шешіміне куә болдық. Мұндағы асауды жуасыту емес, кіршіксіз махаббатты түсінуден тұратын ерлі-зайыптылар арасындағы адал достықты

баяндайтын оқиға көңілді музыкамен, орындаушылардың пластикалық қабілеттерімен ашыла түскен.

Көбіне классикалық репертуар көрерменге қабылданбай жатады. Уақыт талаптарына сәйкес, режиссерлер классикалық сюжеттердің мазмұнына қазіргі замандағы қоғамның мәселелерін салады: адамгершілік, отбасындағы мәселелер, әйелдің тағдыры т.б. Минималды тарихи бөлшектермен қамтамасыз етілген әдемі костюмдері сахналық дизайнды толықтырады, және спектакльге музыканы дәл таңдау бізді сол атмосферада өмір сүруге шақырады. Бұл таңғажайып атмосфера Нұрғанат Жақыпбайдың режиссурасының ирониялы және бір мезгілде сатиралық мәнерлілігін баса көрсетеді, әр кейіпкер осы жылдардағы символдық тұлғаларға өте жақын, осының бәрі бүкіл біртұтастық сезімді тудырады.

Декорация заманауи құрал-жабдықтармен жасалынған және жарық проекциясының көмегімен көрермендердің көз алдында орын алатын көріністерінің мизансценасы өте ыңғайлы шешілген. Спектакль тақырыбына сәйкес келетін балғындыққа байланысты заманауи және авангард стилінде болып табылады. Мұнда қоюшы суретші Е.Тұяқовтың талғаммен жұмыс жасағаны көрініп тұрды. Ал, костюм жөніндегі суретші костюмдерді авангардтық стилде жасағанына қарамастан олар комедия дель артына тән әуесқой труппа ретінде өнер көрсетеді.

Дискуссия

Қойылым барысында режиссер түрлі әдістерді қолданады: мұнда комедия дель арте мен тіпті цирк қойылымының

элементтері де кездеседі. Көрерменді іс-әрекеті мол мол сахналарымен қызықтыра білген. Музыканың ырғақтары топтық сахнада пластикалық элементтер мен би қойылымдарымен режиссердің шығармашылық қабілеттерін толық бағалауға жол ашады. Фарс элементтері көрерменге екі жарым сағатқа жуық уақытқа созылған қойылым мүлдем байқалмай өтіп кетеді. Жастар театрының актерлары үнемі өздерінің икемділігімен, темпераментімен және пластикасымен таң қалдырады.

Актерлердің ойыны керемет, басты кейіпкерлерден бастап эпизодтық рөлдерді орындаушыларға дейін сахнада өмір сүрді. Киім ауыстыру және рөлдермен алмасу күлкілі жағдайлар мен көрермендерге ұнаған түсініспеушіліктерді туғызады - сахна соңына дейін шапалақ-қошеметтер үзілмейді. Күлкілі-фарс жанрындағы спектакль есте қаларлықтай сахналанған. Режиссер пьесаның негізгі интригасын шешті: Петручио мен Катарина – көрерменге эмоционалды жүктеме жасай алды деп есептейміз.

Басты кейіпкерлерді театрдың екі тәжірибелі және талантты актері өз дәрежесінде ойнай алды. Олар өзінің сыртқы келбетіне емес, сонымен қатар жеке техникалық және экспрессивті мүмкіндіктеріне сүйенеді. Ә.Ахметовтің орындаған Петручиосы өзінің ерекше беделді екенін дәлелдеуге тырысады, ол жалған сөйлейді және қыңыр Кэтти өзіне қарату үшін қарсы шығып, оған барлық әдістерді қолданады, А.Рахипова Катаринаның образына ерекше балалық пен әйелдік қасиетті үндестіре алған, қарсыласпен алғаш кездескенде, ол өзінің энергетикалық күшін жақсы сезінеді. Катарина ымыраға келгенде ақылды, өзінің дауысын ымымен ойната келіп, қожайынның позициясына жету

үшін кез-келген әдісті қолданады. Ол ақкөңіл жұбайының құқықтарының тізімін «Мольердің Әйелдер мектебінен алынған ерлі-зайыптылардың кодтары» сияқты оқиды, ал түпнұсқада бұл берілу туралы жұмсақ декларация болып табылады. Ол өзгеріп мүлдем бұрыңғы Кэттен бас тартпайды, күйеуінің мінез-құлқын танып қулық пен ақылдылықпен өз сүйген жарына қосылады.

Қорытынды

Арадағы уақыт алшақтығына қарамастан ағылшын драматургінің аталған комедиясы өзінің өзектілігін, көркемдік маңыздылығын жоғалтқан жоқ. Себебі, бұл тақырыпта феминизм элементтері бар, яғни мұның астарында әйел тек еркекті тыңдап, отбасы, ошақ

қасында отырмауы керек деген ой жатыр. Дегенмен осы мәселенің кей жағдайларда дау тудыратыны анық. Қазіргі уақытта ердің орны бір сатыға төмендеп, гендерлік саясат бойынша әйелдердің билікке ауысып бара жатқандығы да жасырын емес.

Ұлы жазушы-драматург М. Әуезовтің аудармасы арқылы бізге жеткен У. Шекспирдің «Асауға тұсау» пьесасы қазақ театрлары сахналарында әлі де бірнеше рет қойылып, ұлттық театр өнерінің, драматургиясының дамуына өз ықпалын тигізері хақ. Классикаға айналған бұл шығарма алдағы уақытта талай режиссерлер мен актерлердің қиялын, шеберлігін ұштауға азық болары талассыз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Жазушы, 1969. – 271 б.
2. Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. — Москва.: Моск. гуманитар. ун-та, 2008. – 320 с.
3. Мұхтар Әуезов энциклопедиясы — Алматы: Атамұра, 2011. – 688 б.
4. Ашимов А. С любовью - ваш Ашимов. – Алматы.: Білім, 2009. – 206 б.
5. Римова Б. Өмір белестері. – Алматы: Арыс, 2003. – 235 б.
6. Шимырбаева Г. Рожденная быть красивой // Казахстанская правда, 2 февраля. – 7-8 б.
7. Қазақ әдебиеті. Өнер аясындағы өмір (Қилы-қилы тағдырлар), [Электронды ресурс] // URL: <https://qazaqadebieti.kz/9776/ner-ayasynda-y-mir-ily-ily-ta-dyrlar> (қарастырылған күні 28.04.2020)
8. Сығай Ә. Сахна саңлақтары. – Алматы: «Жалын», 1998. – 512 б.
9. Нұрпейіс Б. Сахна шеберлері: Монография. – Алматы: 2018. – 284 б.

А. К. Иманбекова

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

ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ СПЕКТАКЛЯ «АСАУГА ТУСАУ» НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация

В статье рассказывается о переводе пьесы У. Шекспира «Асауга тусау» в казахском театре на казахский язык, истории его постановки, новой интерпретации. Кроме того, нововведения режиссера в постановке пьесы и поиске актерского мастерства, освоении сценического пространства в сценографии научно освещены и глубоко изучены. Исследование также раскрывает роль, значение спектакля в театральном процессе, что позволяет нам оценивать достижения и недостатки казахского театра на основе базовой репертуарной системы.

Ключевые слова: пьеса, спектакль, комедия, репертуар, режиссер, актер, казахский театр, театр им. Шекспира.

A. Imanbekova

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

THE SPIRITUAL VALUE OF THE PLAY "TAMING OF SHREW" IN THE KAZAKH SCENE.

Abstract.

This article deals with the translation, performing and the new interpretation of Shakespeare's play "Taming of Shrew". Furthermore, it also covers and scientifically studies director's new perspectives of the play, the casting of actors and the development of scene space in scenography in depth. The research also reveals the role, importance and spiritual value of the play in modern theatre, as well as the achievements and shortcomings of the Kazakh theatre, on the basis of its basic repertoire system

Key words: play, performance, comedy, repertoire, director, actor, Kazakh theatre, W. Shakespeare

Автор туралы мәлімет:

Иманбекова Әсем — Т. Қ. Жұргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының магистранты (Алматы, Қазақстан)
email: asema_2404@mail.ru

Сведения об авторе:

Иманбекова Асем — магистрант Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).
email: asema_2404@mail.ru

Author's bio:

Asem Imanbekova MA student, T. K. Zhurgenev Kazakh National Academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)
email: asema_2404@mail.ru



REVIEW

MPHTI 18.49.17

G. BOLVÁRI-TAKÁCS ¹

¹ Hungarian Dance Academy
(Budapest, Hungaria)

THE INSTITUTIONAL SYSTEM OF DANCE RESEARCH IN HUNGARY TODAY

THE INSTITUTIONAL SYSTEM OF DANCE RESEARCH IN HUNGARY TODAY

Abstract

This article deals with today's institutions of dance research in Hungary. The most striking feature of today's Hungarian dance research compared to other branches of arts is the lack of an autonomous, state founded institutional background. The departmental structure of the Hungarian Academy of Arts, which is divided according branches of art, does not include dance. Dance science is also not included in the discipline classification system of higher education. The highest level of scientific coordination and organizing forum for dance research is the Dance Science Working Committee of the Hungarian Academy of Sciences. Dance research has three public institutions with different backgrounds and research orientations: the Dance Archive of the Hungarian Theatre Museum and Institute of the Petőfi Literary Museum; the Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities; the Hungarian Dance Academy's Vályi Rózsi Library, Archives and Dance Science Research Center.

Keywords: dance research, dance science, Hungarian Academy of Arts, Dance Archive дуэтный танец, балет, Дмитрий Сушков, казахский балет, классический танец, методика дуэтного танца

I. A general overview

The most striking feature of today's Hungarian dance research compared to other branches of arts is the lack of *an autonomous, state founded institutional background*. Neither the Hungarian Academy of Sciences (HAS) nor the Hungarian Academy of Arts (HAA) has an organizational unit specifically dedicated to dance science or dance art. Until now, only the ethnographer Károly Viski (1883–1945) has been elected member of the Hungarian Academy of Sciences as a scholar engaged (among other topics) in dance research. In the Hungarian academic classification system, dance science is not a recognized discipline. For this reason the categories of musicology, ethnography, theater, education and possibly sports science are used in the classification of scientific research related to dance. This feature inevitably interferes

adversely with the chosen conceptual apparatus of research plans, hinders the success of the project applications, and makes more difficult their implementation. The departmental structure of the HAA, which is divided according branches of art, does not include dance, and the academic members dealing with it are affiliated to the Section of Theatre Arts or Section of Folk Art. Dance science is also not included in the discipline classification system of higher education, although there is a subdivision concerning dance and movement arts; these include the undergraduate and master's courses within the state Hungarian Dance Academy (as university) and the private Budapest Contemporary Dance Academy (as college). In Hungary there is no doctoral program in dance studies; its implementation is envisioned by the Hungarian Dance Academy (Figure 1).

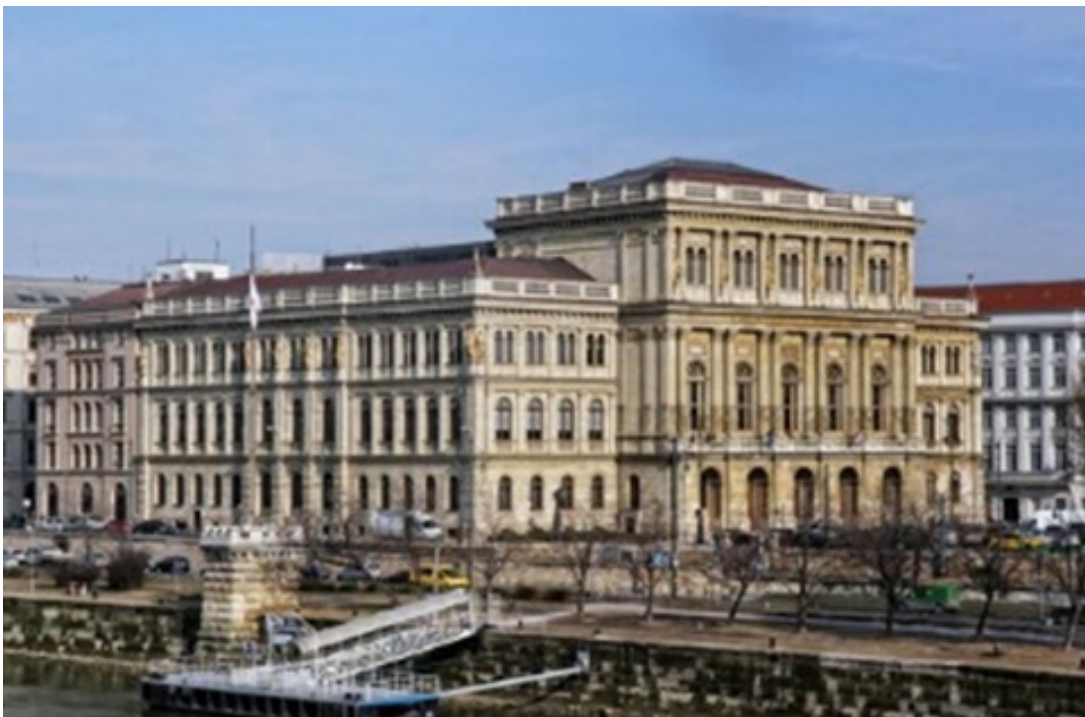


Figure 1. Central building of the Hungarian Academy of Sciences

The highest level of scientific coordination and organizing forum for dance research is the *Dance Science Working Committee* of the Hungarian Academy of Sciences (the full name is Dance Science Working Committee of the Committee on Ethnography of the 1st Section of Linguistics and Literary Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences). Website: <https://mta.hu/english/scientific-sections-105963#1> and <https://mta.hu/i-osztaly/al-es-munkabizottsagok-105864>. The committee was called into life by the Section of Linguistics and Literary Scholarship in 2009 on the initiative of Rita Major, László Felföldi and Gábor Bolvári-Takács. The working committee was established in 2010, its membership consists of dance researchers and researchers focusing on dance (up to 22 people, re-elected every four years) who are members of the public body of the Hungarian Academy of Sciences. The permanent invitees of the working committee with the right of deliberation include dance researchers and doctoral students who do not have an academic degree, their number is random (usually about 30 people). The aim of the working committee is to unite the dance research work in Hungary, to plan its main directions, to alleviate the thematic and institutional fragmentation of dance research, and to promote the definition of dance research/choreology as a multi- and interdisciplinary discipline as well as strengthening its role in the system of disciplines. Its tasks also include strengthening the social recognition of dance through the effective increase and promotion of systematic professional knowledge of dance, and the transmission of the general theoretical, methodological, research organization and science policy

ideals and expectations of the Hungarian Academy of Sciences in the field of dance research. The working committee holds external meetings in a selected dance research institution several times a year, organizes scientific conferences, professional study trips at home and abroad, undertake publication activities in close cooperation with dance research venues. One of its main tasks is to compile a database of Hungarian dance research locations. The committee provides annual reports on its work. It has no independent apparatus and budget, and its members and officers (Honorary Chairman, Chairman, Deputy Chairman, Secretary) perform their duties without remuneration.

Dance research has three public institutions with different backgrounds and research orientations. None of these is a separate legal entity, but organizational units within a larger institution, such as:

a) the Dance Archive of the **Hungarian Theatre Museum and Institute** of the Petőfi Literary Museum;

b) the Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities;

c) the Hungarian Dance Academy's Vályi Rózsi Library, Archives and Dance Science Research Center.

II. A detailed presentation of the background institutions of dance research

(Figure 2)



Figure 2. Dance Archive of the **Hungarian Theatre Museum and Institute**

The Dance Archive of the **Hungarian Theatre Museum and Institute** of the Petőfi Literary Museum preserves, enriches and scientifically processes the written, audiovisual and material documents of the Hungarian and universal theatrical dance arts – primarily professional dance (headquarters: Budapest, I. Krisztina krt. 57. Website: <https://oszm.hu>). The professional collection of evidences and objects related to dance history began in Hungary in the 1950s. In the early 1970s, the archive of the Association of Hungarian Dance Artists was established, which was transferred to the Hungarian Theater Institute in 1987. This institution has been named as the **Hungarian Theatre Museum and Institute** since 1991, and it was attached to the Petőfi Literary Museum in 2017.

The collection of the Dance Archive is kept in separate units according to

object and document types. In this *specialized library* which contains about 7,000 volumes in Hungarian and foreign languages, one can consult, in addition to Hungarian dance publications, the most important foreign journals concerning ballet, folk dance, modern dance, pantomime, ballroom dancing, movement art, dance history and theory, pedagogy, and the associated arts and sciences. The *video library* consists of more than 11,000 items that can be viewed on site. Hungarian and foreign performance recordings, dance films, documentaries and recorded TV programs make up the majority of the stock. The *photo collection* contains 75,000 cataloged performance and rehearsal photos and portraits. Most of these visual documents portrays the domestic performances of the period after 1945 and the guest performances of foreign

companies in Hungary, but there are also a significant number of pieces from the period between the two world wars. The total number of preserved images is close to a quarter of a million. The material of the exhibition also includes the works of many internationally renowned photographers such as André Kertész, József Pécsi, Olga Máté, Péter Korniss, Endre Friedmann, Éva Keleti, Rudolf Balogh, Marian Reismann or Manassé. The large number of dedicated photographs also highlights the importance of the collection. There is a *press documentation* containing paper and journal articles as well press releases on individuals, companies, playgrounds, festivals and competitions, guest artists, etc. It covers an area of nearly a hundred running meters with approx. 100.000 items. The collection of personal collections includes the heritage material

of about 90 dancers, choreographers, teachers, dance historians and institutions, so e.g. manuscripts, memorabilia, photos of Valéria Dienes, Gyula Harangozó, Ferenc Havas, Zoltán Imre, Gabriella Lakatos, Aurél Milloss, Béla Paulini, Anna Pór, Olga Szentpál, Károly Szigeti. Among the document collections related to companies and institutions, the collections of the Association of Hungarian Dance Artists covering almost six decades, as well as the documents of the Hungarian State Folk Ensemble, the Gyöngyösbokréta (Pearly Bouquet) movement, the State Ballet Institute – Hungarian Dance Academy deserve special attention. Among the roughly 10,000 items of the *poster library*, there are also exceptional rarities. The *digital catalog* of the Dance Archive consists of about 30,000 items (Figure 3).



Figure 3. Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology

The *Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research* of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities is the basic institution of folk music and folk dance research in Hungary and the Carpathian Basin. Its headquarter is in Budapest, I. Táncsics Mihály utca 7. Website: <http://zti.hu/index.php/en/folkmusic>. The institutional unit was established in 1965 at the initiative of Zoltán Kodály whose idea was to situate the research on folk music and the closely related folk dance not in the Institute of Ethnography, but in the Institute of Musicology within the framework of the Hungarian Academy of Sciences. In 2019, the Institute of Musicology moved from the Hungarian Academy of Sciences to the newly established Eötvös Loránd Research Network.

The responsibilities and tasks of the Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research are as follows:

a) ethnomusicological (folk music) research; the Hungarian Folk Music Library (critical edition of Hungarian folk music); the maintenance and publication of historical folk music orders (Bartók order, Kodály order), the maintenance, enrichment, and arrangement of the central folk music collection; the publication of its style orders; research on folk instruments and folk instrumental

music; folk music history and comparative research (Finno-Ugric, Turkish folk music, folk music and historical sources of neighboring countries); folk games, research, systematization and publication of folk singing and music customs; maintenance of the “European melody catalog”; library and sound collection development; contemporary musical cultural anthropological research.

b) ethnocoreological (folk dance) research and publication, historical research of folk dance; individuality analysis; formal and comparative analyzes; development of motifs; dance notation and movement analysis; dance anthropological research.

c) maintenance, enrichment, cataloging, and digitalization of domestic, Hungarian minority, neighboring, Finno-Ugric, Turkish and international folk music and dance archives (collection of records, manuscript archives, records, CDs, audio tapes, films, videotapes and photographs) and the release of them in various formats (online, cd, dvd).

The most significant support material for folk dance research maintained by the institution is the Knowledge Base of Traditional Dances edited by János Fügedi and made available on the Internet at first in 2014: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/index_en.asp (Figure 4)



Figure 4. Vályi Rózsi Library, Archives and Dance Science Research Center of the Hungarian Dance Academy

The *Vályi Rózsi Library, Archives and Dance Science Research Center* of the Hungarian Dance Academy is a public institution which fulfills the functions of higher education, public education as well as library and university archival research in dance arts. It serves the purposes of university education, high school education, and dance science research.

Headquarters: Budapest, XIV. Columbus u. 87–89. Website: <http://mte.eu/konyvtar>, the website of the Research Center: <http://mte.eu/tudomany>.

The Hungarian Dance Academy – the only Hungarian state university in the field of dance – was established in 1950 and called State Ballet Institute till 1990. (Figure 5)



Figure 5. **Dance Art Training Institute of the** Hungarian Dance Academy

Its Library was founded in 1952 with the unification of smaller units, e.g. book collections the ballet school of the Opera House and other special school textbooks and teaching materials. In 1968, a Methodological Cabinet was established which supervised the Book and Music Library operated, and from 1973 to 1981 the Visual and Audio Archive. In 1999, the library was expanded with a document collection, which in 2018 received the certification of being a specialist collection. The institution gained its current location in 2011, when it also took the named of the dance historian Rózsi Vályi, the

founding teacher of the State Ballet Institute. In 2015, from the remit of the Audiovisual Studio and Dance Art Archive, the collection tasks were reassigned to the library.

The Library holds about 34,000 storage units: professional and fiction books, textbooks and notes, yearbooks, dissertations, professional journals and other field related documents in dance and university education (such as musicology, theater history, art history, aesthetics, pedagogy, ethnography, etc.) sheet music, records, audio and video cassettes, CDs, DVDs, photo albums. The library holds

15,000 books, 800 volumes of journals; 2,800 sheet music and music books; 2,500 audiovisual documents; 2,000 dissertations; 1,600 slides; 134 photo albums and 7,000 study notes, as well as approx. 4,000 library units of personal collections and gifts.

The Dance Science Research Center is responsible for integrating and synthesizing individual research, developing research curriculums, implementing the university's research priorities, cooperating with domestic

scientific workshops, establishing relationships with international research centers, joining international programs, facilitating the use of research applications and educating young researchers. The research center has been organizing international dance science conferences in every two years since 2007, hosting other scientific events, operating a research group exploring dance science sources, and publishing periodicals and professional publications. (Figure 6).



Figure 6. Dance Teacher's **Training Institute of the** Hungarian Dance Academy

III. Other research institutions in dance research

A) Public collections

National Széchényi Library, Theater History Collection. Headquarters: Budapest, I. Szent György tér 4–6. Buda Castle, Building F. Website: http://www.oszk.hu/en/documents_on_theater_history.

Hungarian Heritage House, Folklore Documentation Library and Archive. Headquarters: Budapest, I. Corvin tér 8. Website: <https://hagyományokhaza.hu/en/archives/fdk>

Museum of Ethnography. It cannot be visited at its current headquarters due to relocation. Its new headquarters in Városliget are under construction. Website: <https://www.neprajz.hu/en>

Museum of Applied Arts. Headquarters: Budapest, IX. Üllői út 33–37. Website: <http://www.imm.hu/en/>

Hungarian National Museum, Historical Photographic Collection. Headquarters: Budapest, V. Múzeum krt. 14–16. Website: <https://mnm.hu/en/collections/historical-photographic-collection>

Metropolitan Ervin Szabó Library, Music Collection. Headquarters: Budapest, VIII. Ötpacsirta u. 4. Website: http://www.fszek.hu/konyvtaraink/zenei_gyujtemeny

Budapest City Archives. Headquarters: Budapest, XIII. Teve u. 3–5. Website: <http://bparchiv.hu/en/18>

Film archive of the National Film Institute. Headquarters: Budapest, II. Budakeszi út 51./E. Website: <https://filmarchiv.hu/en>

B) Higher education institutions

Library of the University of Theater and Film Arts. Headquarters: Budapest, VIII. Vas u. 2/c. Website: <http://szfe.hu/konyvtarunkrol-2/>

Archive of Budapest Contemporary Dance Academy. Headquarters: Budapest, III. Perc. u. 2. Website: <http://tanc.org.hu/wp/category/archiv-en/>

Library of the Liszt Academy. Headquarters: Budapest, VI. Liszt Ferenc tér 8. Website: <https://lfze.hu/library>

Library and Archives of the University of Physical Education. Headquarters: Budapest, XII. Alkotás utca 44. Website: <https://english.tf.hu/library>

University of Debrecen, Ethnographic Department. Headquarters: 4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Main building, III. floor. Website: <https://neprajz.unideb.hu/en>

University of Szeged, Department of Ethnology and Cultural Anthropology. Headquarters: 6722 Szeged, Egyetem u. 2. Website: <https://etnoszeged.wordpress.com/>

C) Research institutes

Institute of Art History of the Research Center for the Humanities. Headquarters: Budapest, IX. Tóth Kálmán u. 4. Website: <https://mi.btk.mta.hu/en/>

Research Institute of Art's Theory and Methodology of Hungarian Academy of Arts. Headquarters: Budapest, II. Budakeszi út 38. Website: <https://www.mma-mmki.hu/>

D) Non-public collections of performing

arts organizations

Archive of the Hungarian State Opera House. Headquarters: Budapest, VI. Andrásy út 22. Website: <http://www.opera.hu/?lan=en>

Archive of the Honvéd Ensemble. Headquarters: Budapest, VIII. Kerepesi út 29/B. Website: <https://www.folkarchivum.hu/>

Archive of the National Dance Theater. Headquarters: Budapest, II. Kis Rókus u. 16–20. Website: <http://www.nemzetitanctansinhaz.hu/>

E) Private collection

Orchestra Foundation, Collection of Movement Art. Headquarters: Budapest, IX. Tagló u. 11–13. Website: https://moha.mozdulatmuveszet.hu/?page_id=179

F) Non-governmental professional organizations

Hungarian Choreological Society (reorganized in 2020). Website: <http://mte.eu/tudomany/kutatasi-keretek/magyar-tanctudomanyi-tarsasag/>

Hungarian Association for Ethnochoreology. Website: <https://etnokoreologia.wordpress.com/english/Hungarian-Ethnographic-Society>. Website: <http://neprajzihirek.hu/tarsasag>

Conclusion

In this paper we dealt with today's institutions of dance research in Hungary. Within this context, it was not possible to review the history of scientific workshops, research results and dance researchers. About this historical development, see: Gábor Bolvári-Takács: Dance research at the Hungarian College of Dance 1990–2015 (Frames, forums, results). Hungarian Dance Academy, Budapest, 2016. 16–25. <http://mte.eu/tudomany/publikacios-eredmenyek/tudomanyos-es-szakmai-kiadvanyok/>

Г. Больвари-Такач

Венгер би академиясы

(Будапешт, Венгрия)

СОВРЕМЕННАЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦА В ВЕНГРИИ

Аннотация

Эта статья посвящена современным институтам исследований танцев в Венгрии. Самой поразительной особенностью сегодняшнего исследования венгерского танца по сравнению с другими отраслями искусства является отсутствие автономного, основанного государством институционального фундамента. Ведомственная структура Венгерской академии искусств, разделенная по отраслям искусства, не включает танец. Танцевальная наука также не входит в систему классификации дисциплин высшего образования. Наивысшим уровнем научной координации и организации форума по исследованиям танца является Рабочий комитет по науке танца Венгерской академии наук. Исследованию танца отведены три государственных учреждения с различной историей и исследовательской ориентацией: Архив танца Венгерского театрального музея и Институт литературного музея Петефи; Архив и отдел исследований народной музыки и народных танцев Института музыковедения Научно-гуманитарного центра; Библиотека Венгерской Академии Танца Валия Рёзи, Архив и Научно-исследовательский центр танца.

Ключевые слова: исследования танца, танцевальная наука, Венгерская академия искусств, архив танцев.

Г. Больвари-Такач

Венгерская академия танца

(Будапешт, Венгрия)

ВЕНГРИЯДА БИДІ ЗЕРТТЕУДІҢ ҚАЗІРГІ ИНСТИТУЦИОНАЛДЫҚ ЖҮЙЕСІ

Аннотация

Бұл мақала Венгриядағы заманауи биді зерттеу институттарына арналған. Өнердің басқа салаларымен салыстырғанда венгр биін зерттеудің қазіргі таңдағы ең айқын ерекшелігі - автономды, мемлекетке негізделген институционалды негізінің болмауы. Өнер салаларына бөлінген Венгрия өнер академиясының ведомстволық құрылымына би кірмейді. Би ғылымы сонымен қатар жоғары білім пәндерінің жіктеу жүйесіне де кірмейді. Биді зерттеу форумын ғылыми үйлестірудің және ұйымдастырудың ең жоғары деңгейі Венгрия ғылым академиясының би туралы жұмыс жөніндегі комитеті болып табылады. Тарихы мен ғылыми-зерттеу бағыты әртүрлі үш мемлекеттік мекеме биді зерттеумен айналысты: Венгрия театр мұражайының би мұрағаты және әдеби мұражайдың Петефи институты; Ғылыми-гуманитарлық орталықтың Музыкалогия институтының халықтық музыка және халықтық билердің мұрағаттық-зерттеу бөлімі; Венгрия би академиясының кітапханасы, Валия Рёзи, мұрағат және би ғылыми орталығы.

Тірек сөздер: битану, би туралы ғылым, Венгрия өнер академиясы, би мұрағаты.

Сведения об авторе:

Г.Большари-Такач - PhD, профессор, Ректор Венгерской Академии Танца (Будапешт, Венгрия).

email: bolvari@mte.eu

Автор туралы мәлімет:

Г.Большари-Такач - PhD, профессор, Ректор Венгер би академиясы (Будапешт, Венгрия).

email: bolvari@mte.eu

Author's bio:

Gábor Bolvári-Takács - PhD, professor, Rector Hungarian Dance Academy (Budapest, Hungary).

email: bolvari@mte.eu

CONTENT:

PHILOSOPHY

S. Bulekbaev, K. Khalykov SPIRITUAL AND MORAL COMPONENTS OF WORLD RELIGIONS AND MODERN SCIENCE	7
---	---

ART STUDIES

M. Vasadze STURUA'S INTERPRETATION OF BECKETT'S ENDGAME	17
--	----

K. A. Baigutov THE ART OF DAMIEN HIRST AND THE CONCEPT OF MYTHOLOGY	24
--	----

A. Jankauskas. LITHUANIAN BALLET. THE BEGINNING OF THE FORMATION OF THE NATIONAL REPERTOIRE.....	44
---	----

Zh. Kazybekova, A. Tolepbergen DRAMATURGY OF MASS SCENES (ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL "HOUSE OF YOUR DREAMS" S. YERKIMBEKOV)	59
---	----

Muhamedzhan ZH.K, Islambaeva .Z.U. ARTISTIC AND AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE STUDY OF THE MODERN LOOK OF THE KAZAKH PUPPET THEATER	66
---	----

N. Z. Zhamanbayeva, O. K. Khozhamberdiyev FEATURES SOUND OF FOREIGN ANIMATION FILMS (DISNEY AND RUSSIAN ANIMATION FILMS).....	79
--	----

A. Kairatkyzy, E. E.Obaev ARTISTIC TECHNIQUES AND METHODS OF YOUNG DIRECTORS IN DIRECTING MODERN KAZAKH THEATER	91
--	----

PEDAGOGY

A. Imanbekova THE SPIRITUAL VALUE OF THE PLAY "TAMING OF SHREW" IN THE KAZAKH SCENE	100
--	-----

REVIEW

G. Bolvári-Takács THE INSTITUTIONAL SYSTEM OF DANCE RESEARCH IN HUNGARY TODAY	109
--	-----

ОГЛАВЛЕНИЕ :

PHILOSOPHY

С. Б. Булекбаев, К. З. Халыков ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ
МИРОВЫХ РЕЛИГИЙ И СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ.....7

ART STUDIES

М. А. Васадзе «КОНЕЦ ИГРЫ» БЕККЕТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОБЕРТА
СТУРУА 17

К. А. Байгутов ИСКУССТВО ДЭМИЕНА ХЁРСТА И КОНЦЕПЦИЯ
МИФОЛОГИИ 24

А. Янкаускас ЛИТОВСКИЙ БАЛЕТ. НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА 44

Ж. А. Казыбекова, А. Толепберген ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ СЦЕН (НА
ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «ДОМ ТВОЕЙ МЕЧТЫ» С. ЕРКИМБЕКОВА) 59

Ж. К. Мухамеджан, З.У. Исламбаева ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ВИДА КАЗАХСКОГО
КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА 66

Н. Ж. Жаманбаева, О. К. Хожамбердиев ОСОБЕННОСТИ ОЗВУЧИВАНИЯ
ИНОСТРАННЫХ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ (ДИСНЕЙ И РУССКИЕ
АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ) 79

Ә. Қайратқызы, Е. Обаев ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ МОЛОДЫХ
РЕЖИССЕРОВ В РЕЖИССУРЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ТЕАТРА 91

PEDAGOGY

А. Қ. Иманбекова ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ СПЕКТАКЛЯ «АСАУГА ТУСАУ»
НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ 100.

REVIEW

Г. Больвари-Такач СОВРЕМЕННАЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА
ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦА В ВЕНГРИИ 109

МАЗМҰНЫ :

PHILOSOPHY

С. Б. Булекбаев, Қ. З. Халықов ӘЛЕМДІК ДІНДЕР МЕН ҚАЗІРГІ ҒЫЛЫМНЫҢ
РУХАНИ-АДАМГЕРШІЛІК ҚҰРАМДАРЫ 7

ART STUDIES

М. А. Васадзе БЕКЕТТІҢ «ОЙЫННЫҢ СОҢЫ» ШЫҒАРМАСЫ РОБЕРТ СТУРУА
ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНДА 17

К. Ә. Байгутов ДЭМИЕН ХЁРСТТІҢ ӨНЕРІ ЖӘНЕ МИФОЛОГИЯ
КОНЦЕПЦИЯСЫ24

А. Янкаускас ЛИТВА БАЛЕТІ. ҰЛТТЫҚ РЕПЕРТУАРДЫ
ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ БАСТАЛУЫ 44

Ж. А. Қазыбекова, А. Төлепберген БҰҚАРАЛЫҚ САХНА ДРАМАТУРГИЯСЫ
(С. ЕРКІМБЕКОВТЫҢ "СЕНІҢ АРМАНЫҒЫҢНЫҢ ҮЙІ"
МЮЗИКЛІНІҢ МЫСАЛЫНДА) 59.

Ж. К. Мухамеджан, З. У. Исламбаева ҚАЗАҚ ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ БҮГІНГІ
КЕЛБЕТІН ЗЕРТТЕУДІҢ КӨРКЕМДІК-ЭСТЕТИКАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ 66

Н. Ж. Жаманбаева, О. Қ. Хожамбердиев ШЕТЕЛДІК АНИМАЦИЯЛЫҚ
ФИЛЬМДЕРДІҢ ДЫБЫСТАЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ (ДИСНЕЙ ЖӘНЕ РЕСЕЙ
АНИМАЦИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРІ) 79

Ә. Қайратқызы, Е. Обаев ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ ТЕАТР РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ
ЖАС РЕЖИССЕРЛЕРДІҢ КӨРКЕМДІК ТӘСІЛДЕРІ МЕН ӘДІСТЕРІ 91

PEDAGOGY

А. Қ. Иманбекова ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ «АСАУҒА ТҰСАУ» СПЕКТАКЛІНІҢ
РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҒЫ 100

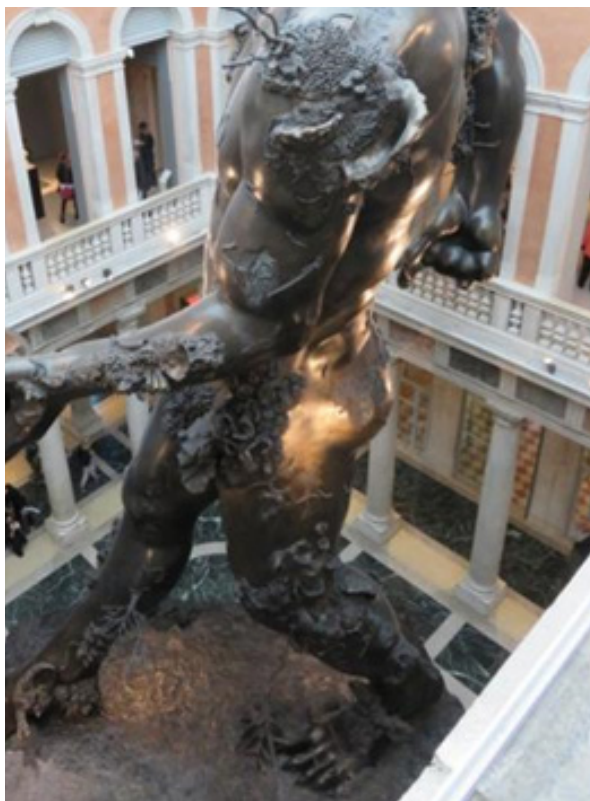
REVIEW

Г. Больвари-Такач ВЕНГРИЯДА БИДІ ЗЕРТТЕУДІҢ ҚАЗІРГІ
ИНСТИТУЦИОНАЛДЫҚ ЖҮЙЕСІ 109

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

К. Ә. БАЙГУТОВ

ДЭМИЕН ХЁРСТТІҢ ӨНЕРІ ЖӘНЕ МИФОЛОГИЯ КОНЦЕПЦИЯСЫ



Сурет 1. ДЭМИЕН ХЁРСТ, «Құмыра ұстаған Демон» (экспозиция), мүсін, шайыр бояуы, 1822 x 789 x 1144 см.

Венециядағы Palazzo Grassi, 2014

Интернет желісі: <https://bit.ly/3dYD1QZ>



Сурет 2. ДЭМИЕН ХЁРСТ, «Демонның басы», 2015. Палаццо Грасси, Венеция, Италия
Интернет желісі: <https://bit.ly/2JG8pGh>



Сурет 3. Уильям Блэйк. «Елес бүргесі»
(1819-20). 21.4 см × 16.2 см. Тейт
галереясы
Интернет желісі: <https://bit.ly/2JGUy2b>



Сурет 4. Мандаик тіліндегі құштарлық тостағаны. Демонның құмырасы (шайыры).

Онтарио корольдік мұражайы, Торонто, Канада. Интернет желісі: <https://bit.ly/3dZNFqQ>



Сурет 5. ДЭМИЕН ХЁРСТ,

«Кронос өз балаларын жұтуда».

312,5x334,3x253,5 см, қола металы.

Интернет желісі: <https://bit.ly/2Xk9cob>



Сурет 6. Франсиско Гойя. «Сатурн өз баласын жұтуда».
1819-1823. Кенеп, майлы бояу.
146 × 83 см. Прадо музейі, Мадрид
Интернет желісі: <https://bit.ly/2wpzFFY>



Сурет 7. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Аңыз». 2016
Піл сүйегі, фарфор. 45 x 11 x 59 см
Интернет желісі: <https://bit.ly/2UQlvqM>



Сурет 8. ДЭМИЕН ХЕРСТ. «Миф». 2016
Піл сүйегі, фарфор. 46 x 11 x 33 см
Интернет желісі: <https://bit.ly/3aV31uC>



Сурет 9. Мартин Шонгауэр. «Мистикалық аң аулау (Единорог)». Пушкин музейі, 1489.
Интернет желісі: <https://bit.ly/2Vf60aD>



Сурет 10. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Басы шабылған Медуза».
38 x 48,6 x 52 см. 2008. Малахит. Интернет желісі: <https://bit.ly/2JTrIvy>



Сурет 11. Караваджо. «Медуза». 1597. Ағаш қалқанға керілген.
Кенеп, майлы бояу. 60 x 55 см. Флоренция, Италия
Интернет желісі: <https://bit.ly/2xdN3NJ>



Сурет 12. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Циклоптардың бас сүйегі»
Интернет желісі: <https://bit.ly/39VLrW2>



Сурет 13. ДЭМИЕН ХЁРСТ. «Андромеда және теңіз құбыжығы».
391x593,5x369,5 см. Қола материалы. Интернет желісі: <https://bit.ly/3aW4C3I>



Сурет 14. Массимилиано Солдани Бензи. «Андромеда мен теңіз құбыжығы (оң жақта); Леда мен аққу (сол жақта)». Қоладан жасалған сұр-жасыл мәрмәр, 49,6 × 33,3 × 20,7 см. Дж. Пол Гетти мұражайы. 1725.

Интернет желісі: <https://bit.ly/2XtfPo6>



Сурет 15. Пьеро ди Козимо. Персей Андромеданы босатты. (1510-15), майлы бояу, панель.

70 x 123 см, Уффуцци, Флоренция. Интернет желісі: <https://bit.ly/2yEbxzZ>

ҚАЗАҚ ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІН ЗЕРТТЕУДІҢ КӨРКЕМДІК-ЭСТЕТИКАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ



Сурет 1 Алматы мемлекеттік қуыршақ театры. (Шығыс арулары)



Сурет 2. Венециялық Пульчинелло алғашқы қуыршақ

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ ТЕАТР РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ ЖАС РЕЖИССЕРЛЕРДІҢ КӨРКЕМДІК ТӘСІЛДЕРІ МЕН ӘДІСТЕРІ



1-сурет. «Жүрегімнің иесі» психо-физикалық драмасы. 2017жыл. Дариға – актриса С. Реал Бланка, Дубайдағы жігіт – актер Ф. Оспанов. Қоюшы-режиссері: А. Оспанбаева. Авторы: А. Аламан.



2-сурет. «Жүрегімнің иесі» спектаклінің афишасы. Қоюшы-режиссері: А. Оспанбаева. Авторы: А. Аламан. 2017 жыл.

THE INSTITUTIONAL SYSTEM OF DANCE RESEARCH IN HUNGARY TODAY

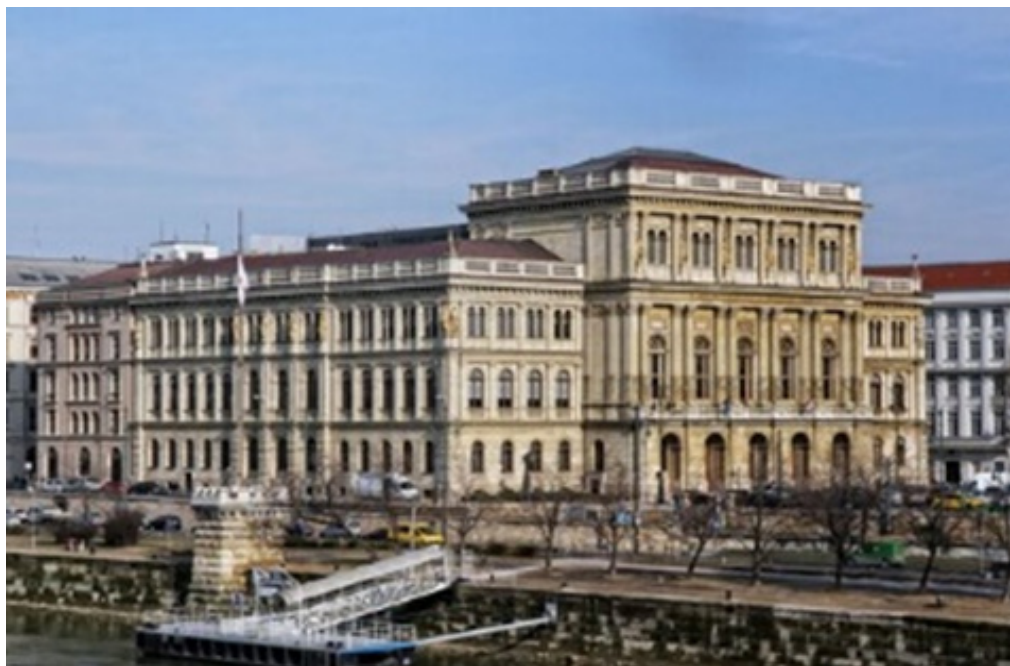


Figure 1. Central building of the Hungarian Academy of Sciences



Figure 2. Dance Archive of the Hungarian Theatre Museum and Institute



Figure 3. Archive and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology



Figure 4. Vályi Rózsi Library, Archives and Dance Science Research Center of the Hungarian Dance Academy



Figure 5. Dance Art Training Institute of the Hungarian Dance Academy



Figure 6. Dance Teacher's Training Institute of the Hungarian Dance Academy

Подписано в печать 19.06.2020. г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Цифровая HP CM 6040
Гарнитура FranklinGothicTC, Literaturnaya
Объем 13,75 п. л.

Тираж 300 экз.
Заказ №15

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